

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ESTUDOS DE LITERATURA
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA COMPARADA**

JOSÉ FRANCISCO HILLAL TAVARES DE JUNQUEIRA BOTELHO

**SUPERFÍCIE DE IMAGENS:
O TEMA DO OLHAR EM BORGES E EM CORTÁZAR**

Porto Alegre, 2009

JOSÉ FRANCISCO HILLAL TAVARES DE JUNQUEIRA BOTELHO

**SUPERFÍCIE DE IMAGENS:
O TEMA DO OLHAR EM BORGES E EM CORTÁZAR**

**Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Letras –
UFRGS como exigência parcial para obtenção do grau de
Mestre em Literatura Comparada.**

Orientador: Prof. Dr. Ubiratan Paiva de Oliveira

Porto Alegre, 2009

Dedicatória

Dedico esta dissertação a Yara Tavares Botelho, cujo cultivado exemplo me indicou o caminho das Letras.

Agradecimentos

Gostaria de agradecer a meu orientador, Prof. Dr. Ubiratan Paiva de Oliveira, pelo apoio e pelos bons conselhos; a Laura Ferrazza de Lima, pela paciência, pelo carinho e pelo bom café passado; a minha família, pela companhia constante; e ao felinos Titus, Chinoquinha e Gandalf, pelas saudações matinais e pelos arranhões nos tornozelos.

RESUMO

O presente trabalho analisa a presença do *tema do olhar* em dois contos fantásticos: “El Aleph”, de Jorge Luis Borges, e “Las babas del diabo”, de Julio Cortázar. Com base nas teorias da intertextualidade e da interdisciplinaridade, o trabalho trata de efetuar uma aproximação entre a Literatura e as teorias do cinema. À luz das reflexões de Serguei Eisenstein e André Bazin sobre a montagem e o plano-seqüência, este trabalho termina por comparar as concepções de realidade e ficção que norteiam as estéticas de Borges e de Cortázar.

PALAVRAS-CHAVE

Literatura fantástica; cinema; Jorge Luis Borges; Julio Cortázar.

ABSTRACT

This thesis analyses the act of *gazing* as a literary theme within two short stories of the fantastic genre: “El Aleph”, by Jorge Luis Borges, and “Las babas del diablo”, by Julio Cortázar. Based on the intertextuality and interdisciplinarity theories, the work tries to perform an approximation between Literature and film theory. After considering the reflections by Serguei Eisenstein and André Bazin on editing and the long-shot, this work finishes by drawing a comparison between the distinct conceptions of fiction and reality, which conforms different sets of literary aesthetics within the works of Borges and Cortazar.

KEYWORDS

Fantastic genre; cinema; Jorge Luis Borges; Julio Cortázar.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 TEXTOS E IMAGENS: UMA PERSPECTIVA TEÓRICA	12
1.1 O TRABALHO DO TEXTO.....	14
1.2 O TRABALHO DA IMAGEM.....	22
1.3 IMAGINAÇÃO E VISUALIDADE.....	30
2 AS TEORIAS DO CINEMA	36
2.1 CINEMA, LITERATURA E VISUALIDADE.....	40
2.2 A “LINGUAGEM” CINEMATOGRAFICA.....	44
2.3 A MONTAGEM: DEFINIÇÕES E FUNÇÕES.....	47
2.4 A MONTAGEM-REI: EISENSTEIN E O ESPÍRITO MANIPULADOR.....	52
2.5 A MONTAGEM INTERDITA: BAZIN E O MITO DO CINEMA TOTAL.....	57
2.6 PLANO-SEQÜÊNCIA E PROFUNDIDADE DE CAMPO: A CONTINUIDADE DO REAL.....	61
3 A MIRADA FABULOSA: A LITERATURA FANTÁSTICA E O TEMA DO OLHAR	66
3.1 O FANTÁSTICO: UM PERCURSO TEÓRICO.....	68
3.2 O TEMA DO OLHAR NA LITERATURA FANTÁSTICA.....	84
4 ENTRE O FRAGMENTO E A DURAÇÃO: O TEMA DO OLHAR NOS CONTOS DE BORGES E DE CORTÁZAR	91
4.1 “BORGES”, DANERI E O UNIVERSO.....	92
4.2 “BORGES” E O ALEPH.....	96
4.3 BORGES E A ENUMERAÇÃO.....	98
4.4 A MONTAGEM DO ALEPH.....	103
4.5 MOVIMENTO E REPOUSO: IMAGENS E PALAVRAS À BEIRA DO IMPASSE.....	107
4.6 DO REPOUSO AO MOVIMENTO: A AUSÊNCIA DO CORTE.....	112
4.7 O MAGO E O ILUSIONISTA.....	117
CONCLUSÃO	126
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	130

INTRODUÇÃO

Esta dissertação – como, de resto, tantos trabalhos na área da Literatura Comparada – nasceu de uma paixão dupla. Primeiramente, havia um interesse pessoal pela literatura fantástica e, em particular, pelo fantástico em sua vertente latino-americana. Cabe, aqui, fazer uma pequena observação sobre o lócus de enunciação do pesquisador: estudar o fantástico a partir do Brasil – ou, por que não, do Sul do Brasil – constitui, a meu ver, uma operação ambígua. Por um lado, a literatura brasileira é considerada, por muitos, como pouco afeita ao gênero fantástico (tenho minhas reservas quanto a essa avaliação, mas isso é tema para outras páginas)¹. Por outro lado, o Sul do Brasil integra uma região cultural – o Prata – que, pelo menos desde a década de 1930, tem sido um dos focos de disseminação e reinvenção do fantástico em solo latino-americano. Graças às obras de Jorge Luis Borges, a figura do *gaucho* argentino se tornou familiar aos aficionados do fantástico ao redor do mundo; também a Julio Cortázar se deve a inserção de uma Buenos Aires labiríntica e incessante no mapa do imaginário do Ocidente; isso, para não falar de autores ainda mais próximos de nossa fronteira meridional, como o uruguaio Horácio Quiroga. Contudo, a figura do gaúcho rio-grandense, e a literatura produzida na região Sul do Brasil, pertencem, por fronteiras geográficas, a um universo em que o fantástico supostamente não vingou. Uma das motivações mais sutis deste trabalho é precisamente desafiar a noção de que o fantástico nos é alheio: se nossa proximidade geográfica e cultural ao mundo que gerou Borges e Cortázar é tão grande, por que não deveríamos nos aproximar do fantástico como algo que também nos pertence? Essas reflexões, vale admitir, não foram produzidas apenas por um leitor de textos fantásticos, mas também por alguém que se considera um aprendiz na arte de escrevê-los. O presente trabalho pretende ser um primeiro passo, ainda que tímido, na busca por uma compreensão mais ampla desse fantástico tão próximo, uma compreensão que possa relativizar fronteiras políticas e estender pontes no imaginário, entre o Prata e o Sul do Brasil – isso, num período em que a histórica solidão brasileira no continente é forçada a ponderar sobre si mesma, e encontrar novos caminhos.

Em segundo lugar, havia um interesse igualmente profundo pela questão da imagem – não apenas a imagem cinematográfica ou fotográfica, mas a imagem enquanto

¹ O leitor notará que, ao longo do texto, sucede-se o uso dos pronomes “eu” e “nós”. Cabe explicar que o pronome no singular se aplica às reflexões do próprio autor, enquanto o pronome no plural abarca aquelas proposições que se incluem no âmbito da tradição literária e da teoria crítica.

representante dessa “cultura do visual”, tão antiga, pelo menos, quanto a própria cultura discursiva no Ocidente e, muitas vezes, sua adversária. As tensões entre a palavra e a imagem são um módulo de sua interação – elas andam juntas e, se com frequência as organizamos de forma hierárquica, seu trabalho conjunto prossegue, muitas vezes independentemente daqueles que as escreveram, pintaram, gravaram ou analisaram. Uma das idéias basilares neste trabalho é a de que a imagem tem uma posição de centralidade na trama verbal da literatura, e que as próprias palavras não devem ser formas de reduzir as imagens a conceitos, mas de multiplicar suas complexidades. Surge, assim, um interesse duplamente articulado, dirigido às formas estéticas, temas e procedimentos artísticos em que imagens e palavras se combinam e interagem de forma mais ostensiva. O cinema, claro está, ocupa uma posição privilegiada nessa convergência. Trata-se, afinal de contas, da forma de arte ou comunicação que introduziu de maneira mais eficaz a narratividade no fluxo da imagem. É verdade que nem toda narração engendra o Verbo – os mimos e as pinturas rupestres, de certa forma, contam histórias puramente óticas. Mas também é fato que a maioria dos filmes utiliza a palavra, seja escrita ou falada, como instrumento narrativo fundamental: até os filmes do período mudo, por sinal, contam com diálogos ou explicações (por escrito) entre suas imagens.

A par do cinema, logo identifiquei outro campo de interação produtiva entre palavra e imagem: aquilo que Stevenson chamou de “os aspectos plásticos da literatura”. Refiro-me a esses momentos em que a narrativa verbal, de certa forma, lança-se para fora de si mesma, deixando no “olho da mente” um rastro de visualidade que, em alguns casos, pode até se sobrepor ao rastro verbal. Escreve Robert Louis Stevenson: “Os fios de uma história entrelaçam-se de vez em quando e formam uma imagem na teia; de vez em quando os personagens adotam uma atitude, entre si ou em relação à natureza, que deixa a história gravada como uma ilustração”². O autor cita, entre momentos culminantes desse entrelaçamento de visualidade e narrativa, a cena em que Ulisses empunha o arco na **Ilíada** e o momento em que Robinson Crusoé encontra pegadas na praia, na obra de Daniel Defoe; a esses, poder-se-ia acrescentar muitos outros, advindos dos mais diversos períodos e culturas: o andar de Lorde Jim num porto asiático e Kurtz morto nas sombras de um barco; o salto fatal de Ana Karenina e a machadada de Raskolnikov... São cenas e imagens que se impõem à mente, e ali permanecem, mesmo quando as palavras foram esquecidas. “É este o aspecto plástico da

² STEVENSON, Robert Louis, **Memories and Portraits**, apud: _COZARINSKY, Edgardo, Magias parciais da narrativa, in: _BORGES, Jorge Luis, **Do cinema**, Lisboa: Horizonte, 1993, p. 16.

literatura: encarnar o caráter, o pensamento ou a emoção em algum ato ou atitude que impressione notavelmente o olho da mente”, completa Stevenson ³.

A consideração desses “aspectos plásticos da literatura” – ou seja, a imagem contemplada no horizonte da escrita – mudou os rumos iniciais desta pesquisa. Nos primórdios deste trabalho, minha intenção era apenas realizar uma aproximação entre o cinema e as obras de Borges e de Cortázar – e me parecia que a forma mais direta de fazê-lo seria realizar uma análise de adaptações cinematográficas de textos literários. Logo, contudo, deparei-me com uma dificuldade costumeira àqueles que pretendem pesquisar tais autores no século XXI: a imensa fortuna crítica gerada ao redor de suas obras deixa a impressão de que pouco ou nada de novo pode ser dito a respeito delas. A busca por uma lacuna logo me fez descartar a idéia de estudar adaptações da página à tela – tema que logo se revelou dos mais explorados por pesquisas anteriores. Foi a leitura de um teórico do fantástico, Joël Malrieu, que indicou um caminho a seguir. Em sua obra **Le fantastique**, Malrieu aponta a importância fundamental do “tema do olhar” na literatura fantástica; seus exemplos e análises, contudo, concentram-se no fantástico do século XIX e ignoram as obras dos autores latino-americanos. Aí estava a lacuna, a fissura por onde o olhar do pesquisador poderia ensaiar suas reflexões.

É pela chave do *olhar*, portanto, que os quatro capítulos seguintes exploram as relações entre a teoria fílmica e as obras de Borges e de Cortázar. “O Aleph” e “As babas do diabo” foram escolhidos não apenas por sua posição de centralidade no corpus dos respectivos autores, mas também pelo fato de lidarem com o tema da visualidade de forma exemplar. Como se verá ao longo da dissertação, esses textos culminam em verdadeiros *tours de force* de imagística literária, além de oferecerem uma abordagem produtiva das modernas tecnologias visuais. O cinema *está*, de forma implícita ou explícita, no horizonte desses textos. A abordagem da Teoria cinematográfica permitiu analisar de que forma a imagem aí se introduz, e como seu manejo ilumina outros aspectos importantes na poética de ambos os autores – em particular, a função referencial da literatura e a discussão sobre a capacidade humana de apreender e representar o real.

Chegando a esse ponto em meu projeto de pesquisa, uma outra delimitação se fez necessária: quais autores selecionar dentre o riquíssimo campo da teoria fílmica? A resposta foi encontrada nos próprios textos de Borges e de Cortázar. Sob uma leitura “cinematográfica”, os contos selecionados se mostraram campo fértil à discussão de dois importantes elementos nas polêmicas da teoria do filme – a montagem e o plano-sequência. Tais procedimentos técnicos

³ STEVENSON, Robert Louis, *idem*, *ibidem*, p. 16.

(ou, por que não, artísticos) simbolizam duas tendências adversárias entre os teóricos do cinema – o “formalismo” e o “realismo”. E os principais representantes dessas escolas, por sinal, são autores que efetuaram, em suas próprias obras, diálogos interessantes e produtivos com a literatura: Serguei Eisenstein e André Bazin.

O trabalho que se segue, portanto, é uma análise do tema do olhar nos contos de Borges e de Cortázar, à luz das idéias de Eisenstein e Bazin. Tudo isso realizado no espírito proposto pelos conceitos de intertextualidade e interdisciplinaridade. Ao longo do trabalho, aproveitei certas brechas etimológicas para aproximar o estudo da imagem às teorias da imaginação, conforme estabelecidas desde o período clássico. Tal digressão se explica, enfim, porque se trata de um trabalho sobre literatura fantástica: por meio dessas idas e voltas, tentarei mapear algo dessas muitas miradas, convergentes e divergentes, que transitam entre o olho da mente, a página do texto e a página do mundo.

Para atingir tal objetivo, trato, no primeiro capítulo, de definir um referencial teórico, propiciando a análise da relação entre textos e imagens, à luz das teorias da intertextualidade e da interdisciplinaridade. No segundo capítulo, trato de explicitar uma série de conceitos, tomados à teoria do cinema, em especial as reflexões de Serguei Eisenstein e André Bazin. O contraponto entre os dois autores pretende delinear as teorias, muitas vezes divergentes, sobre os papéis da montagem e do plano-sequência na estética cinematográfica, abordando, por conseguinte, dois temas opostos e complementares: o poder do corte e a ânsia da duração, no texto fílmico. O terceiro capítulo abordará as teorias do fantástico, o papel da visualidade na imaginação literária e, por fim, a importância do tema do olhar na literatura fantástica. O quarto capítulo será destinado à análise dos contos selecionados, a partir das teorias expostas.

1 Textos e imagens: uma perspectiva teórica

No prólogo à **História universal da infâmia**, publicado pela primeira vez em 1954, Borges escreve, com característica auto-ironia: “Suspeito, às vezes, que este livro não seja outra coisa que aparência, uma *superfície de imagens*; poderá, por isso mesmo, agradar”⁴. Não me parece casual a descrição dessa importante obra como *superfície de imagens*; de fato, retornando às primeiras publicações em prosa do autor, descobrimos que a imagem – e mais especificamente, a imagem inspirada no cinema – é de grande relevância na estética borgeana.

A mesma aproximação entre a página do texto e o universo fílmico mostra-se fecunda e produtiva na obra de Julio Cortázar. E isso, não apenas pela notória adaptação cinematográfica de seu conto “Las babas del diablo” – o filme **Blow up**, dirigido por Michelangelo Antonioni em 1967 – mas também pela presença, confessa ou inconfessa, de elementos da estética cinematográfica em diversos de seus textos. É o caso do conto “Queremos tanto a Glenda”, em que a veneração de um grupo de cinéfilos por uma figura do *star system* holywoodiano resulta numa tragédia tipicamente cortazeana⁵. A relação que Borges e Cortázar estabelecem com o espaço fílmico, no entanto, vai além da inserção do cinema enquanto temática ficcional: refiro-me às ressonâncias, às contaminações intertextuais que emergem, numa leitura comparada, entre a forma e estrutura de seus textos e os postulados da teoria cinematográfica.

A análise comparada do *tema do olhar* – e seu produto-reflexo, a imagem – na obra dos autores citados, visa dois objetivos centrais. Pretende-se, por um lado, efetuar uma iluminação recíproca das obras, que permita analisar, de forma crítica, mas não normativa, a articulação que se estabelece entre o texto fantástico e a realidade – entendida aqui como o conjunto de percepções e experiências vividas que, humanamente organizadas, conformam nossa idéia do real⁶. Na citação do parágrafo anterior, Borges referia-se a aparências, a superfícies de imagens – e a forma como Borges e Cortázar articulam, abordam e desafiam as aparências do real será um dos eixos do presente trabalho. Por outro lado, tal análise pretende

⁴ BORGES, Jorge Luis, **Historia Universal de la Infâmia**, Buenos Aires: Emecé editores, 1954, p. 10. O grifo é meu.

⁵ CORTÁZAR, Julio, Queremos tanto a Glenda, in: **Cuentos Completos, volume 2**, Madrid: Alfaguara, 1994, p. 332.

⁶ AUMONT, Jacques, **Dicionário teórico e crítico de cinema**, Campinas: Papirus, 2003, p. 252.

também efetuar um diálogo de significâncias, um jogo de conceitos entre a literatura, o cinema e o campo mais geral das relações entre texto e imagem.

Tal abordagem é privilegiada pelo aporte de duas estratégias comparatistas contemporâneas: a interdisciplinaridade e a intertextualidade. Conforme aponta Tania Carvalhal em **O próprio e o alheio**, o percurso histórico da Literatura Comparada levou, ao longo do século XX, a uma ampliação de campos e modos de atuação, que passam a incorporar instrumentais teóricos-críticos de áreas limítrofes. Tal estratégia não comporta, obrigatoriamente, a diluição do literário, tampouco uma indeterminação das práticas e dos objetos de estudo; pelo contrário, a própria especificidade da Literatura Comparada logra-se através da “possibilidade de mover-se entre diversas áreas, apropriando-se de diversos métodos, exigidos pelos objetos que coloca em relação”⁷. A mobilidade e a *mise en relation* definem-se, portanto, como práticas privilegiadas de uma disciplina de natureza *mediadora*. O lugar por excelência da reflexão comparatista torna-se, precisamente, o entre-lugar: estabelece-se, como estratégia de análise e interpretação, um olhar móvel que busca nexos e relações entre dois ou mais objetos móveis.

Conforme aponta Carvalhal, o campo da Literatura Comparada dilatou-se primeiramente pela consideração das relações interartísticas – ou seja, a busca de entrelaçamentos, divergências e analogias entre diferentes formas de expressão e linguagens artísticas. A seguir, estabelece-se também, como própria à prática comparatista, a reflexão sobre as relações entre diferentes campos do saber. Assim, gradativamente, o comparatismo substitui o par literatura/literatura pelos pares literatura/artes e literatura/humanidades. A Literatura Comparada se define, então, como “um procedimento, uma maneira específica de interrogar os textos literários não como sistemas fechados em si mesmos, mas em sua interação com outros textos, literários ou não”⁸.

A literatura é entendida como fenômeno relacional, e o texto é visto como página textual e página do mundo: sob essa perspectiva, o texto literário é considerado em sua unicidade e multiplicidade, em sua imanência e em suas relações contextuais. Trilhar o percurso teórico dessa abertura do texto, que gradualmente engloba regiões fronteiriças até constituir-se em intertexto generalizado, é o propósito das próximas páginas.

⁷ CARVALHAL, Tânia, **O próprio e o alheio**, São Leopoldo: Unisinos, 2003, p. 35.

⁸ Idem, *ibidem*, p.48.

1.1 O trabalho do texto.

Em indefinida data do século XVI, Miguel de Cervantes encontrou, nas ruas de Toledo, um manuscrito árabe em que se contava a **Historia de Don Quijote de la Mancha**. O autor do texto era um mouro, o sábio Cid Hamete Benengueli – o qual (diz-nos Cervantes), embora “infiel” e pertencente a uma “nação acostumada a mentir”, foi “historiador muito pontual e muito cuidadoso em todas as coisas”. De posse do manuscrito arábico, Cervantes recorre aos talentos de um tradutor “aljamiado” (um mouro que lê e escreve em espanhol). E é a partir dessa tradução que Cervantes – o “segundo autor” do Quixote – narra a maior parte da obra que o tornou famoso ⁹. Três séculos depois, o poeta e erudito francês Pierre Menard se dispõe a conceber e reescrever – como se fosse obra inédita, saída única e simplesmente de sua imaginação – a história do “engenhoso fidalgo”, que a essas alturas já tinha dois autores. Apesar de Benengueli e de Cervantes, Menard almejava ser “O” autor do Quixote.

Os fatos referidos no parágrafo acima, evidentemente, são ficcionais. Pierre Menard é um personagem – talvez o mais representativo – de Borges. Cid (*sayid* ou “senhor”, em árabe) Hamete (ou “Hamid”) Benengueli (do espanhol “berenjena”, berinjala) é criação de Cervantes. Menard é o personagem imaginário que pretende escrever – não reescrever – o texto que Cervantes atribuiu a outro personagem imaginário... Esse labirinto de duplos, essa rede ou jogo de refrações, remete sempre a um original *já refratado*, marcando uma rede dialética e intercambiável de textos reais ou imaginários, cujo centro parece tão elusivo, ou ilusório, quanto o girar da periferia. A relação Benengueli/Cervantes/Menard/Borges oferece um produtivo ponto de partida à reflexão da intertextualidade – reflexão que encontra, na obra do escritor argentino, uma profunda e sempre relevante ressonância.

Conforme aponta Roland Barthes, a moderna teoria do texto surge a partir de uma transformação epistemológica que desestabiliza o próprio texto – entendido, na visada tradicional, como um arcabouço conceitual cujo centro é o signo. O signo clássico, afirma Barthes, é fechado e unívoco: ele retém e detém o sentido. O texto seria, sob esse ponto de vista, um depositário de materialidades do significante, e o guardião da estabilidade essencial do significado. As ciências tradicionais do texto – a filologia, a exegese – cumpriam o papel de fechar as brechas do signo, de recuperar ou reinterpretar arqueologicamente aquele sentido uno. A própria linguagem, instrumento das ciências humanas, não era posta em cheque. O

⁹ CERVANTES, Miguel de, **Don Quijote de la Mancha.**, Edición del IV Centenario, São Paulo: Real Academia Española, 2004, p.84-87.

texto se constituía como “um objeto, submetido à inspeção de um sujeito que sabe/conhece”¹⁰. Isso muda com a crise na “metafísica da verdade” que se estabelece no século XIX. Agora, o signo e o texto se encontram abalados em sua suposta, ou imposta, imobilidade.

Entre os precursores nesse processo de abertura do texto, surge o nome do lingüista russo Mikhail Bakhtine, cuja principal teoria – o dialogismo – foi uma das fontes para a idéia da intertextualidade. O dialogismo se define, na obra de Bakhtine, como a tomada de consciência de um Outro, e de seu discurso, no interior de um texto literário. Essa relação com a alteridade se manifesta em diversos níveis. Pode designar, por exemplo, a relação entre uma obra específica e o gênero em que se insere, ou as ressonâncias entre as linguagens ditas literária e não-literária, na trama de um texto. Refere-se, também, à relação entre o narrador e seus personagens, ou entre o narrador e seu destinatário (o leitor). Num sentido mais amplo, o dialogismo põe em evidência os liames do texto com a sociedade, e os diferentes discursos que, nascidos na sociedade, confrontam-se e dialogam no corpo textual. A teoria de Bakhtine repousa, em última instância, sobre a noção de que diversas formas de alteridades se entrecruzam na consciência do sujeito humano – a identidade é um feixe de Outros¹¹.

Para Bakhtine, o dialogismo se aplica à prosa, mais especificamente ao romance, e é na obra de Dostoievski que o lingüista russo encontrará, em maior intensidade, essa multiplicação de vozes próprias e outras – ou “polifonia”. O dialogismo de Bakhtine, portanto, não se refere à escritura em geral. Coube a Julia Kristeva dilatar essa noção: ela tomou o dialogismo como base à afirmação de que todo texto é feito de outros textos, que ele recompõe. Kristeva aportou ao conceito de Bakhtin outras teorias que o tornaram mais maleável – como a noção de “transformação”, emprestada à análise transformacional de Noam Chomsky, que permitia considerar o texto enquanto processo. Kristeva também aproxima a Bakhtine as análises de Ferdinand de Saussure sobre os anagramas, sublinhando a idéia de que toda palavra é a recomposição de outras palavras num sentido diverso. Uma palavra é um cruzamento de outras palavras; e um texto é um cruzamento de textos; daí surge o conceito do duplo na unidade poética: “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. No lugar da noção de intersubjetividade, instaura-se a noção de intertextualidade, e a linguagem poética é lida, no mínimo, como dupla”¹².

¹⁰ BARTHES, Roland, Texte (théorie du), in **Encyclopaedia Universalis**, Paris: Encyclopaedia Universalis, 1985, p. 997.

¹¹ RABEAU, Sophie, **L'intertextualité**, Paris: Flammarion, 2002, p. 75, 76.

¹² KRISTEVA, Julia, Le mot, le dialogue et le roman, apud: RABEAU, Sophie, **L'intertextualité**, Op. Cit, p. 56.

Por um lado, o conceito de intertextualidade aporta à teoria do texto “o volume da sociabilidade”¹³ – o contexto social, literário e histórico, e também o próprio destinatário. Por outro lado, a intertextualidade considera o que está fora do texto como sendo, também, texto. E assim, escapa-se à ilusão referencial: o texto não se constrói a partir de um sentido exterior – o mundo, o autor, as fontes – mas numa relação incessante que as obras estabelecem entre si. A literatura é pensada como um sistema textual, em que cada novo texto modifica o conjunto, constituindo-se não como simples resultado dos textos precedentes, mas como seu passado e seu futuro, simultaneamente¹⁴. Esses conceitos, como aponta Sophie Rabau, propõem uma solução ao problema do “fechamento” do texto proposto pelo estruturalismo – que nos anos 1960 exigia a compreensão imanente das obras e seu tecido textual. Contudo, como outras diversas exigências do estruturalismo, essa é de difícil aplicação prática: o olho que analisa constantemente se desvia do texto para explicá-lo por causas que o transcendem. Eis a solução da intertextualidade: abre-se o texto, mas aquilo que o transcende é, também, texto. Uma ilustração produtiva dessa questão encontra-se no conto “O mundo contempla o mundo”, de Ítalo Calvino, incluído no livro **Palomar**. O texto mostra a busca do personagem-título por uma forma de observar os objetos sem permitir que os “problemas que tem com o próprio eu se metam no meio”¹⁵; mas como fazer isso, se o próprio olhar já contamina o mundo de subjetividade? Ora, a solução é encarar o olhar como “uma parte do mundo encarando o próprio mundo”; é o mundo que vê a si mesmo, pelos óculos de Palomar. Assim como o indivíduo compreende seu próprio olhar enquanto fina membrana entre o mundo e o mundo, também os limites do texto o separam apenas da rede textual e da floresta de símbolos – separam-no, mas também o colocam em contato, unificam, confundem e modificam.

Também gostaria de sublinhar, no parágrafo anterior, a concepção do olhar humano enquanto texto que pode ser lido e “percorrido” em diversas direções. Essa noção será importante ao presente trabalho, conforme demonstrarei, em maior profundidade, nos capítulos subsequentes.

Voltemos à explicitação dos principais elementos na teoria da intertextualidade. Do ponto de vista intertextual, o texto deixa de ser um enunciado, e torna-se processo de enunciação: área de cruzamento, espaço de interação complexa de diversos textos, e não mais depósito de um sentido fixo. O texto dialoga com outros textos, sendo o próprio leitor-

¹³ BARTHES, Roland, Op. Cit, p. 998.

¹⁴ RABEAU, Sophie, Op. Cit, p.15, 24-26.

¹⁵ CALVINO, Ítalo, **Palomar**, São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p.74.

destinatário, e o mundo social em que ele se insere, um componente do intertexto. Desse mosaico de interações, surge uma nova concepção de sentido, que não é monumental e monolítico, mas instável, ambíguo, contínuo – é a *significância*, que vem substituir a significação e o significado¹⁶. A tarefa de interpretação, sob esse ponto de vista, deixa de ser a recuperação de um sentido imanente e irretocável, e se torna a exploração dessas ambivalências no seio do próprio texto, que ativam e trabalham o processo de significância. Essa nova representação da literatura recorre à metáfora espacial: em vez de linha cronológica, formada e sustentada na referência do real, Kristeva propõe o texto enquanto volume tridimensional. O real não é o sustentáculo, mas uma dimensão a mais do texto – que também “constrói”, ele próprio, seu leitor. Com a metáfora espacial, o trabalho de interpretação passa da diacronia à sincronia. De um lado, está o conceito de literatura como árvore, como rio, como seqüência cronológica e hierárquica de fontes e influências, filiações e dívidas. De outro lado, temos a concepção de texto como espaço dialógico, onde interagem outros textos, que são, também, formas. Nesse sentido, pode-se conceber o intertexto enquanto biblioteca que se percorre em diversos sentidos, e cujos textos modificam-se mutuamente. Enquanto metáfora para o processo intertextual, a biblioteca se revela como reserva infinita de peripécias a qual a ficção acessa e renova, por meio da arte combinatória. É na riqueza volátil da biblioteca que o texto bebe sua vida.

Outros conceitos importantes para este trabalho são os de disseminação e produtividade, conforme explicitados por Barthes. A disseminação é o processo pelo qual os volumes da linguagem anterior e contemporânea confluem no texto, redistribuindo-se. Nesse sentido, o texto é entendido como um vasto campo aonde confluem legiões de fórmulas anônimas, de origem muitas vezes irrecuperável, e de citações cuja emergência nem sempre obedece um propósito consciente, mas que respondem, sim, ao movimento geral da cultura. Não se trata de remeter a uma suposta fonte, origem dessas outras vozes que ressurgem na voz do texto, mas de observar esse jogo de confluências, combinações e ressignificações constantes. Esse processo de disseminação não gera um produto, mas uma produtividade¹⁷. Ou seja: o texto *trabalha* continuamente, desconstruindo e reconstruindo a língua, transformando-a em “jogo combinatório”, em jogo de significantes. Esse jogo não diz respeito apenas ao processo de escritura, mas também à leitura. A produtividade ocorre no momento em que o autor joga com as palavras, mas também quando o leitor deixa de ser consumidor passivo e

¹⁶ BARTHES, Roland, Op. Cit, p.998.

¹⁷ Idem, ibidem, p.998.

torna-se co-criador, papel ativo que pressupõe a criação de sentidos lúdicos, muitos dos quais não poderiam sequer ser previstos pelo autor, no momento histórico da escritura. Escreve Barthes: “(...) o significante pertence ao mundo; é o texto que, de fato, trabalha incansavelmente, não o artista ou o consumidor”¹⁸.

E assim podemos apontar uma “poética da intertextualidade”: não se trata de detectar fontes, tampouco traçar o trajeto da fonte ao ponto de chegada, mas, sim, de examinar a transformação que um texto opera sobre outros, dentro de sua imanência e de seus limites; não *explicar* um texto contemporâneo por meio de um texto anterior, mas, sim, o trabalho de assimilação e dispersão que o texto final opera, sincronicamente, sobre o volume dos textos anteriores e imediatos.

Voltemos, agora, à obra de Borges e a suas relações intertextuais. Uma produtiva ilustração desse processo de dissolução do centro, de quebra de hierarquias ontológicas na teoria do texto contemporânea, encontra-se no ensaio de Alan Pauls, “Segunda Mano”, incluído na obra **El Factor Borges**. O ensaio desenvolve, em relação à obra de Borges, a noção de “literatura parasitária” – termo cunhado pelo crítico nacionalista Ramón Doll em **Policía intelectual**, de 1933. Entre outras coisas, o livro de Doll contém uma espécie de libelo anti-Borges: um comentário indignado sobre os ensaios contidos em **Discusión**, em que se trata de desmascarar o parasitismo literário do autor. Para Doll, Borges dissimula “a preguiça e o plágio” repetindo e degradando textos alheios como se não tivessem sido publicados. “Tais ensaios (...) pertencem a esse gênero de literatura parasitária que consiste em repetir mal coisas que outros disseram bem; ou em dar por inédito o **Dom Quixote de la Mancha** e o **Martín Fierro**, e imprimir dessas obras páginas inteiras”, vocifera Doll¹⁹. A leitura retrospectiva dessas diatribes impressas em 1933 tem um sabor de ironia – pois a notoriedade da *persona* literária borgeana nos faz supor que Borges não teria desaprovado esses ataques. Segundo Pauls, o escândalo de Doll pode estar entre as inspirações para a primeira “ficção” de Borges – o próprio “Pierre Menard, autor do Quixote”, escrito cinco anos após a publicação de **Policía Intelectual**. A história do erudito francês do século XX, que se propõe a escrever uma obra espanhola do século XVI, serviria de como resposta dissimulada e oblíqua à acusação de tratar **Dom Quixote de La Mancha** como se fosse uma obra inédita. Agora, gostaria de chamar a atenção para um parágrafo interessantíssimo do conto de Borges:

¹⁸ Idem, *ibidem*, p.998.

¹⁹ DOLL, Ramón, **Policía Intelectual**, apud: HELFT, Nicolas, PAULS, Alan, **El factor Borges**, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica Argentina, 2000, p. 103.

*Até aqui (...) a obra visível de Menard, na sua ordem cronológica. Passo agora à outra: a subterrânea, a interminavelmente heróica, a ímpar. E também — ai das possibilidades do homem! — a inacabada. Esta obra, talvez a mais significativa do nosso tempo, consta dos capítulos nono e trigésimo oitavo da primeira parte do Dom Quixote e de um fragmento do capítulo vinte e dois*²⁰.

Entre as passagens do **Quixote** “escritas” por Menard, destaca-se o capítulo nono da Primeira Parte – precisamente, o capítulo em que Cervantes narra a descoberta do manuscrito árabe e introduz o personagem de Cide Hamete Benegueli, “primeiro” autor da obra... Um jogo de espelhos que se refletem e se confundem ao infinito: é o texto a trabalhar sincronicamente, alterando o sistema textual sob a nota da ironia.

Conforme Pauls, a obra de Borges fundamenta-se numa “ética da subordinação”, num “parasitismo” literário, numa “épica de contrabandista”²¹. Por outro lado, Borges também efetua a desconstrução desses conceitos. O contrabandismo e o parasitismo são vistos não como termo inferior numa relação binária, mas como “perigoso suplemento”, ação produtiva que comporta risco, que desloca sentidos e gera movimento. A escritura borgeana questiona e desestabiliza as hierarquias referentes ao original e à glosa, ao texto primeiro e ao texto segundo – e, por que não, entre a página do texto e a página do mundo. A tradução é também um original, o original é também tradução; gêneros “parasitários” e derivativos, como o prólogo, tornam-se centrais, e abundam os textos que só existem em seus comentários – como a obra de Mir Bahadur Ali em “El acercamiento a Almotásim”. A própria idéia de “subordinação” é sacudida e as marcas dessa desconstrução encontram-se espalhadas pelas ficções e ensaios de Borges – e nas inúmeras páginas que oscilam entre os dois gêneros. É interessante notar, por exemplo, que Pierre Menard “subordina-se” à obra de Cervantes *porque quer*. É Menard que escolhe o Quixote; não o Quixote que se impõe a Menard. O personagem de Borges é um simbolista francês para quem as existências de Poe, Mallarmé, Baudelaire e Rimbaud são dados essenciais, mas não a de Cervantes. “‘O **Quixote**’, esclarece Menard, ‘interessa-me profundamente, mas não me parece, como direi?, inevitável. (...) O **Quixote** é um livro contingente, o **Quixote** é desnecessário”²². Menard é um subordinado insubordinado, e o Quixote, um original contingente.

²⁰ BORGES, Jorge Luis, Pierre Menard, autor del Quijote, in: **Ficciones**, Buenos Aires: Emecé Editores, 1957, p. 48. O grifo é meu.

²¹ HELFT, Nicolas, PAULS, Alan, Op. Cit, p. 113.

²² BORGES, Jorge Luis, idem, ibidem, p. 49-50.

A lógica da “segunda mão” borgeana surge com particular lucidez em suas reflexões sobre a tradução. Os tradutores apreciados por Borges são aqueles que fazem da impertinência uma forma estética. Em “Las versiones homéricas”, escreve Borges: “O conceito de *texto definitivo* só pode corresponder à religião ou ao cansaço”²³. Em seguida, o autor confessa “um oportuno desconhecimento do grego” e se propõe a analisar diversas traduções de um mesmo trecho da **Iliada**, ignorando o original homérico – como faria também em relação ao original árabe, no ensaio “Los tradutores de las Mil y una noches”. Se Walter Benjamin considera a tradução como forma de sobrevivência do texto – idéia pautada pela possibilidade de redenção, seja no messias, seja na língua pura –, Borges preocupa-se apenas com a *aventura*, que pressupõe risco, inclusive o risco da perda, da não-sobrevivência, da não-redenção. A Borges repugna o objeto acabado, o texto definitivo. A ânsia da perfeição – o *mot juste* flaubertiano, por exemplo – é tratada de forma irônica, como uma espécie de vaidade inútil, que traz mais precariedades do que virtudes ao texto. Logo, o “segundo termo” ou “segunda mão” assume um novo sentido e um novo valor. O texto que não está (nem quer estar) acabado é aquele que não apenas dá continuidade ao texto anterior – ou ao texto da tradição – mas também o desloca e o transforma. E assim abre o risco e a possibilidade da mutação, mesmo num estágio tão supostamente avançado da história, em que a literatura se considera (ou é considerada) “velha” – o “mundo pós”, a que se refere Pauls²⁴.

Além do ensaio de Pauls, podemos encontrar também na obra de Beatriz Sarlo uma reflexão produtiva a respeito da literatura borgeana enquanto suplemento insubordinado. Para Sarlo, Borges é um escritor situado entre limites: um cosmopolita que transita nas periferias culturais, um marginal que ironicamente ocupa um centro. O texto borgeano lança uma dúvida irônica, não apenas sobre a pretensão interpretativa de se recuperar um sentido último nos textos, mas também sobre a possibilidade de se representar literariamente o real. De fato, remetendo à filosofia idealista de Hume e Berkeley, Borges põe em cheque a própria capacidade humana de apreensão deste real. O gosto pela margem leva o texto borgeano a buscar formas de independência em relação às tendências hegemônicas do mundo literário – daí, não apenas seu apreço por tradutores “impertinentes”, mas também por autores considerados menores. Porque a concepção borgeana do real é descentrada, também o é sua concepção de literatura. Escreve Sarlo:

²³ BORGES, Jorge Luis, Las versiones homéricas, in: **Discusión**, Buenos Aires: Emecé Editores, 1969, p.106.

²⁴ HELFT, Nicolas, PAULS, Alan, Op. Cit, p.113.

*Contra todo fanatismo, a literatura de Borges procura o tom da suspensão dubitativa, que persegue um ideal de tolerância. Esse traço, nem sempre assinalado com ênfase suficiente (e que os intelectuais de esquerda latino-americanos tardamos demais a descobrir), emerge de ficções em que as perguntas sobre a ordem do mundo não se estabilizam com a aplicação de uma resposta; ao contrário, os temas de Borges são a arquitetura que organiza dilemas filosóficos e ideológicos*²⁵.

Outro aspecto importante nessa poética borgeana da intertextualidade é o valor dado ao cruzamento de culturas, visto como elemento essencial à ativação da imaginação, à fuga das meras repetições. A proximidade do Outro, e o contato com sua identidade e seu discurso, é uma forma de explorar as brechas em nossa própria identidade, em nosso próprio discurso. Alguns dos textos mais produtivos de Borges são mergulhos em culturas outras, como a islâmica e a judaica, pelas quais demonstrava particular fascínio – é o caso de “A aproximação a Al-Mutássim”, “A busca de Averróis” e “A morte e a bússola”, para citar apenas alguns exemplos. Por outro lado, em “O Evangelho Segundo Marcos”, Borges traça os resultados trágicos do contato entre um grupo de iletrados e um dos textos considerados fundadores da cultura ocidental – o **Novo Testamento**. É um procedimento borgeano por excelência: a exploração de territórios alheios como se fossem familiares, a par de um gradual estranhamento em relação aos territórios conhecidos. À semelhança da *bricolagem* de Claude Lévi-Strauss, a escritura-leitura borgeana acessa o arquivo do mundo, e usa os dados e instrumentos que ali encontra, para buscar a sensação da novidade: vampiriza.

Vale, aqui, tentar uma breve distinção entre “vampirismo” e “parasitismo”, termos que aparecem no ensaio de Pauls. A princípio, ambos os vocábulos convergem num mesmo sentido: o de organismo que se alimenta de outros. Contudo, o “parasitismo” literário de Borges foi cunhado de forma pejorativa pelo indignado Doll; Pauls, por outro lado, refere-se a “vampirismo” no momento em que a hierarquia se inverte e a desconstrução é ativada:

*(...) a experiência do bilingüismo despeja em Borges o caminho para a formação de uma nova espécie de parasitas: tradutores infiéis, leitores estrábicos, comentaristas que se distraem (...). Não deixam de vampirizar o organismo a que vivem aderidos; contudo, levam a vampirização às últimas conseqüências, até que, embriagados de sangue alheio, traem a condição de sua espécie e produzem algo novo*²⁶.

O parasita, por definição, vive grudado ao corpo hospedeiro, e fora dele não pode viver. Já o vampiro desloca-se no espaço, anda ou voa, escolhe sua próxima vítima, alimenta-se e parte em busca de outros sangues. Deslocamento espacial, tridimensional, insubordinado.

²⁵ SARLO, Beatriz, **Borges: um escritor na periferia**, São Paulo: Iluminuras, 2008, p.20.

²⁶ Idem, *ibidem*, p.108.

Em vez da conotação passiva que envolve o simples parasita, o vampiro é interpretado de forma dialética, como um ser que persegue suas vítimas, mas é perseguido por sua própria fome; um ser que devora, e é devorado. O vampiro pode ser interpretado, enfim, como um emblema do apetite da vida, que tão logo é saciado, renasce ²⁷. Além disso, o vampiro se transforma: é sucessivamente homem, animal, neblina, monstro. Criatura contingente e insubordinada, o vampiro existe nas fronteiras de sua própria identidade, oscila na instabilidade das formas, e é imortal. Ao postular sua estética da vampirização, Borges, de certa maneira, afirma a crença na literatura como processo contínuo. E como *aventura* interminável.

Num trabalho que se dedicará à análise de obras fantásticas, a imagem do vampiro, como símbolo de um processo e de uma poética, não deixa de ser apropriada.

1.2 O trabalho da imagem.

Se o olhar humano, com sua carga de subjetividade, intencionalidade e desejo, também se inscreve no intertexto, conforme propus no sub-capítulo anterior, segue-se a conclusão de que as imagens, a exemplo dos textos, *trabalham* de forma incessante, num jogo combinatório quase sempre imprevisível. Os conceitos de produtividade e disseminação, portanto, aplicam-se também às relações que as imagens estabelecem entre si, às relações entre textos e imagens e à leitura que se faz da imagem na cadeia dos textos. Um dos objetivos do presente trabalho é, precisamente, tratar o olhar humano como produtividade intertextual – tanto o olhar que lançamos sobre obras pintadas, esculpidas, erigidas ou filmadas, como também a inserção desse olhar no horizonte da escrita. Conforme explicita Barthes, basta que haja um transbordamento do significante para que surja o conceito de texto, mesmo que tal processo ocorra além dos limites da escrita. A “substância” do significante – a prática pictural, musical, fílmica, etc. – dita sua forma de análise, mas não diminui o processo de significância e produtividade ²⁸.

A teoria do texto tende, portanto, a abolir as fronteiras entre os gêneros e as artes. Evidentemente, a idéia de que literatura, pintura, música e outras artes se iluminam

²⁷ CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, **Dicionário de símbolos**, Rio de Janeiro: José Olympo Editora, 1988, p.930.

²⁸ BARTHES, Roland, Op. Cit, p.999.

mutuamente não é uma novidade. Na época do Renascimento, por exemplo, a célebre frase cunhada pelo poeta latino Horácio – *ut pictura poesis erit*, ou seja, “que a poesia seja como a pintura” – foi retomada para definir uma tendência que vigoraria até o século XVII. Para os teóricos renascentistas, a pintura deveria ser como uma poesia sem palavras; e a poesia, uma espécie de pintura dotada de enunciação. Isso significava, por um lado, a afirmação dos poderes de descrição e representação imagética das artes da linguagem – poesia, retórica, etc. Por outro lado, a retomada do adágio latino no período renascentista visava conferir legitimidade às artes visuais, consideradas hierarquicamente inferiores às artes da linguagem durante a Idade Média. No Renascimento, pintores e escultores deixam de ser vistos como artesãos e sua atividade ascende à categoria de ocupação intelectual e, até, científica. Em alguns momentos, a pintura foi não apenas equiparada à poesia, como também colocada no alto da pirâmide hierárquica. Encontramos essa tendência no texto de Leonardo Da Vinci, **Tratado da pintura**:

*Como concluímos que a poesia se dirige, em princípio, à inteligência dos cegos, e a pintura à dos surdos, daremos tanto maior valor à pintura que à poesia, por estar a pintura a favor do sentido maior e mais nobre. Essa nobreza é também três vezes maior que a dos outros sentidos, visto que a perda da audição, do olfato e do tato foi escolhida como preferível à perda da visão*²⁹.

A teoria da correspondência universal das artes foi contestada no século XVII por Lessing, na obra **Laocoonte – os limites da pintura e da poesia**. O autor insistiu na especificidade de cada arte: a pintura seria uma arte do espaço, enquanto a poesia estaria inserida no tempo³⁰. Por isso, Lessing insistiu na separação radical entre as artes e na autonomia de cada prática dentro de seu campo específico. Essa idéia continuou repercutindo em épocas posteriores. No século XIX, Gustave Flaubert se recusou veementemente a permitir a ilustração de seus livros, sob a alegação de que o mais simples desenho teria a capacidade – nefasta – de “devorar” a descrição literária mais elaborada. “Assim que um personagem é desenhado pelo lápis, ele perde seu caráter geral, aquela concordância com milhares de outros objetos conhecidos que leva o leitor a dizer ‘eu já vi isso’ ou ‘isso deve ser assim ou assado’ ”

³¹.

²⁹ DA VINCI, Leonardo, **Tratado da pintura**, apud: JIMENEZ, Marc, **O que é estética?**, São Leopoldo: Unisinos, 1999, p. 97.

³⁰ JIMENEZ, Marc, Op. Cit, p.99-101.

³¹ FLAUBERT, Gustave, apud: MANGUEL, Alberto, **Lendo imagens**, São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p.20.

Notemos, nessa passagem, um elemento recorrente nas reflexões sobre a imagem artística: o receio inspirado pela excessiva concretude, pela suposta falta de abstração e universalidade da imagem, em contraponto com a Idéia. Encontraremos esse conceito em Platão, que, nos seus **Diálogos**, projeta uma desconfiança unânime em relação à poesia e às artes visuais. Ele as condena como formas de mentira, que fazem a mente humana se perder em deleites inconseqüentes do reino das aparências, afastando-se da contemplação da verdade – que está apenas nas Formas Ideais, na inteligibilidade pura. Segundo a filosofia platônica, um objeto sensível nada mais é que a cópia imperfeita da Idéia; uma representação artística desse objeto, a cópia de uma cópia. Conforme aponta Derrida, o logocentrismo desconfia da palavra escrita, em contraposição à palavra falada, detentora da presença metafísica e horizonte último do sentido. No **Fedro**, Platão rebaixa a palavra escrita, precisamente, ao compará-la às imagens produzidas pelas artes visuais. Para Platão, a escrita – ou seja, a poesia – e a pintura se assemelham, pois oferecem ao leitor/espectador uma impressão de realidade que é “falsa”. Como a pintura, as palavras escritas parecem dizer-nos algo, mas não respondem quando interpeladas: dizem sempre a mesma coisa ³².

Podemos encontrar um contraponto à desconfiança platônica no pensamento de Aristóteles. No ensaio **Sobre a alma**, ele sugere que a mente humana necessita formar imagens em todo processo de pensamento. “Ora, no que concerne à alma pensante, as imagens tomam o lugar das percepções diretas. (...) Portanto, *a alma nunca pensa sem uma imagem mental*” ³³. Essa reflexão fundamenta uma relação umbilical entre palavras e imagens já na mente que as elabora, e não apenas, *a posteriori*, na análise que as aproxima.

Vale lembrar, também, que a reflexão comparativa sobre texto e imagens se inscreve no processo de ampliação trans-disciplinar e alteração de paradigma na Literatura Comparada durante o último século. Ao incorporar o estudo das relações inter-artísticas, a Literatura Comparada abarca não apenas o estudo da literatura além de línguas e fronteiras nacionais, mas também qualquer estudo que aproxime, ao menos, dois meios diferentes de expressão.

Com base no exposto nos parágrafos acima, proponho agora uma nova questão: como devemos, ou como podemos, ler imagens? E como ler as artes visuais à luz da literatura, e vice-versa?

³² PLATÃO, **Plato with na english translation: Euthyphro, Apology, Crito, Phaedo, Phaedrus**, London: William Heinemann, 1953, p.54.

³³ ARISTÓTELES, **De anima**, apud: MANGUEL, Alberto, Op. Cit, p. 21. Os grifos são meus.

Em sua obra **Arte e percepção visual**, de 1969, o teórico do cinema Rudolph Arnheim afirmou que o olhar humano atribui três valores distintos às imagens, em sua relação com o real. Primeiramente, um valor de *representação*, atribuído a imagens que representam coisas concretas, dotadas de menor nível de abstração que a própria imagem. A seguir, Arnheim refere-se a imagens de valor *simbólico*, ou seja, aquelas que representam elementos mais abstratos que a imagem. Por fim, as imagens podem adquirir um valor de *signo*, quando representam um conteúdo cujos caracteres não estão visualmente refletidos nelas próprias³⁴. Não se trata, aqui, de referendar essas concepções um tanto esquemáticas – afinal de contas, Arnheim não explicita de que forma devemos avaliar o “nível de abstração” da coisa representada, por exemplo. As reflexões do teórico, no entanto, servem para ilustrar a idéia de que as imagens são culturalmente construídas e, portanto, culturalmente contempladas.

A idéia delineada por Arnheim é desenvolvida, de forma menos rígida, por Jacques Aumont, na obra **A imagem**. O autor define a imagem como “um objeto produzido pela mão do homem, em um determinado dispositivo, e sempre para transmitir a seu espectador, de forma simbolizada, um discurso sobre o mundo real”³⁵. Aumont teoriza, de forma não exaustiva, sobre as funções que uma imagem pode exercer em relação a um espectador – ou seja, todo sujeito que olha, inserido em determinada sociedade. Segundo Aumont, a imagem pode se relacionar com o espectador dentro de três modalidades, resumidas a seguir:

O *modo simbólico*. As primeiras imagens produzidas pelo ser humano enquadravam-se nessa categoria: eram símbolos religiosos, *ídolos*. Era-lhes atribuído o poder de franquear o acesso à esfera do sagrado, ou, mesmo, a natureza de manifestações sensíveis da divindade. Em termos gerais, isso incluiria não apenas imagens representativas, na definição de Arnheim, mas também signos como a cruz cristã e a suástica hindu. Essa função simbólica não decaiu com a laicização das sociedades ocidentais, mas passou a veicular novos valores, como a Democracia, o Progresso, a Liberdade, etc.

O *modo epistêmico*. Trata-se da imagem enquanto instrumento de *conhecimento* sobre o mundo, incluindo tanto as iluminuras medievais quanto mapas, retratos pictóricos, desenhos de paisagens e outras modalidades “documentais”.

³⁴ ARNHEIM, Rudolph, **Arte e percepção visual**, apud: AUMONT, Jacques, **A estética do filme**, São Paulo: Papirus, 2007, p.92.

³⁵ AUMONT, Jacques, **A imagem**, Campinas: Papirus, 2006, p. 73.

O *modo estético*. A imagem é destinada a oferecer sensações (*aisthesis*) específicas a seu espectador. Esse conceito aproxima-se da noção de arte, sendo comum, portanto, que imagem artística e imagem estética se confundam ³⁶.

As reflexões de Arnheim e Aumont pressupõem a idéia de que todas as imagens sejam legíveis. A respeito disso, outro autor importante, Alberto Manguel, sugere um contraponto. Segundo ele, as imagens podem agir sobre nós como símbolos, signos, mensagens e alegorias, mas também como “presenças vazias, que preenchamos com nosso desejo” ³⁷. Nesse sentido, poderíamos levantar o seguinte questionamento: considerar as imagens sob uma *modalidade estética* pressupõe, sempre, uma interpretação anterior à sensação? Será que as imagens contêm, sempre, um discurso sobre o mundo real, como propõe Aumont? Os bisões pintados nas cavernas de Lascaux eram objetos estéticos, mágicos ou epistêmicos quando foram desenhados? A intertextualidade, novamente, propõe uma forma produtiva de se encarar a questão. Se as imagens trabalham, como o texto, então elas não devem ser abordadas como portadoras de um significado monolítico, seja ele simbólico, epistêmico ou estético. São elementos que ativam o processo de significância: não se trata, portanto, de explicá-las ou simplesmente descrevê-las, mas de entrar no jogo significante que as imagens estabelecem entre si mesmas, e também com os textos escritos.

Sem lançar uma conclusão definitiva às perguntas levantadas no parágrafo anterior, acrescentarei um liame intertextual, recorrendo a dois momentos da obra de Borges. O primeiro deles é o já citado prólogo à **História universal da infâmia**, com sua referência ao texto enquanto “mera aparência” e “superfície de imagens”. Em outras circunstâncias, tais definições poderiam soar pejorativas; na página de Borges, no entanto, essa intransparência da imagem é quase uma benção – as histórias contadas no livro, em sua condição de aparência, “poderão, por isso mesmo, agradar”. A partir dessa afirmação, infere-se que a interpretação não esgota as imagens; o poder que elas exercem sobre nós transcende a racionalização que lhes impomos. Há nas imagens uma fissura, por onde os sentidos fluem, disseminados e insubordinados. O que nos atrai nas imagens, sugere Borges, talvez seja precisamente esse estar além, o jogo combinatório das formas que não se rendem à fixação dos sentidos: o mistério. Já em 1950, no ensaio “A muralha e os livros”, incluído em **Outras inquisições**, Borges trata de analisar o efeito estético produzido por certas imagens verbais e conclui que

³⁶ Idem, *ibidem*, p.80-81.

³⁷ MANGUEL, Alberto, *Op. Cit.*, p.21.

(...) poderíamos inferir que todas as formas têm virtudes em si mesmas e não em um conteúdo conjectural. (...) A música, os estados de felicidade, a mitologia, as caras trabalhadas pelo tempo, certos crepúsculos e certos lugares querem nos dizer algo, ou algo disseram que não deveríamos ter perdido, ou estão por dizer algo; essa iminência de uma revelação que não se produz é, talvez, o fato estético ³⁸.

Mas a fissura da significância não é uma barragem à reflexão. Pelo contrário: é um convite a adentrar o jogo produtivo entre textos escritos e obras imagéticas. Essa leitura comparativa pode ser estabelecida de formas variadas. A abordagem mais recorrente, sem dúvida, é a da *tradução intersemiótica*, conforme definida por Roman Jakobson. Sem adentrar o assunto em profundidade, lembremos apenas que a análise de adaptações cinematográficas pode-se valer, hoje, das modernas reflexões sobre a tradução em geral, como os conceitos de *transcrição* e *mudanças de valência*.

Outra possível abordagem é a análise de imagens enquanto *paratextos* de uma obra literária, conforme a definição de Gerard Genette ³⁹ – incluindo, por exemplo, as ilustrações elaboradas ou selecionadas para acompanhar um texto, processo tão detestado por Flaubert. Inversamente, podemos abordar um sistema verbal como paratexto de imagens, caso das legendas fotográficas. Também pode-se procurar, num texto escrito, o *metatexto*, ou comentário crítico, de obras visuais – caso dos ensaios incluídos na já citada obra de Manguel, **Lendo imagens**. Outro conceito produtivo é o de *hipertexto*, considerado como “texto em segundo grau”, ou texto derivado de outro texto pré-existente, sem que recaia na categoria da tradução intersemiótica. No campo puramente literário, Genette cita a relação que a **Enéida**, de Virgílio, e o **Ulisses**, de James Joyce, estabelecem com a **Odisséia**. Seguindo na mesma trilha, poderíamos apontar o filme **O desprezo (Le Mépris)**, de Jean-Luc Godard, que faz uma releitura do texto homérico, sem tratar de adaptá-lo.

A abordagem que adotaremos neste trabalho pode-se relacionar, de forma parcial, com as modalidades de análise expostas acima, sem, no entanto, esgotar-se em qualquer uma delas. Trata-se, aqui, de explicitar formas que a escrita utiliza para *dizer* o visível e o visual, em particular no que diz respeito à visualidade cinematográfica. Trata-se de buscar, portanto, marcas da inserção da imagem na esfera pragmática da escrita, e do jogo da significância que se estabelece com o universo visual, a partir do verbal. A proposta metodológica, conforme aponta Jeanne-Marie Clerc, no ensaio “A Literatura Comparada face às imagens modernas”,

³⁸ BORGES, Jorge Luis, A muralha e os livros, in: **Otras inquisiciones**, Buenos Aires: Emecé Editores, 1952, p.12.

³⁹ GENETTE., Gerard, **Palimpsestes, la littérature au second degree**, apud: RABEAU, Sophie, Op. cit, p.71.

incluído em **Compêndio de Literatura Comparada**, é: “Permanecer dentro do domínio da escrita e contemplar como esta última corrobora os traços de uma visualidade ligada às tecnologias icônicas. Deste modo, circunscreve-se um campo de investigação que se quer propriamente literária”⁴⁰. Tal abordagem prevê o confronto entre imagens e palavras, e não apenas a busca de equivalências. Trata-se de buscar convergências e contaminações de visualidade na página do texto – a presença confessa ou inconfessa de imagens advindas das artes e tecnologias icônicas na trama das palavras. Essa estratégia não busca identificar fontes cinematográficas, numa relação de causa e efeito ou fonte/influência, mas examinar como uma determinada linguagem artística, mantendo sua especificidade, assimila características de outra forma de expressão, efetuando a emergência de ressonâncias na estrutura dos objetos/obras. Essa emergência, que se articula num processo de dessimbolização e ressimbolização, é identificável tanto na página do texto, quanto nas relações contextuais que os autores estudados estabeleceram com as artes visuais, muitas vezes tentando recriar recursos técnicos de outra forma de expressão nos domínios de sua arte⁴¹.

O objeto por excelência desse tipo de abordagem são obras literárias que façam referência direta às artes visuais. A emergência de uma visualidade intersemiótica em textos literários não é, evidentemente, um apanágio da era do cinema. Citarei, aqui, um exemplo retirado de um dos textos fundadores da literatura ocidental: **A Ilíada**. A passagem em questão, conhecida entre os críticos como “o escudo de Aquiles”, encontra-se no “Livro 18” da epopéia. O herói Aquiles se encontra amargurado pela morte de Pátroclo, seu amigo, derrubado no campo de batalha pelo príncipe troiano Heitor. Aquiles pede a sua mãe, a deusa Tétis, que o ajude na vingança: ela se dirige à morada subterrânea de Hefestos, o deus artífice, e o convence a forjar nova armadura para o filho – uma vez que os troianos roubaram todo o equipamento de Aquiles na mesma ocasião em que Pátroclo fora morto. O poeta então descreve a criação do escudo divino que defenderá Aquiles na batalha contra os troianos. A passagem homérica não trata do escudo pronto, mas do escudo em construção – o momento em que seus vertiginosos detalhes emergem das mãos possantes do deus. No mundo de Homero escudos e outros armamentos eram cobertos por gravuras em alto e baixo relevo e considerados obras de arte visual: “e em sua vasta extensão, com todo seu engenho e astúcia/ o deus cria um mundo de

⁴⁰ CLERC, Jeanne-Marie, A Literatura Comparada face às imagens modernas, in: BRUNEL, Pierre, Chevrel, Yves (org.), **Compêndio de Literatura Comparada**, Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, p.287.

⁴¹ CARVALHAL, Tânia, Op. Cit, p.41.

magnífico trabalho imortal”⁴². Na superfície do escudo, Hefestos forja um “mundo” – um microcosmo, conforme notaram diversos críticos de Lessing a Jaeger. “Ali ele fez a terra e o céu e o mar/ E o inexaurível sol brilhante e a lua cheia/ E também as constelações, todas as que coroam os céus (...)”⁴³.

Nesse microcosmo enquadrado no círculo do escudo, Hefestos cria cenas diversas que expressam de forma antológica a concepção épica do mundo. O deus forja “nobres cidades, cheias de homens mortais”; forja festas de casamento, danças, coros, flautas, harpas; forja um julgamento, e outras cenas da vida em civilização; faz desfilar, no brilhante metal, camponeses e lavradores cuidando da terra, plantando e colhendo, seguindo o fluxo das estações. Vinhedos, plantações, campinas, frutas e cereais – tudo descrito em colorido detalhe. No entanto, o escudo é um microcosmo, e não um paraíso ou uma utopia; ele contém a alegria e a vida, mas também a destruição, a guerra e a morte. Exércitos se agrupam no bronze do escudo: fazem planos, emboscadas. Segue-se uma batalha feroz, carnificina em que tombam mortais, atacados por outros homens e também por deuses belicosos e demônios subterrâneos⁴⁴. De acordo com Tailin, a inserção da visualidade no horizonte da narrativa homérica não é simples ornamento, mas cumpre uma função narrativa essencial ao sentido trágico da epopéia: as imagens no escudo mostram a dolorosa beleza de um mundo que logo será arrebatado aos personagens centrais da **Ilíada**, Aquiles e Heitor, marcados para morte prematura⁴⁵.

Como se sabe, a imitação era valorizada na Antigüidade – e a passagem do Livro 18 da Ilíada gerou uma série de derivações na literatura greco-romana. A mais célebre, sem dúvida, é a descrição do escudo de Enéias, no Livro 8 da **Eneida**, de Virgílio, escrita por volta do século 1 a.C. A situação guarda diversas semelhanças com o modelo homérico. Enéias, príncipe troiano que fugiu à destruição de sua cidade e refugiou-se na Itália, está prestes a entrar em combate contra Turno, rei dos rútuos. A mãe de Enéias, Vênus, pede ao deus Vulcano (versão latina de Hefestos) que forje uma armadura divina para o filho. A seguir, Virgílio descreve o texto indecifrável do escudo, que difere do protótipo homérico ao introduzir na narrativa uma temporalidade distinta. Vulcano forjou uma obra que conta a história do futuro – mais especificamente, o futuro dos descendentes de Enéias, os romanos. A

⁴² HOMER, **The Iliad**, New York: Penguin Books, 1998, p.483.

⁴³ Idem, *ibidem*, p.483.

⁴⁴ Idem, *ibidem*, p. 483-487.

⁴⁵ TAPLIN, O. TAPLIN, O, The shield of Achilles within the Iliad, in_JONG, Irene J. F. de (org), **Homer: critical assessments**, London: Routledge, 1999, vol. 3, p.194, 196.

“narrativa” do escudo começa com a imagem de Rômulo e Remo, os gêmeos fundadores de Roma, amamentados por uma loba. Seguem-se cerca de cem linhas de referências históricas, batalhas, raptos, festas, invasões, portentos; enfim, o escudo revela as conquistas de Augusto César, especialmente a vitória na batalha de Ácio, quando derrotou Marco Antônio e Cleópatra, e o triunfo celebrado nas ruas de Roma: “As ruas fremiam de alegria, de jogos, de aplausos. (...) as nações vencidas avançam em longa fila, tão várias no modo de trajar e na linguagem”⁴⁶.

Uma leitura moderna, ou pós-moderna, dessas passagens clássicas produz inevitavelmente uma impressão que se pode qualificar como “cinematográfica” – entre outras coisas, pela introdução do *movimento* na descrição de objetos supostamente inanimados, como se nota na afirmação de que “as ruas fremiam de alegria, de jogos de aplausos”. A consideração dos aspectos plásticos da literatura seria de grande importância, também, nas reflexões dos teóricos do cinema. Alguns dos exemplos mais produtivos dessas inter-relações se encontram no ensaio **Palavras e Imagens**, de 1938, do cineasta e teórico Serguei Eisenstein. Nesse texto, o diretor soviético ilustra suas teorias da montagem a partir de exemplos literários colhidos, em sua maior parte, de textos escritos antes da invenção do cinema (o tema será explorado em maior profundidade no capítulo 2). A “leitura cinematográfica” que Eisenstein efetua de textos literários adquire maior significância se considerarmos os conceitos de imaginação visual e “cinema mental”, presentes em ensaios de Italo Calvino sobre a “imaginação figurativa”. Encerro este capítulo, portanto, com uma breve reflexão sobre as inter-relações envolvendo os conceitos de imaginação e visualidade.

1.3 Imaginação e visualidade

Há uma esfera, em particular, em que a relação entre imagens visuais e expressão verbal (ou literária) proporciona reflexões fecundas: os conceitos de imaginação, intimamente relacionados às teorias da criação literária. Para fins deste trabalho, destaco dois textos especialmente produtivos sobre o tema: o ensaio “L’empire de l’imaginaire”, de Jean Starobinski, e o ensaio “Visibilidade”, de Ítalo Calvino. Em ambos os textos, vigora uma forte ligação entre o conceito de imaginação e a visualidade; e, no caso de Calvino, a imaginação

⁴⁶ VIRGÍLIO, *Eneida*, São Paulo: Cultrix, 1999, tradução de Tassilo Orpheu Spalding, p.172.

visual aparece como um elemento essencial à prática da literatura fantástica (aspecto que será abordado no capítulo 2).

O tratado de Starobinsky contém uma sintética exposição sobre as diferentes teorias desenvolvidas em redor do tema da imaginação. Conforme refere o autor, o termo grego *phantasia* (*φαντασία*) e o latino *imaginatio* designam “uma atividade ocupada pela *aparência* das coisas”⁴⁷. (Vale lembrar que *imaginatio* também significa “imagem, representação, visão”, conforme o **Dicionário Latino-Português** de F.R Saraiva.) Segundo Platão, a fantasia é uma faculdade humana que se encontra a meio caminho entre a sensação e a opinião. Para Aristóteles, a imaginação é a capacidade humana de evocar, em sua ausência material, os objetos percebidos pelos sentidos⁴⁸. Em todo caso, a imaginação assume, na teoria clássica, o papel de função intermediária entre a sensação e o pensamento. Falta-lhe a evidência concreta da sensação, e o rigor do pensamento racional: o domínio da imaginação é *aquilo que parece*, e não, necessariamente, *aquilo que é*. A fantasia não serve de ponto de partida, nem de ponto de chegada: é mera zona intermediária do discurso. Derivada e secundária em relação à percepção sensível, ela é uma faculdade preliminar em relação ao raciocínio. Ao imaginário, faltaria consistência ontológica: está suspenso entre o objeto real e a essência da Idéia. A degradação da fantasia na teoria platônica, por sinal, segue de perto sua desconfiança em relação à imagem. Afinal de contas, é a faculdade da fantasia que gera, na mente do espectador, a confusão entre a imagem artística e o objeto natural – ele próprio uma imagem degradada da Idéia. A fantasia age como uma espécie de fio condutor nessa transição – platonicamente nefasta – da Idéia ao objeto à imagem artística, que se configura como imagem de imagens, uma aparência em terceiro grau. Essa fragilidade ontológica do imaginário, na teoria platônica, é o que condena a arte à esfera do não-ser.

Conforme o exposto anteriormente, a imagem desfruta de um *status* diferente na teoria aristotélica, que a vê como essencial ao pensamento. Afinal de contas, a fantasia ou a imaginação permite à mente reproduzir dados recebidos pelas sensações, mesmo quando os objetos que as provocaram estejam ausentes. É uma espécie de movimento interior consecutivo à sensação, e que não ocorre à parte dela: converte a sensação de potência em ato. Além disso, Aristóteles aponta que a palavra grega para “fantasia” (*φαντασία*) remete à raiz do termo grego “luz” (*φάος*). Ou seja, também no grego a idéia de imaginação está etimologicamente vinculada ao sentido da vista. Sem luz, é impossível ver; sem a imaginação, o pensamento fica

⁴⁷ STAROBINSKI, Jean, L’empire de l’imaginaire, in: **La relation critique**, Paris: Gallimard, 1997, p.177. O grifo é meu.

⁴⁸ ARISTÓTELES, **On the soul**, London: Harvard University Press, 1957, p.159.

às escuras. Nesse sentido, a imaginação ganha importância, embora continue derivativa em relação à sensação: a fantasia nos ilumina com uma “segunda luz”, consecutiva à luz primeira do real⁴⁹. É bem verdade que Aristóteles confere à impressão de realidade da imaginação um estatuto ambíguo: “Porque as imaginações persistem em nós e se assemelham às sensações, os seres vivos com frequência agem de acordo com elas, como é o caso dos seres irracionais, porque não têm mente, e outros, como os homens, porque a mente está temporariamente ofuscada pela emoção, a doença ou o sono”⁵⁰. Nesse trecho, o recurso da imaginação assume um caráter quase patológico de engano. Mas é esse mesmo engano ou ilusão o que torna possível a teoria poética aristotélica. Na teoria aristotélica, o recurso do imaginário é essencial ao efeito da *catharsis*, por meio do qual a “aparência” de uma ação real suscita o terror e a piedade e a purgação dessas emoções: efeito possível apenas porque o imaginário é um irreal que tem o poder de despertar a realidade das emoções. Pois, explicita o autor, a imaginação é diferente do juízo (*doxa*), e, precisamente por isso, no domínio da poética, o recurso ao imaginário permite a “liberação” das emoções, que não seriam purgadas, mas apenas vividas, caso a ilusão fosse o real. Função semelhante é conferida à imaginação pelos retóricos clássicos. As imagens que nos fornece a fantasia podem surgir de forma desordenada, recusando-se a obedecer à vontade discursiva; por outro lado, essas mesmas imagens podem ser utilizadas para o êxito do discurso. Em autores como Longino e Quintiliano, a fantasia é o meio pelo qual a mimese atinge seu ápice, conduzindo ao sublime por meio do entusiasmo – o imaginado deixa de ser uma degradação do sensível, e se torna uma quase-presença; nesse sentido, a fantasia ressurgiu como uma fonte de conhecimento não-discursivo, apreendido em símbolos e alegorias.

Conforme Emilio Carilla, na obra **El cuento fantástico**, o pensamento medieval distinguiu dois tipos de imaginação. A primeira delas é a imaginação reprodutiva, que duplica dados sensíveis em sua ausência, conforme a definição de Aristóteles; a par dela, haveria a imaginação produtiva, que combina livremente esses dados⁵¹. Surge, aqui, a idéia de imaginação enquanto máquina combinatória de formas e imagens, escolhidas dentre a infinidade do possível e do impossível. Para São Tomás de Aquino, “a fantasia ou imaginação

⁴⁹ STAROBINSKI, Jean, Op. Cit, p.180.

⁵⁰ ARISTÓTELES, Op. Cit, p.159.

⁵¹ CARILLA, Emilio, **El cuento fantástico**, Buenos Aires: Nova, 1968, p.20.

é como um tesouro ou depósito de formas recebidas pela sensação ou alma”⁵². Tesouro do possível, formado pela sensação, e matéria das combinações do hipotético: para Giordano Bruno, o “*spiritus phantasticus*” é “um mundo ou receptáculo, jamais saturado, de formas e imagens”⁵³. É a esse aspecto da imaginação – sua produtividade – que a filosofia moderna reserva o termo “fantasia”.

Vale, aqui, explicitar duas concepções diferentes a respeito das funções da fantasia ou imaginação (em seu sentido amplo). Primeiramente, a concepção, já referida, de imaginação enquanto coadjuvante do conhecimento (científico, discursivo, lógico)⁵⁴. É a concepção presente na teoria clássica antiga e retomada pelo classicismo. Em seu tratado, Starobinski afirma que a imaginação pode exercer uma “função de real”. Para nos adaptarmos ao mundo, precisamos sair do instante presente, conjeturar sobre um passado e um futuro indistintos: nesse sentido, a imaginação antecipa e prevê, servindo à ação, pois nos apresenta o desenho do realizável, antes que ele se realize⁵⁵. Por outro lado, a imaginação também tem uma função de romper os vínculos que nos ligam ao real, levando-nos ao reino dos fantasmas – uma função de “distanciamento” ou “função do irreal”, conforme a expressão de Gaston Bachelard. Nesse contexto, insere-se a função imaginativa enquanto “participação na verdade do mundo”, professada pelos neo-platônicos e depois retomada pelo esoterismo renascentista, o romantismo e o surrealismo. De acordo com essa concepção, a imaginação seria uma espécie de força supra-pessoal que busca se individuar por meio das mentes humanas. Se a teoria clássica racionalista impunha um dualismo, no qual a imaginação é subordinada ao intelecto, a teoria romântica (influenciada por Giordano Bruno, e ressemantizada por Jung) propõe um monismo irracionalista ou um “dualismo trágico” – a intuição imaginativa é o poder criador primordial, o logos ativo, o ato espiritual supremo, enquanto a razão discursiva representa uma espécie de pecado original. Para Gaston Bachelard, por outro lado, a opção científica e a opção imaginativa não são apenas opostas, mas simétricas e complementares – a “função de irreal” é tão importante quanto a “função de real”⁵⁶.

⁵² *Ad harum autem formarum retentionem aut conservationem ordinatur phantasia sive imaginatio, quae idem sunt; enim est phantasia sive imaginatio quasi thesaurus quidam formarum per sensum accpetarum.* AQUINO, Tomás de, *Súmula Teológica*, apud: STAROBINSKI, Jean, Op.cit, p.182.

⁵³ BRUNO, Giordano, apud: CALVINO, Ítalo, Op. Cit, p.107.

⁵⁴ CALVINO, Ítalo, *Visibilidade*, in: **Seis propostas para o próximo milênio**, São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.103.

⁵⁵ STAROBINSKI, Jean. Op.Cit, p. 174.

⁵⁶ Idem, *ibidem*, p.187,188,192-193.

De que forma tudo isso remete à inter-relação de imagens e palavras? Ora, esse vínculo se esclarece se considerarmos, como Calvino, que a fantasia “é um lugar no qual chove”⁵⁷. Um dos aspectos mais produtivos do tratado de Calvino é sua reflexão a respeito da imaginação visual em sua interface com a criação literária, ou imaginação verbal. Assim como Aristóteles colocava uma imagem no princípio de qualquer pensamento, Calvino situará a parte visual da fantasia ora como origem, ora como finalidade da prática textual. Escreve o autor:

*Podemos distinguir dois tipos de processos imaginativos: o que parte da palavra para chegar à imagem visiva, e o que parte da imagem visiva para chegar à expressão verbal. O primeiro processo é o que ocorre geralmente na leitura: lemos, por exemplo, uma cena de romance ou a reportagem de um acontecimento no jornal, e conforme a maior ou menor eficácia do texto somos levados a ver a cena como se esta se desenrolasse diante de nossos olhos, se não toda a cena, pelo menos fragmentos e detalhes que emergem do indistinto*⁵⁸.

A esse processo, Calvino chama “cinema mental” – a projeção de imagens em nossa tela interior, que age continuamente e já existia antes da invenção do cinema. O autor cita, novamente, Dante, que em determinado trecho do **Purgatório** descreve uma série de representações dos pecados humanos, que surgem primeiramente como baixos-relevos, e depois como projeções visuais que se animam diante de seus olhos.

A essas ilustrações acrescenta-se, naturalmente, a questão: de onde vêm as imagens projetadas em nosso “cinema mental” e que passam da imaginação poética ao texto literário? Após Marx e Freud, o pensamento contemporâneo tende a situar as origens da fantasia visiva no inconsciente individual ou coletivo. Para Dante e São Tomás de Aquino, no entanto, a “alta fantasia” era a faculdade intermediária que ligava o mundo inferior dos sentidos ao mundo superior do espírito. As imagens seriam “dadas” à mente, a partir dessa fonte inapreensível – “pois chove na alta fantasia”. Para os neo-platônicos e os místicos renascentistas como Paracelso e Giordano Bruno, o *spiritus phantasticus* é algo meio material e meio espiritual, um influxo da “alma do mundo” sobre o indivíduo. Na teoria clássica dos antigos, se a imaginação era derivativa da sensação, haveria, por outro lado, uma espécie de autonomia ou “objetividade degradada” nas imagens que se apresentam a nós como que vindas de fora de nosso intelecto. Em todo caso, o conceito de “transcendência” não precisa ligar-se, necessariamente, ao céu e aos deuses: a chuva que tomba sobre a fantasia é resultado de processos que se sobrepõem a

⁵⁷ CALVINO, Ítalo, Op. Cit, p.97. Calvino parafraseia um verso da **Divina Comédia**: *Poi piovve dentro a l'alta fantasia*.

⁵⁸ CALVINO, Ítalo, Op. Cit, p.99.

nossas intenções e ao nosso controle racional, gerando formas inesgotáveis nesta ou naquela modalidade de interpretação. Palavras e imagens trabalham em conjunto, estabelecendo uma relação que também comporta confronto – as malhas do discurso sempre tratam de envolver a autonomia da imagem e vedar a fissura do significado. Tal dinâmica se torna especialmente aguda na reflexão sobre a imaginação visual na literatura fantástica – tema do capítulo 3.

Conforme exposto na **Introdução**, este trabalho pretende efetuar uma exploração de temas visuais em obras da literatura fantástica, à luz das modernas tecnologias da imagem. Cabe, portanto, explicitar uma série de conceitos relativos à Teoria do Cinema, que permitirão uma “leitura cinematográfica” dos textos de Borges e Cortázar.

2 As teorias do cinema

Início este capítulo pelo confronto entre duas imagens ilustrativas dos primórdios do cinema. A primeira delas é um fotograma de **Sortie des ouvriers**, documentário de cinquenta segundos dirigido pelos irmãos Lumière em 1895 – umas das primeiras imagens na história cinematográfica. O filme mostra a saída de um grupo de operários da fábrica Lumière, na periferia de Lyon, França. Filmada com o cinematógrafo (aparelho que, além de câmera cinematográfica, funcionava como projetor) o filme é um agrupamento de quadros em que a mão do realizador está apenas implícita, no próprio ato da filmagem. Não há cenas ensaiadas, figurinos, ou jogos expressivos com a iluminação. O filme foi exibido naquele mesmo ano no Grand Café, no Bulevar dos Capuchinhos, em Paris.



A primeira imagem histórica do cinema: captação do real?
(Figura 1)

A seguir, proponho outra imagem: um fotograma de **Le voyage dans la lune**, dirigido por Georges Méliès em 1902. Méliès, considerado o pioneiro dos filmes de horror, fantasia e ficção científica, trabalhou como mágico e ator de teatro antes de descobrir o encanto do cinematógrafo. Ao contrário dos documentários de Lumière, as obras de Méliès utilizam figurinos fantasiosos, cenários elaborados, e primitivos efeitos especiais, como a câmera lenta e a justaposição de imagens. Em **Le voyage dans la lune**, um grupo de cientistas fabrica um foguete e aterrissa no solo lunar, dando início a uma série de peripécias algo picarescas em meio a selenitas enfurecidos. O fotograma abaixo é uma das imagens mais memoráveis na história do cinema: num truque visual típico de Méliès, a lua surge como um rosto humano perfeitamente redondo, com o inconveniente foguete terráqueo encravado em um dos olhos.



A primeira imagem icônica do cinema: a lua zorrolha de Méliès (Figura 2)

O confronto entre as duas imagens é um ponto de partida produtivo à explanação de duas tendências teórico-críticas que marcaram a reflexão sobre o cinema durante boa parte do século XX. De um lado, encontramos os teóricos e críticos da chamada escola formativa ou formalista; do outro, os militantes da tendência realista. Numa definição proposta por André Bazin, pode-se dizer que os formalistas são “os que acreditam na imagem”, e os realistas, “os que acreditam na realidade”⁵⁹. A tendência formalista se relaciona com a aceitação militante da interferência humana sobre as imagens; o cinema é visto como a arte de produzir imagens capazes de encantar os sentidos, ou, até, influenciar os espectadores. Já a tendência realista enraíza-se na percepção que os pensadores do século XIX tinham sobre a fotografia. Para eles, sua principal característica inovadora era a capacidade de reproduzir a realidade. O cinema, oriundo da fotografia, deveria seguir essa vocação. Articula-se, assim, uma visão do cinema que prega a mínima interferência humana sobre a imagem, encarada como “redenção da realidade física”, contrapondo-se à visão do cinema enquanto pura interferência, discurso de imagens que tem no real sua matéria-prima, e não seu fim⁶⁰.

Ao longo da história do cinema, as ideologias da interferência e da não-interferência se sucederam no gosto dos autores teóricos, às vezes gerando polêmicas agudas: espécie de oposição simbólica entre Lumière e Méliès, que pautou a estética fílmica. Observe-se, a título de ilustração, o caso exemplar do teórico Siegfried Kracauer, defensor da estética realista. Em sua obra **Film Theory**, ele afirma que a principal característica do filme – aquilo

⁵⁹ BAZIN, André, A evolução da linguagem cinematográfica, in: **O cinema: ensaios**, São Paulo : Brasiliense, 1991, p. 67.

⁶⁰ TUDOR, Andrew, **Theories of film**, Lisboa: Edições 70, 1980, p.17.

que o distingue de todas as artes narrativas – é a capacidade de revelar a realidade física; ater-se a essa característica essencial deveria ser um imperativo para os cineastas. Para Kracauer, os termos “cinemático” e “realista” se sobrepõem: um filme “realista”, porém tecnicamente pobre, seria mais “cinemático” que um filme tecnicamente perfeito, porém fantasioso. Observe-se, de passagem, que muitos teóricos da escola realista, a exemplo de Kracauer, demonstram certa confusão entre “realismo” e “impressão de realidade” – tema que será explorado mais adiante. Kracauer apreciava em Lumière a intenção imaculada de capturar a realidade; Méliès, por outro lado, é criticado por trocar a realidade espontânea pelo ensaio, o planejamento, a fantasia ⁶¹. É interessante notar que Kracauer opõe os “processos naturais” à imaginação ativa: esta surge como uma espécie de pecado original que separa o humano do conhecimento ontológico do mundo, lançando-o na esfera *daquilo que parece, mas não é*.

Nos debates entre essas duas estéticas, um elemento do universo fílmico surge como peça central: a montagem. Em alguns momentos, o uso que determinada obra cinematográfica faz da montagem servirá para definir sua inclinação a uma ou outra das tendências teórico-críticas ora descritas. De forma geral, pode-se afirmar que as teorias da montagem se agrupam em dois grandes marcos conceituais: a “montagem-rei”, de tendência formalista, representada principalmente pelas obras teóricas de Serguei Eisenstein; e a “montagem proibida”, de tendência realista, cujo proponente mais célebre é André Bazin. Ao longo deste capítulo, tratarei de explorar as idéias de ambos os autores.

Antes de prosseguir, porém, parece-me apropriado abrir um parêntese conceitual. Em reflexões sobre estética cinematográfica, faz-se necessário utilizar vocabulário e conceitos que, muitas vezes oriundos do campo técnico, afastam-se da terminologia corrente dos estudos literários. A seguir, portanto, tratarei de explicitar alguns operadores advindos da teoria fílmica.

Conforme aponta Jacques Aumont, nossa apreensão da imagem fílmica é fundamentada, inicialmente, por dois traços da imagem cinematográfica: ela é *plana* e *delimitada*. Todo filme é composto por uma série de imagens fixas, chamadas fotogramas, gravadas numa película e projetadas numa tela. A imagem em movimento, nos primeiros filmes, surgia a partir da projeção de dezesseis fotogramas por segundo; hoje, são vinte e quatro fotogramas por segundo.

Com base no parágrafo anterior, pode-se explicitar um dos conceitos básicos da Teoria de Cinema: o *quadro*. Este se define como o limite da imagem cinematográfica, tendo

⁶¹ KRACAUER, Siegfried, *Film theory*, apud: TUDOR, Andrew, Op. Cit, p.8, 9, 10-13.

uma função análoga ao quadro pictórico, que lhe empresta o nome. É dentro do quadro que se estabelece a composição da imagem cinematográfica, que em muitas instâncias, aproxima-se da composição pictórica – é o caso, por exemplo, de filmes como **O martírio de Joana D’Arc**, de Theodor Dreyer (1928). Esse limite da imagem, a fronteira que o separa do mundo, é um dos primeiros materiais sobre qual o cineasta trabalha, por meio da composição ⁶². Como um pintor que arquiteta sua obra, o diretor dispõe os elementos no interior do quadro cinematográfico, tendo sempre em vista esse limite que separa a página do filme da página do mundo.

Embora o quadro seja uma superfície plana, o espectador o percebe como tridimensional. Essa ilusão de profundidade, somada à ilusão de movimento, produz a “impressão de realidade” própria do cinema. Essa impressão está ligada à ilusão de um espaço imaginário infinito, que se revela aos olhos do espectador, na forma de um fragmento delimitado pelo quadro. Tal espaço imaginário é o *espaço fílmico*; e a porção de espaço fílmico, contida no quadro, chama-se *campo*. Todo o espaço fílmico que se estende para além da parte visível é chamado *fora de campo*. O fora de campo é pressuposto pelos elementos dentro do campo: são personagens, cenários, etc., que o espectador vincula e pressupõe, pela imaginação, àquilo que vê na tela ⁶³.

Compreendidos esses conceitos, segue-se que todo movimento da imagem cinematográfica articula-se em duas categorias. Primeiramente, os movimentos que ocorrem no interior do quadro, e que também são percebidos pelo espectador como movimentos no campo – o caminhar de um personagem pelo cenário, o vento sobre as árvores, o ziguezague de automóveis, etc. Em segundo lugar, pode-se falar em “movimentos do quadro em relação ao campo” – ou seja, os movimentos de câmera, que incluem modalidades como o *travelling* e a panorâmica.

Resta, enfim, um último conceito, talvez o mais importante operador para a compreensão das teorias da montagem: o *plano*. Tecnicamente, trata-se de todo conjunto imagético (ou imagético-sonoro) gravado na película entre o acionamento e o desligamento da câmera. É um fragmento de imagem que, unido a outros fragmentos pelo processo da montagem, dará origem ao filme. O plano reúne os elementos espaciais da imagem cinematográfica – o enquadramento, o ponto de vista da câmera em relação a determinado evento, os movimentos internos e os movimentos de câmera – e também uma certa duração. O

⁶² AUMONT, Jacques, Op. Cit, p.19, 20.

⁶³ AUMONT, Jacques, Op. Cit, p.20, 24.

plano pode ser muito breve – durando um segundo ou menos – ou bastante longo, durando vários minutos ou, em casos extremos, abarcando todo o filme. Além disso, o plano pode ser fixo – quando não há movimento do quadro em relação ao campo – ou móvel – quando se inserem os movimentos de câmera. Um plano também se pode definir em relação ao enquadramento de determinado personagem ou objeto. O plano geral é aquele que mostra um objeto perdido numa vasta paisagem; o *close-up* é o plano que revela detalhes do mesmo objeto; entre os dois extremos, há o plano médio, o plano de conjunto, o plano americano, o plano aproximado e o primeiro plano. Em resumo, o plano pode ser considerado como a unidade mínima da narrativa cinematográfica.

2.1 Cinema, literatura e visualidade

As relações de ressonância e contágio que se estabelecem entre cinema e literatura a partir do início do século XX compõem um texto aberto a múltiplas leituras. A abordagem mais privilegiada dessa relação, do ponto de vista teórico, tem sido o influxo da literatura sobre o cinema, especialmente a questão da tradução intersemiótica – a adaptação de obras literárias para as telas. Em diversos momentos, conforme aponta Gerald Mast no ensaio **Literature and Film**, essa reflexão tomou como ponto de partida uma suposta sacralidade ou “pureza” do texto literário original. Simultaneamente, considerou-se o cinema como uma forma de expressão estética menos reflexiva, menos intelectual, e mais sensorial que a literatura⁶⁴. Novamente, aproximamo-nos da desconfiança logocêntrica em relação à imagem. Por um lado, a imagem é rebaixada por ser demasiado ilusória: nas artes representativas, ela é a cópia de uma cópia. Por outro lado, o rebaixamento da imagem cinematográfica pode advir, também, de um excesso de realidade ou referencialidade. Nesse sentido, as modernas tecnologias da imagem são identificadas à objetividade do real, e, portanto, carecem de abstração – lembremos aqui o preconceito flaubertiano contra o excesso de particularidade na imagem, que arrancaria da descrição literária seu caráter generalizador, “universal”. Ou pior: em determinados momentos, o “efeito de real” da imagem é tão poderoso que ela pode impor-se, perigosamente, como a própria coisa. Para Antonin Artaud, a imagem cinematográfica evidencia o “impoder” do pensamento, sua inibição central; Georges Duhamel, por sua vez, denunciou o cinema com as

⁶⁴ MAST, Gerald, *Literature and Film*, in: BARRICELLI, Jean; GIBALDI, Joseph, **Interrelations of Literature**, New York: The Modern Language Association of America, 1982, p.280, 281. A tradução é minha.

seguintes palavras: “Não posso mais pensar o que quero. As imagens móveis substituem meus próprios pensamentos”⁶⁵.

Teóricos e críticos como Gerald Mast propõem uma desconstrução dessas hierarquias. Para Mast, os filmes são obras narrativas análogas àquelas privilegiadas pelo estudo da literatura (peças, romances, etc.). Dentre as modernas tecnologias icônicas, o cinema seria o único capaz de rivalizar com a linguagem verbal enquanto sistema comunicativo capaz de transmitir sentidos e mensagens complexas⁶⁶. Tal afirmativa é, sem dúvida, questionável, já que a própria fotografia detém elementos capazes de construir complexidades e significâncias; mas a observação de Mast serve para iluminar uma questão importante: o cinema permite, como nenhuma outra tecnologia icônica ou arte visual, a utilização de imagens num processo narrativo baseado no tempo, na duração e no movimento.

Outra abordagem possível da relação entre literatura e cinema, que escape à análise de adaptações da página à tela, é o estudo do influxo da imagem cinematográfica em obras literárias. Essa estratégia de estudo, embora menos utilizada que a anterior, não é nova. Desde a década de 1920, quando exhibições do cinematógrafo se tornaram comuns na Europa e nas Américas, a questão vem atraindo olhares críticos. Conforme aponta Jeanne-Marie Clerc no ensaio “A Literatura frente às modernas tecnologias da imagem”, a proliferação do cinema enquanto fenômeno internacional e de massas gerou uma “multiplicação do visual” no século XX, transformando as noções e ressonâncias da temática da visualidade em textos literários.

Antes de prosseguir, convém definir alguns termos que, embora de uso corrente, podem atrair acepções distintas, em diferentes contextos. Começemos pelo *olhar*, conceito que será de grande importância nos capítulos subsequentes. Segundo Aumont, o olhar se distingue da visão porque emana de um sujeito envolvido no ato da percepção: é a visão dotada de intencionalidade, de finalidade. Se a visão pode ser entendida como um processo físico, o olhar adquire uma dimensão propriamente humana⁶⁷. O olhar se constitui, portanto, como um ato consciente e voluntário, elemento essencial na relação do sujeito com seu ambiente e na elaboração de uma estratégia de conhecimento do mundo. Nesse sentido, pode-se estabelecer uma analogia entre o olhar humano e o “olhar” da câmera cinematográfica, definido pelo quadro e pelo campo. Afinal de contas, a câmera “olha” de forma consciente, deliberada: articula um ponto de vista, uma distância específica dos objetos observados, etc. A partir dessa

⁶⁵ Ambas as referências encontram-se em: DELEUZE, Gilles, **A imagem-tempo**, São Paulo: Editora Brasiliense, 1990, p.201.

⁶⁶ MAST, Gerald. Op. Cit, p.284.

⁶⁷ AUMONT, Jacques, **A imagem**, São Paulo: Papirus Editora, 2006, p.59.

analogia, a Teoria do Cinema estabeleceu diversas comparações entre os movimentos de câmera e o ponto de vista de um olhar humano individual. Nessa abordagem, a panorâmica seria o equivalente do movimento transversal do olho em sua órbita, enquanto o *zoom in* é às vezes interpretado como a “focalização” do olhar narrativo ⁶⁸. Com base no conceito de olhar, pode-se compreender também a distinção entre os termos *visível* e *visual*. Por visível, entende-se tudo o que é dado a ver; o visual, por sua vez, é um visível humanamente organizado ⁶⁹. É nesse sentido, portanto, que abordo a própria imagem como um objeto/reflexo do olhar: pois, se o olhar implica um sujeito que olha, toda a imagem humanamente construída pressupõe um olhar lançado sobre ela. Ou, conforme aponta Alberto Manguel: “Misteriosamente, toda imagem supõe que eu a veja” ⁷⁰. Um aprofundamento dessas reflexões será encontrado no Capítulo 3, que tratará do tema do olhar na literatura fantástica.

Voltemos, agora, às relações entre cinema e literatura. Se, por um lado, essa relação nasceu sob um signo de “desprestígio” do filme em relação às formas puramente verbais, mais “reflexivas”, o cinema também foi encarado, por pensadores e escritores, como uma influência renovadora na linguagem literária. O surgimento do cinema veio, a propósito, veio num momento em que a estética realista e naturalista – expressa principalmente no gênero romanesco – se encontrava desgastada. O realismo na arte expressa a segurança epistemológica de uma sociedade em relação à apreensão do real; no momento em que essa apreensão, e sua representação estética, são postas em cheque, o realismo titubeia. No mesmo período em que o cinematógrafo projetava suas primeiras imagens, autores como Dostoiévski e Henri Bergson direcionavam suas reflexões no sentido de uma busca por linguagens menos analíticas e mais próximas das aparências fluidas do mundo. É nesse contexto que se insere a novidade da imagem cinematográfica, com sua “impressão de realidade” mais acentuada que qualquer outra arte. O filme traz ao campo da reflexão literária a possibilidade de uma nova forma de apreensão do espaço e do tempo, um processo de modificação na percepção. A exploração da realidade continua no filme, mas ela, agora, não é concebida enquanto algo estável e definido, mas enquanto contingência – uma forma de percepção alimentada pelo movimento que o filme instila na imagem. Os limites do realismo tornam-se mais evidentes perante o “efeito de real” da imagem fílmica, que provoca uma espécie de mal-estar referencial nas artes representativas do século XX. . Num certo sentido, o romancista, senhor da linguagem, é forçado, pela pressão

⁶⁸ AUMONT, Jacques, **A estética do filme**, Op.Cit, p.43.

⁶⁹ AUMONT, Jacques, **Dicionário teórico e crítico de cinema**, p.299.

⁷⁰ MANGUEL, Alberto, **Lendo imagens**, Op. Cit, p.27.

das imagens, a refletir sobre o material de sua arte e a questionar a relação entre o real e os signos que supostamente o traduzem.

Esse momento de entusiasmo nas relações entre cinema e literatura compreende o período do filme mudo, em que o cinema fascinava pela pura iconicidade de suas imagens em movimento. O advento do cinema sonoro, a partir da década de 1920, trouxe não apenas agudas polêmicas entre os teóricos do cinema (como veremos nas páginas seguintes), como também gerou uma fase de desconfiança e afastamento em relação à literatura. Esse momento de “hostilidade” foi superado após a Segunda Guerra Mundial, quando a Teoria do Cinema passou a ser considerada uma atividade intelectual válida e o filme voltou a ser percebido enquanto forma artística ⁷¹.

A contaminação do cinema na literatura tem um caráter geral, ligado à criação, ao longo do último século, de um imaginário coletivo mais ou menos internacionalizado, alimentado pelas tecnologias icônicas. Local privilegiado desses entrelaçamentos são os trechos de obras literárias que abordam o tema do olhar. Neste capítulo, tratarei brevemente do tema da visualidade na literatura realista e suas transformações sob o influxo do cinema; como já foi dito, o olhar *fantástico* será assunto do próximo capítulo. Conforme aponta Clerc, o olhar humano tinha, na literatura realista do século XIX, um papel pedagógico, ordenador – em outras palavras, positivista. A descrição naturalista participava no projeto de captação do real enquanto objeto estável, numa dinâmica que conferia ao olhar um papel de neutralidade olímpica, um transmissor de informações objetivas sobre o mundo. Expandindo as reflexões de Clerc, arrisco não um juízo estético, mas uma hipótese crítica: o olhar realista/naturalista pressupõe uma distinção disciplinada entre o sujeito, o objeto e o olhar que os comunica – sendo o sujeito, evidentemente, o termo dominante, no domínio dos sentidos articulados pelo olhar em torno dos objetos. O olhar, portanto, é domesticado: ele serve à captação do real, de forma subordinada.

Na era do cinema, o visual conquista autonomia – deixa de ser transparente, e ganha densidade. Os “códigos distanciadores” que regiam o olhar na estética realista são minados por novas estruturas perceptivas, em que as imagens se ordenam de forma aparentemente banal, arbitrária, não-funcional. É que, pela contaminação icônica, cresce a consciência de que a lógica do espaço real não segue, necessariamente, o ordenamento da lógica humana. Essa visualidade desagregadora gera uma fratura na coerência do sujeito observador, na integridade da visão; a imagem, que antes era informativa, pode, agora,

⁷¹ CLERC, Jeanne-Marie, Op. cit, p. 288-289, 291.

desorientar. A frustração da referencialidade, da segurança advinda da captação de um real estável, instila olhares oblíquos, refratados, opacos, intermináveis – olhares que contêm outros olhares, olhares que refletem a si mesmos infinitamente. Ao mesmo tempo em que a linguagem é questionada em sua capacidade de dizer o real, certas narrativas modernas passam por uma saturação icônica, em que real e imaginário se confundem. Dessa forma, a imagem cinematográfica abre uma fratura no universo construído pelas concepções positivistas: o mundo já não é abstrato, mas sensorialmente presente. Nessa cadeia de imagens, insere-se uma fissura por onde a possibilidade de significados monolíticos se esvai. É o real que invade o texto pelo olhar, ou uma distância abismal que se interpõe entre o texto e o real, que se pretende refletir? O tema do olhar permite, enfim, uma manipulação do real, um novo efeito de real, mais sensorial e menos analítico – mas se isso redunde em maior ou menor realismo, é uma questão bem distinta. De certa forma, o tema do olhar aponta para o real, mostrando sua estranheza – *irrealiza-o*. As tecnologias icônicas introduzem, nas estruturas do imaginário, um novo fôlego simbólico, que se afasta do analítico e tende para o não-intelectual: é nesse sentido que a imagem moderna se aproxima do mito⁷².

Vale notar, agora, um detalhe importante. Se, no romance realista, esse desordenamento do olhar, fator de ameaça à própria estabilidade do sujeito, ganhou relevo após a disseminação das tecnologias da imagem, tal processo já era evidente na literatura fantástica desde o século XIX. Ao lado de uma visualidade descritiva, pedagógica, supostamente neutra e olímpica, característica do esforço realista, o olhar fantástico já se mostrava desestabilizador e desagregador desde o surgimento do gênero enquanto categoria teórica mais ou menos definida. O fantástico, portanto, antecipou o papel da visualidade instável e autônoma que o cinema veio instilar no campo geral da literatura.

2.2 A “linguagem” cinematográfica

Elucidados estes aspectos das inter-relações do cinema e da literatura, é chegado o momento de adentrar, em maior profundidade, no âmbito das Teorias do Cinema. Antes de abordar a questão das ideologias da montagem, no entanto, cabe levantar uma questão introdutória: a discussão teórico-crítica sobre a existência de uma “linguagem” do cinema.

⁷² Idem, *ibidem*, p. 321.

Pode-se falar propriamente de uma “linguagem” no sentido cinematográfico? Essa pergunta, que está longe de ser mera questão vocabular, acompanhou a crítica cinematográfica desde o início do século XX. A expressão “linguagem cinematográfica” surgiu entre os primeiros teóricos do cinema e visava, em parte, conferir legitimidade cultural à nova tecnologia; por outro lado, havia também a intenção de marcar diferenças em relação à linguagem verbal. À época de seu surgimento, a nova linguagem foi encarada como mais “universal” que sua correlata verbal: o cinema, enquanto linguagem visual, estaria mais próximo de um suposto estado natural linguagem, anterior à diferenciação arbitrária das línguas: a atração do visual se confundia com o desejo por uma linguagem pura, sintética, primordial. O ápice da concepção do cinema enquanto “linguagem universal” se deu na época do cinema mudo, em que a ausência da palavra falada conferia à obra a aparência de imagem pura. Marcel Martin, por exemplo, refere-se ao cinema como “linguagem por excelência”, devido ao caráter extremamente representativo da imagem, que diminui ou anula a distinção entre forma e conteúdo ⁷³.

A idéia de uma linguagem cinematográfica também foi desenvolvida pelos formalistas russos do grupo OPOIAZ, que publicou uma coletânea de ensaios chamada **Poetika Kino** em 1927. Um dos textos presentes no livro é o ensaio “Dos fundamentos do cinema”, de Yuri Tynyanov. Escreve o autor: “No cinema, o mundo visível não é dado enquanto tal, mas em sua correlação semântica; não fosse isso, o cinema seria apenas uma fotografia viva. O homem visível, a coisa visível só são um elemento do cinema-arte quando são dados na qualidade de signo semântico” ⁷⁴. Ou seja: de acordo com o autor, o cinema transforma seu material de base, a imagem do mundo visível, em elemento semântico de uma linguagem própria, por meio de uma série de correlações dos elementos que constituem a imagem fílmica. Essa transição entre a “fotografia viva” e o signo semântico cinematográfico se estabelece pela montagem, responsável pela criação de um espaço fílmico próprio a cada “autor”.

A par das concepções da linguagem cinematográfica – ou cinelinguagem – surgem outras reflexões que tratam, precisamente, de afastar o cinema da linguagem, de aproximá-lo à coisa filmada. Para teóricos dessa vertente – que reflete muito as teorias de Bazin – a montagem é o “pecado original” que interfere na espontaneidade da imagem fílmica, transformando-a em discurso. Vale apontar, aqui, a opinião de um filósofo que refletiu

⁷³ MARTIN, Marcel, **Le langage cinématographique**, Les Éditions du Cerf, Paris, 1955, p. 14.

⁷⁴ TINYANOV, Yuri, Dos fundamentos do cinema, APUD: AUMONT, Jacques, **A estética cinematográfica**, p. 164.

profundamente sobre questões de estética cinematográfica: Gilles Deleuze. Em **A imagem-tempo**, ele afirma que o cinema não é língua nem linguagem. A imagem cinematográfica seria, sim, um “enunciável” pré-lingüístico, um “signo pré-significante”, uma “matéria inteligível”, que propicia à linguagem a construção de operações significantes: a imagem seria, enfim, um “significável”⁷⁵. Seja como for, persiste a visão da imagem enquanto algo *anterior* à linguagem, espécie de pré-discurso; a montagem, nesse sentido, pode ser compreendida como uma transição do significável à significância.

No ensaio **Literature and Film**, de 1982, Gerald Mast revive o questionamento sobre a natureza da linguagem cinematográfica. Segundo ele, tanto *filmmakers* quanto autores literários manipulam sistemas de significação, dotados ambos de suas próprias convenções, que os tornam “inteligíveis” a leitores e espectadores. Mast aponta uma importante correlação entre o sistema de significação literário e o cinematográfico: ambos são aditivos, cumulativos, progressivos – desenvolvem-se no tempo. Contudo, Mast aponta o fato de que ainda hoje a palavra “linguagem” é geralmente usada entre aspas em referência ao cinema. Enquanto a linguagem verbal opera segundo um código paradigmático e sintagmático, à “linguagem” cinematográfica faltaria precisamente o código paradigmático. O plano (*shot*) é reconhecido como a menor unidade indivisível de significação cinematográfica e foi comparado por Sergei Eisenstein à palavra no código verbal – uma idéia central às teorias da cinelíngua. Essa noção é contraposta por Mast, para quem o plano não é sequer análogo à palavra – afinal de contas, mesmo um plano curtíssimo transmite uma enorme quantidade de informações, que vão desde as minúcias do cenário físico até os padrões de luz e sombra, os ângulos da câmera e o som⁷⁶. Diante de tantas variantes, seria praticamente impossível realizar um plano absolutamente igual a outro e, portanto, planos não poderiam ser comparados paradigmaticamente. Um único *shot*, na maioria dos casos, deveria corresponder a uma sentença ou mesmo um parágrafo, mas jamais a uma palavra. Observe-se que, se o argumento de Eisenstein ignora a polissemia do plano cinematográfico, o argumento de Mast ignora a polissemia da própria palavra verbal.

Se, por um lado, alguns afirmam que a imagem cinematográfica afasta-se da palavra por carregar informações demais, registre-se também a ocorrência de um raciocínio diverso: a imagem é limitada, enquanto a palavra universaliza. A opinião de Flaubert já foi referida: a descrição verbal abre na mente do leitor uma cadeia de associações, que a ilustração

⁷⁵ DELEUZE, Gilles, **A imagem-tempo**, São Paulo: Editora Brasiliense, 1990, p. 311.

⁷⁶ MAST, Gerald, *Literature and Film*, in: BARRICELLI, Jean-Pierre, GIBALDI, Joseph, **Interrelations of Literature**, New York: The Modern Language Association of America, 1982, p. 298, 299.

aborta. Martin aponta que, enquanto a palavra tem um significado genérico, a imagem é precisa e, por isso, limitada: o cinema não mostra jamais a idéia geral de “casa” ou “árvore”, mas *esta* casa, ou *esta* árvore em particular ⁷⁷.

Todas essas considerações, evidentemente, encaram a palavra e a imagem como detentoras de um sentido estável, seja ele preciso ou genérico. Como vimos no capítulo anterior, a abordagem intertextual vem abalar esses enunciados estáveis. Consideradas como processos de enunciação e produtividade, palavras e imagens inserem-se numa cadeia de significância, um jogo que não se detém, necessariamente, no geral ou no particular, mas transita entre ambos. Palavra e imagem são espaços de trânsito e entrelaçamento.

Se falta à linguagem fílmica um código paradigmático, a semiótica cinematográfica em geral concorda em lhe conferir um código *sintagmático* – identificado às conexões – que podem ser temporais e espaciais – entre dois planos. O sintagma cinematográfico age por meio da montagem, fundamentada no sentido de causalidade entre dois planos subseqüentes. “A única lei sintagmática do cinema é que dois planos sucessivos se relacionam de *alguma forma*” ⁷⁸. Considerada enquanto sintagma da “linguagem” cinematográfica, portanto, a montagem oferece um amplo e produtivo campo para a atuação comparatista.

2.3 A montagem: definições e funções

“O cinema puro é a junção de peças complementares entre si, da mesma forma que uma melodia é a junção de notas (...) Eu diria que o poder do corte e da montagem é ilimitado”. Assim se refere o diretor britânico Alfred Hitchcock à “única lei sintagmática do cinema”, em entrevista dada ao crítico e também cineasta Peter Bogdanovich ⁷⁹. Percebe-se, na citação de Hitchcock, uma idéia corrente entre os autores da teoria fílmica: a concepção do cinema como uma arte combinatória. Afinal de contas, todo filme organiza, articula e *põe em relação*, de formas diversas, uma quantidade variável de imagens, sons, inscrições gráficas.

⁷⁷ MARTIN, Marcel, *idem*, *ibidem*, p. 14.

⁷⁸ MAST, Gerald, *Op. Cit.*, p. 300.

⁷⁹ BOGDANOVICH, Peter, **Afinal, quem faz os filmes?**, São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 605.

Essa constatação, por si só, bastaria para evidenciar a posição central da montagem em qualquer reflexão teórica sobre o universo fílmico.

Do ponto de vista técnico, a montagem é o processo pelo qual os diferentes planos são organizados em determinadas condições de ordem e duração. O significado de uma imagem fílmica em particular, portanto, depende das imagens que a cercam. Isso equivale a dizer que, numa abordagem cinematográfica, um plano deve, por um lado, preencher determinada lacuna deixada pelo plano precedente e, por outro lado, deixar aberta uma nova lacuna, que suscitará um novo plano. Cada plano deve conter, portanto, um elemento de preenchimento e de ausência, de equilíbrio e de desequilíbrio. E é pela montagem dessas frações ao mesmo tempo significativas e “incompletas”, suplementares umas às outras, que surge a totalidade orgânica do filme ⁸⁰.

Independentemente das distintas formulações, há uma idéia subjacente à maioria das tentativas de definir a montagem cinematográfica. Podemos explicitar essa noção da seguinte forma: a montagem relaciona diversos elementos, que podem ser da mesma natureza ou de diferentes tipos (imagens e sons, por exemplo); essa *mise en relation*, que pode ser encarada como arbitrária ou não, produz um efeito, uma emoção, uma idéia ou, mais precisamente, um jogo de significâncias que não estava presente em quaisquer dos elementos isoladamente. A montagem, portanto, é uma *produtividade*. E isso vale para todos os tipos de montagem: desde a simples sucessão de planos com finalidades narrativas e dramáticas, até a justaposição aparentemente arbitrária de imagens com a finalidade de produzir um choque estético – a exemplo da livre associação surrealista que rege **Um cão andaluz, A idade de ouro** e outras obras de Luis Buñuel. Em todos esses casos, a montagem ativa um processo de significância a partir de um entre-lugar – o “corte”, a cesura que ao mesmo tempo separa um plano de outro, e os põe em contato ⁸¹.

Vale lembrar que essas reflexões teóricas partem do próprio processo técnico que vai da captação das imagens à organização dos fragmentos de película na forma do filme. Esse processo, evidentemente, existe desde os primórdios do cinema. Os primeiros filmes de Georges Méliès já utilizavam diversos planos para narrar uma seqüência de acontecimentos. A montagem assumiu desde cedo, portanto, uma *função narrativa*, organizando planos de forma seqüencial e cronológica com o objetivo de fazer avançar a ação dramática; o encadeamento de

⁸⁰ MARTIN, Marcel, Op. Cit, p. 125, 136-137.

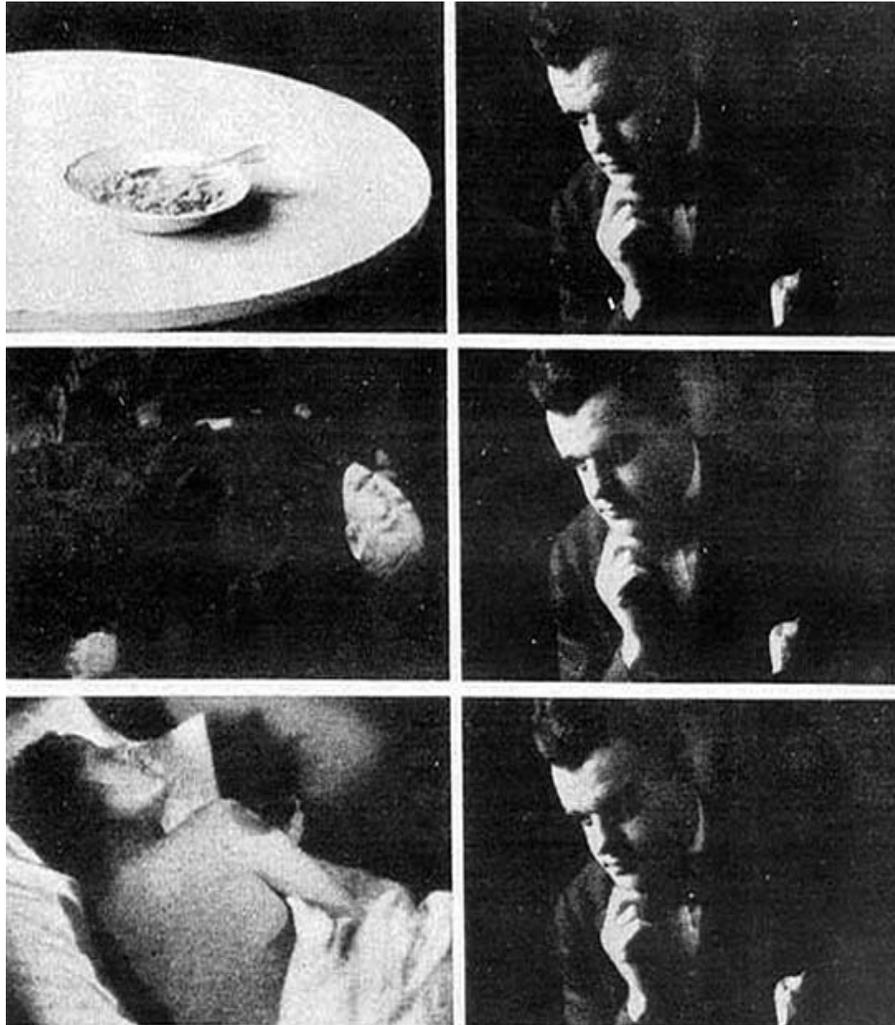
⁸¹ Diversos autores definem a montagem como produtividade. Entre eles, cito Bela Balasz, Jean Mitry e, especialmente, Jacques Aumont. As referências podem ser encontradas em: AUMONT, Jacques, **A estética do filme**, Op. Cit, p. 61, 66-67.

elementos dramáticos inscreve nas ações diegéticas uma relação de causalidade, de temporalidade.

Da aurora do cinema até a década de 1910, a montagem dos planos era feita em função do material filmado. O inverso passou a acontecer com a atuação do diretor estadunidense D. W. Griffith, diretor de **O nascimento de uma nação** (1915) e **Intolerância** (1916). Griffith capturava suas imagens de acordo com um plano estético e narrativo pré-concebido – ou seja, filmava de acordo com uma idéia de montagem final que transformaria o conjunto de planos num fluxo narrativo. A filmagem, portanto, passou a ser feita em função da montagem, e não o inverso. O russo Serguei Eisenstein expandiu os princípios técnicos de Griffith, elaborou teorias e nomenclaturas até hoje estudadas e introduziu o uso da montagem não apenas para ordenar linearmente uma narrativa, mas também para sugerir saltos no tempo e no espaço diegético ou transmitir significados simbólicos. E é a partir das obras de Griffith e de Eisenstein que Marcel Martin elaborou o conceito de *montage-expression* – ou seja, a montagem cujo objetivo é criar um efeito, sentimento ou idéia por meio da justaposição e do choque entre duas ou mais imagens. Nesse sentido, a montagem já não é um meio, mas um fim: enquanto as rupturas da *montagem-narração* tendem a se apagar em prol da fluidez narrativa, por meio de ligações transparentes entre um plano e outro, a *montage-expression*, ao contrário, enfatiza essas cesuras, com a finalidade de ativar no espectador um choque psicológico por meio do confronto. É por meio da *montage-expression* que surge a possibilidade da metáfora cinematográfica – a apreensão, pelo espectador, de uma idéia ou concepção do mundo que ultrapasse a abrangência da ação ⁸².

Um dos exemplos mais célebres da *montage-expression*, e da função produtiva da montagem de forma geral, é o chamado “efeito Kulechov”. Lev Kulechov foi um cineasta russo que realizou, em 1918, um experimento pioneiro. Filmou o rosto de um famoso ator da época, Ivan Mozzuhkin, com uma expressão enigmática e algo indiferente. Em seguida, justapôs este plano a imagens variadas: uma tigela de sopa, um homem morto, uma mulher semi-nua, uma criança sonolenta. Em seguida, o “experimento” foi exibido a uma audiência, que reagiu ao filme como se o rosto de Mozzuhkin expressasse, sucessivamente, fome, dor, desejo, amor paternal – o “significado” de sua expressão, enfim, dependia da imagem próxima. O “efeito Kulechov” pode ser observado nas imagens que se seguem.

⁸² MARTIN, Marcel, **A linguagem cinematográfica**, Op. Cit, p. 125, 129, 128-129, 188.



As imagens trabalham. Fome? Pesar? Desejo? Ou talvez asco pela sopa fria, sadismo diante do inimigo morto, desconfiança diante da esposa adormecida? Ou, quem sabe, só indiferença.
(Figura 3)

A causalidade entre dois planos apresenta, portanto, uma base diegética, fundamentada no desenvolvimento da narrativa, e\ou uma base simbólica. As duas modalidades se entrelaçam, articulando tanto o desenvolvimento da diegese quanto o valor simbólico das imagens justapostas. Não se trata aqui de separar forma e conteúdo numa cisão formalista, mas de apontar as diferentes funções que a montagem pode assumir na totalidade e na *tonalidade* de um filme. A montagem conhecida como “campo contra campo”, por exemplo, justapõe os rostos de dois personagens para significar um diálogo. Já o choque entre as imagens de um massacre de operários pela polícia czarista e o abate de animais num matadouro, no filme **A greve**, de Eisenstein, tem um sentido mais simbólico do que narrativo. Filmes surrealistas como o já citado **Um cão andaluz**, realizado por Luis Buñuel e Salvador

Dalí em 1929, montam imagens concretas de forma elíptica criando uma continuidade irracional, na tentativa de reproduzir o fluxo de imagens oníricas.

Além de criar ação e metáfora, a montagem gera o ritmo, por meio de seu conteúdo material e dinâmico – o jogo entre as diferentes ou idênticas durações, os ângulos escolhidos e os enquadramentos (mais próximos ou mais distantes do objeto filmado) nos planos sucessivos. A montagem, enfim, deve criar um jogo entre continuidade e descontinuidade ou, para utilizar a expressão de Gerald Masts, uma “continuidade descontínua”⁸³: um plano se interrompe, outro começa e é nesse espaço intervalar que se ativa o processo de significância, produtividade diegética e simbólica coordenada segundo a organicidade do texto cinematográfico. Um plano “contamina” o plano subsequente e a significância desliza à medida que as imagens ressonam umas sobre as outras. A montagem, enfim, adquire um sentido de ordenamento do real, de articulação de percepções num todo coerente. Aqui, vale citar Martin de forma mais extensiva:

*Agora é evidente que a montagem, complemento sintético da decupagem, justifica-se pelo fato de que o cinema, sendo uma arte, é escolha e ordenamento. Mas de que serve a montagem, poder-se-ia perguntar, se a continuidade das ações já existe na realidade? Ora, acontece que nesse caso a continuidade está diluída num emaranhado inextrincável de ações paralelas e transversais: é preciso, portanto, desentranhar a cerrada confusão da vida quotidiana e iluminar uma seqüência rigorosa de eventos, estritamente ligados por uma relação causal (...). Ela não tem apenas um papel narrativo (...) mas também explicativo ou ideológico (...) que repousa numa reestruturação lógica de eventos tomados à massa do real e aproximados segundo uma seqüência causal que faz surgir, por meio dessa confrontação, um sentido profundo em cada fragmento*⁸⁴.

Note-se, enfim, que a obra de Jacques Aumont, **A estética do filme**, revisa, expande e, de certa forma, atualiza as concepções lançada por Marcel Martin na década de 1950. Aumont estabelece três funções da montagem, que resumo a seguir.

Função sintática. A montagem estabelece ligações formais, detectáveis, entre dois planos, de modo a inseri-los numa totalidade. Essa ligação pode ocorrer, por exemplo, pelo movimento contínuo de um objeto ou personagem entre dois elementos da colagem. Por outro lado, a função sintática pode indicar também uma *alternância* entre dois ou mais motivos fílmicos. A “montagem alternada” propriamente dita mostra a simultaneidade de duas linhas de acontecimento. Já a montagem “paralela” justapõe duas seqüências de eventos inseridas em temporalidades distintas.

⁸³ MAST, Gerald, Op. Cit, p. 297.

⁸⁴ MARTIN, Marcel, Op. Cit, p.133, 134. Os grifos são meus.

Função semântica. É apontada por Aumont como a função mais importante da montagem. Trata-se da produção de “sentidos denotados” e “sentidos conotados” por meio da sucessão de planos. A produção de sentidos denotados aproxima-se ao conceito de *montage-récit* de Martin: a montagem cria uma diegese, um espaço fílmico, por meio da construção de uma continuidade espaço-temporal. Já o “sentido conotado” da montagem aproxima-se ao conceito de *montage-expression*, ocupando-se em confrontar imagens de modo a produzir “um efeito de causalidade, de paralelismo, de comparação”, etc.

Função rítmica. Introduz um determinado ritmo no filme, por meios temporais – a duração de cada plano – e plásticos – a composição de cada plano, envolvendo elementos como a iluminação, as cores, etc.

Antes de prosseguir, vale ressaltar que nenhuma dessas definições deve ser encarada como exaustiva ou definitiva, e que as diversas funções da montagem se entrelaçam, de forma às vezes inextrincável, na construção do texto fílmico. Explicitados esses conceitos básicos, passemos agora à consideração das *ideologias* da montagem.

2.4 A montagem-rei: Eisenstein e o espírito manipulador

Além de dirigir clássicos como **O encouraçado Potemkim** e **Ivã, o Terrível**, Serguei Eisenstein produziu uma vasta obra de reflexão teórica, da qual apenas uma parcela foi publicada. Na história das relações entre Cinema e Literatura, ele foi um dos primeiros autores a enfatizar um paralelo entre a produção de significados com imagens visuais e a produção de significados verbais. Numa época em que o cinema lutava por legitimidade cultural, Eisenstein fundamentou-se na comparação entre processos fílmicos e literários para defender a idéia de que o cinema é uma arte. Em relação à teoria do cinema, ele ocupa uma posição primordial – ao longo do século XX, suas idéias voltariam à tona em polêmicas agudas. Embora tenha sido diversas vezes criticado por autores posteriores, o fato é que Eisenstein efetuou a primeira tentativa de coordenar um extenso arcabouço teórico em torno do cinema.

Em relação às teorias da montagem, Eisenstein ocupa posição central num período definido por Christian Metz como o da “montagem-rei” – as décadas de 1920 e 1930⁸⁵. Nessa época, o papel da montagem na linguagem cinematográfica ganhou tamanha ênfase

⁸⁵ METZ, Christian, Op. Cit, p. 46.

teórica que, em certo sentido, a montagem era vista como co-extensiva do próprio cinema. Tal visão, Eisenstein expressa-a numa série de ensaios hoje reunidos nas coletâneas **A forma do filme e O sentido do filme**.

Das variadas abordagens e ponderações que balizam a ideologia da “montagem-rei”, gostaria inicialmente de destacar, para as finalidades deste trabalho, uma idéia fundamental. Trata-se da consciência de que *o ser humano é incapaz de apreender uma totalidade imediata*. Escreve Eisenstein: “A imaginação não evoca quadros completos, e sim propriedades decisivas e determinantes desses quadros”⁸⁶. A mente humana, argumenta Eisenstein, percebe aspectos ou fragmentos de aspectos de determinado fenômeno, que serão combinados mentalmente, dando origem à “imagem” de uma totalidade. Aqui, Eisenstein dá ao termo imagem um significado diferente do senso comum: a imagem é uma idéia ou uma sensação geral, formada na mente humana pelo contraste ou pela inter-relação de fragmentos descritivos ou narrativos, sonoros, visuais, gráficos ou verbais, aos quais Eisenstein chama de “representações”. A percepção da imagem, enquanto idéia ou sensação unificadora, é diferente da percepção das representações individuais, quando desvinculadas uma das outras: é a sucessão e justaposição que leva o olhar do fenômeno isolado à visão da totalidade.

Ao longo de seus ensaios, Eisenstein elabora diferentes teorias sobre a forma como os fragmentos de película se relacionam, dando origem à totalidade que é o filme. Em seus primeiros ensaios, escritos na década de 1920 e contidos na obra **A forma do filme**, Eisenstein enfatiza a noção de “conflito” ou “colisão”. O essencial na montagem seria a justaposição de planos com conteúdos conflitivos – do contraste entre eles, surgiria uma idéia na mente do espectador, num processo semelhante à noção materialista-dialética de tese/antítese/síntese. O conflito se estabelece não apenas entre dois fragmentos, mas também no interior de um mesmo fragmento, de diversas maneiras. Por exemplo: pode haver um conflito entre o material filmado e seu enquadramento – casos em que a câmera deforma seu objeto – ou entre o material e sua temporalidade – câmera lenta, filmagem acelerada. Em seus ensaios posteriores, escritos na década de 1920 e incluídos em **O sentido do filme**, o conceito de “colisão” é abandonado por outros mais abrangentes. Agora, não é mais o conflito, mas o próprio ato de colocar em relação diferentes elementos que gerará o efeito de totalidade. “Dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição”⁸⁷.

⁸⁶ EISENSTEIN, Serguei, **O sentido do filme**, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1970, p. 33.

⁸⁷ EISENSTEIN, Serguei, **A forma do filme**, Op. Cit, p. 14.

Para Eisenstein, a mente humana tende naturalmente a considerar dois objetos diferentes, quando aproximados, como aspectos de uma mesma unidade, de um único fenômeno: fragmentos que nada têm a ver entre si, quando justapostos, criam uma “terceira coisa”, e tornam-se correlatos. Essa “terceira coisa” é a “imagem total” do filme. Nesse sentido, a justaposição de dois planos não é a soma de seus elementos, mas um produto. Após a montagem, cada um de seus fragmentos deixa de existir como algo isolado. A partir da justaposição surge uma qualidade geral em que cada detalhe teve sua participação e que, por sua vez, unificará cada fragmento na apreensão geral do tema. A montagem deve provocar um “êxtase fílmico”, uma “saída para fora de si”, com o objetivo de obter a adesão afetiva do espectador. Isso ocorre, afirma Eisenstein, devido a uma força dinâmica da montagem, que engaja o espectador, levando-o a percorrer a mesma trilha criativa do diretor/autor, plano a plano. “A imagem desejada não é pronta e fixa, mas surge – nasce (...) O espectador não apenas vê os elementos representados na obra terminada, mas também experimenta o processo dinâmico do surgimento e reunião da imagem”⁸⁸.

Para Eisenstein, esse caráter dinâmico da montagem é uma propriedade orgânica de todas as artes, não apenas do cinema. No ensaio **Palavras e Imagens**, também conhecido como **Montagem 1938** – uma referência ao ano em que foi escrito – Eisenstein utiliza diversos exemplos intersemióticos para fundamentar suas idéias. Refere-se, por exemplo, ao poema de Puchkin, **Poltava**, do qual utiliza duas estrofes. A primeira delas descreve as conseqüências de uma execução:

*“Tarde demais”, disse alguém
O dedo apontando para o campo.
Lá, o cadafalso fatal era desmontado
Um padre de sotaina preta rezava
E sobre uma carroça era colocado
Por dois cossacos um caixão de carvalho⁸⁹.*

Eisenstein define como “representações” cada um dos elementos descritivo-narrativos presentes no texto: a frase “Tarde demais”; o dedo que aponta para o campo; o cadafalso, etc. Esses fragmentos se combinam para dar origem a uma totalidade que, nesse caso, é a própria imagem da morte. Mais adiante, Eisenstein comenta a seguinte estrofe, também extraída do poema de Puchkin:

⁸⁸ Idem, ibidem, p. 27.

⁸⁹ PUCHKIN, Alexander, *Poltava*, apud: EISENSTEIN, Serguei, Op. Cit, p. 34.

*Mas ninguém sabia como ou quando
Ela sumira. Um pescador solitário
Ouviu naquela noite o galope dos cavalos,
Vozes de cossacos e o sussurro de uma mulher*⁹⁰.

Conforme aponta Eisenstein, a imagem desejada não é mera informação, mas um dado emocional, capaz de obter uma adesão afetiva. A estrofe trata da fuga de uma personagem – essa é a “informação”, que, conforme aponta Eisenstein, está contida no segundo verso (“Ela sumira”). Mais importante que a mera informação, no entanto, é criar uma “imagem” por meio de fragmentos (que, nesse caso, são representações “sonoras”). Tais fragmentos – três detalhes selecionados entre todos os elementos dessa fuga hipotética – comunicam ao leitor uma experiência de ação, um dado sensorial, que se define como a imagem de uma “fuga noturna”. O autor relaciona, também, exemplos semelhantes extraídos das obras de Guy de Maupassant e de John Milton, e dos cadernos de anotações de Leonardo Da Vinci.

Neste ponto, é interessante notar que a teoria de Eisenstein desperta relações produtivas com a psicologia cognitiva. Experimentos nessa área demonstraram que o olhar humano não captura as cenas visuais – sejam imagens artísticas, paisagens naturais ou mesmo um rosto ou um objeto – de forma global. O olhar efetua, sim, diversas *fixações*, ou focalizações da atenção, em diferentes pontos da cena ou do objeto observado. O que entendemos como nossa “visão” de determinada imagem é gerada a partir da integração de múltiplas e sucessivas fixações⁹¹. Nesse sentido, é o próprio olhar humano quem efetua a montagem primordial, capaz de gerar uma imagem mental do mundo e da realidade, antes mesmo que o olho da câmera aja sobre ela. O olhar monta os fragmentos de visão criados a partir de um objeto que está no real; mas é a imagem montada que se fixa na mente, e não o próprio objeto.

Cabe perguntar: na teoria de Eisenstein, que relação se estabelece entre o real, a realidade e as imagens produzidas pela montagem, a partir de fragmentos extraídos desse real e dessa realidade? Pode-se dizer que, em certo sentido, Eisenstein era, era um “realista”. Mas isso diz respeito apenas ao conteúdo diegético de seus filmes – à constatação auto-evidente de que seus roteiros nada têm de “fantástico”, seja qual for o conceito utilizado para definir esse termo polêmico. Em relação ao processo criativo e à estrutura fílmica, Eisenstein punha ênfase radical na *manipulação* – a interferência consciente e, de certa forma, ostensiva do artista sobre o material filmado. Por isso, tornou-se o expoente máximo da chamada escola “formalista” ou

⁹⁰ PUCHKIN, Alexander, Poltava, apud: _EISENSTEIN, Serguei, Op. Cit, p. 34.

⁹¹ AUMONT, Jacques, **A imagem**, São Paulo: Papirus Editora, 2006, p. 60-61.

“formativa”, cuja ideologia pode-se resumir na máxima: “Mostrar algo como todos o vêem é não ter realizado estritamente nada”⁹².

Para Eisenstein, o cinema não é o reflexo ou a representação absoluta do real, mas a articulação de um discurso. Os fragmentos que compõem esse discurso, é verdade, foram extraídos do real, por meio do processo de filmagem. Mas este real, em primeiro lugar, já se encontrava organizado diante da câmera, e *para* a câmera. Em segundo lugar, o fragmento será integrado na cadeia sintagmática do filme, ganhando significado pelas articulações e relações estabelecidas com os fragmentos que o circundam. O real, por si próprio, não contém um significado absoluto, alienável – esse significado é humanamente criado no processo de edição. E uma vez editado – decupado e montado – o fragmento já não é uma extensão do real, de onde foi extraído. Pelo contrário: o *quadro* da imagem cinematográfica opera um corte, uma cesura em relação ao mundo. Essa cesura define dois universos heterogêneos: o do *campo* – janela do *espaço fílmico* – e o que está fora do quadro, fora da diegese. Nesse sentido, o quadro obedece a uma tendência “centrípeta” – não se abre para o que está fora, mas se define apenas enquanto imagem⁹³. Ao simples real, Eisenstein não conferia qualquer beleza ou sentido pré-fílmicos, vendo apenas elementos que a engenhosa manipulação viria montar. As leituras possíveis do real, e não o próprio real, encontram-se no centro de sua teoria.

Para Eisenstein, portanto, a montagem é uma produção, e não uma reprodução. Vale lembrar, no entanto, que a produtividade da montagem, conforme Eisenstein, configura-se de forma bem diferente do conceito proposto por Barthes. Para Eisenstein, as imagens *produzem e trabalham*, mas o fazem de maneira unívoca, enquanto veículos de um “sentido” pré-determinado, desejado, dominado, cujo objetivo é modelar e influenciar o espectador. Esse sentido, que se deseja monolítico, muito embora surgido do processo dinâmico da montagem, vincula-se a um critério fixo de verdade: é um discurso ligado ao materialismo dialético, à revolução e ao estado soviético, aos quais Eisenstein esteve vinculado durante toda a sua carreira. É evidente que, hoje, os filmes de Eisenstein se abrem a diversas leituras – uma ilustração, entre tantas, do abismo que se abre entre as intenções de um autor e o *trabalho* produtivo que sua obra estabelecerá, por conta própria, nas redes intertextuais.

Para Christian Metz – um admirador do “realista” André Bazin, cujas idéias serão estudadas no próximo sub-capítulo – o “fanatismo da montagem”, nos anos 1920 e 1930,

⁹² Idem, *ibidem*, p. 164.

⁹³ AUMONT, Jacques, *Op. Cit.*, p. 83.

encarnou o “espírito manipulador” da civilização moderna ⁹⁴. Segundo Metz, a idéia de fragmentar o mundo em elementos individuais, que podem então ser montados e desmontados à vontade, expressa-se também num amplo leque de atividades humanas características da modernidade. Escreve o autor:

A máquina tirou o sangue da linguagem humana, recortou-a em fatias assépticas, limpas de qualquer carne. É só montar (programar) estes binary digits, segmentos perfeitos, na ordem solicitada. (...) O processo pelo qual se concebem e se fabricam esses produtos é basicamente o mesmo: o objeto natural (a linguagem humana ou o leite da vaca) é considerado como um simples ponto de partida (...) é o objeto construído que é pensado enquanto modelo, e o objeto natural que fique quieto ⁹⁵.

O “espírito manipulador” seria denunciado a partir da Segunda Guerra Mundial, quando as teorias da “montagem-rei” foram confrontadas por novos autores, que enfatizavam a suposta vocação “realista” do cinema, em contraponto a suas possibilidades “manipulatórias”. Dentre esses pensadores, destaca-se o nome de André Bazin.

2.5 A montagem interdita: Bazin e o mito do cinema total

Acima, falou-se da “força centrípeta” que rege a imagem cinematográfica nas teorias da “montagem-rei”. Exatamente o inverso acontece em relação às teorias da anti-montagem, ou da “montagem proibida”, representadas principalmente nos ensaios do crítico e teórico André Bazin, reunidos na coletânea **Qu’est-ce que c’est le cinéma?** Segundo Bazin, uma das características específicas da imagem cinematográfica é, precisamente, sua força “centrífuga”, que efetua uma abertura para o mundo, para tudo o que está fora do quadro. Os limites dessa imagem não passariam de uma “máscara”, que, paradoxalmente, serve para desmascarar uma parte da realidade; a tela de cinema, nesse sentido, é “um universo virtual que resvala para todos os lados” ⁹⁶. Retenha-se, aqui, esse ponto central da teoria baziniana: a imagem cinematográfica efetua uma “revelação” do real, e não de algum sentido humanamente criado; é “desmascaramento”, e não artifício; é uma imagem que aponta para além de seus próprios limites, e não para si mesma.

⁹⁴ METZ, Christian, Op. Cit, p. 48.

⁹⁵ METZ, Christian, **A significação no cinema**, São Paulo: Editora Perspectiva, 1972, p. 49-51.

⁹⁶ BAZIN, André, **Pintura e cinema**, in: **O cinema: ensaios**, São Paulo: Editora Brasiliense, 1991, p. 173.

A teoria elaborada por Bazin foi diversas vezes criticada nos anos seguintes, mas também fundamentou uma vertente importante dentro da teoria do cinema, congregando teóricos que se opunham, com maior ou menor abrangência, ao “formalismo” dos seguidores de Eisenstein. Apesar das críticas posteriores – muitas das quais podem ser encontradas na obra de Jacques Aumont – as concepções de Bazin influenciam até hoje a forma como se encaram as tecnologias da imagem, vistas, em diversas instâncias, como portadoras de um critério de verdade incoercível. Para compreender as idéias bazinianas, é necessário explicitar dois pontos basilares:

1. Segundo Bazin, o cinema tem uma “vocação ontológica”, que define sua especificidade – e essa vocação é satisfazer as exigências do “realismo integral”. Para Bazin, a história das artes plásticas seria marcada pelo desejo humano de “salvar o ser pela aparência (...) a necessidade incoercível de exorcizar o tempo”⁹⁷. Essa obsessão de realismo permearia as artes ao longo dos séculos, encontrando uma promessa de plenitude após a criação da fotografia no século XIX. Seguindo uma concepção idealizada da ciência, Bazin via na produção industrial de imagens uma promessa de conhecimento imediato, livre da interferência humana. O olhar da câmera seria, nesse sentido, como a ausência do olhar humano; a visão pura, incontaminada pelo sujeito, capaz de resgatar o real das voragens do tempo que passa. Para Bazin, essa característica do cinema é herança da “objetividade essencial” da fotografia: na imagem fotográfica, argumenta o autor, a única coisa que se interpõe entre o objeto e sua representação é um outro objeto – a câmera. A fotografia e o cinema seriam, portanto, representações mecânicas do real, baseadas no processo da captação fotoquímica de imagens, e dessa relação direta entre a imagem e o real o homem estaria excluído. Pela primeira vez na história da arte, comemora Bazin, o que fruímos não é o artifício humano, mas “a ausência do homem”⁹⁸. A “vocação” do cinema, portanto, estaria no realismo, que Bazin define como recriação radical do mundo, em que a liberdade de interpretação do artista não pesa e que, por isso mesmo, desfaz o caráter irreversível do tempo, exorcizando o fantasma do esquecimento. Em **O realismo cinematográfico e a escola italiana da Liberação**, Bazin admite que existem limites para essa recriação radical, mas preconiza a exploração extrema desses limites como um dever do cinema, que deve buscar uma ilusão de real tão perfeita quanto o permitam as técnicas modernas.

⁹⁷ BAZIN, André, A ontologia da imagem fotográfica, in: *Op. Cit.*, p. 19.

⁹⁸ BAZIN, André, *Op. Cit.*, p. 21-22.

2. Outra idéia central à teoria baziniana pode ser resumida da seguinte forma: o real tem uma qualidade imanente de ambigüidade, que é anterior a qualquer significação humanamente imposta. O mundo existe, com todos seus processos e complexidades, antes que a mente humana efetue qualquer julgamento sobre ele. Para que essa riqueza de significados se expresse, é necessário observar o mundo de forma global, e não fragmentária; respeitar a continuidade do espaço e do tempo, apreendê-los em sua duração, de forma que o “essencial” de cada fenômeno se revele por si próprio, a partir de sua interioridade e sem a adição de significados externos. Para seguir sua “vocação ontológica”, portanto, a imagem cinematográfica deve respeitar a ambigüidade do real, em vez de impor-lhe significações.

A partir desses postulados, Bazin efetua uma hierarquia de estilos cinematográficos – a normatividade, por sinal, é um dos traços marcantes de seus textos. Por um lado, o autor admite que toda arte é feita de artifícios; o cinema, no entanto, teria a capacidade tanto de aumentar, quanto de neutralizar os elementos de realidade capturados pela câmera. Os estilos mais válidos, portanto, seriam aqueles que efetuassem uma diminuição do artifício, pressionando a imagem na direção da realidade. É precisamente nesse sentido que Bazin efetua sua notória condenação da montagem – ou, ao menos, das teorias que apontavam a montagem como o específico cinematográfico. No ensaio **Montagem interdita**, ele concentra muitas de suas invectivas contra a “montagem-rei”. Escreve o autor:

É necessário que o imaginário tenha na tela a densidade espacial do real. A montagem nela só deve ser utilizada em limites precisos, sob pena de atentar contra a própria ontologia da imagem cinematográfica (...) Quando o essencial de um evento depende de uma presença simultânea de dois ou vários fatores da ação, a montagem é proibida. Ela adquire seus direitos toda vez que o sentido da ação já não depende da contigüidade física – mesmo se essa estiver implicada⁹⁹.

Em outro ensaio, **A evolução da linguagem cinematográfica**, Bazin inverte o raciocínio tradicional a respeito do célebre experimento Kulechov. Para o autor, o “essencial” de todo evento filmado é sua ambigüidade, a ausência de uma significação imposta – e o experimento Kulechov seria uma prova de que a montagem tende a esmagar esse caráter ambíguo do real. O rosto de Mosjulkine é ambíguo, mas sua ambigüidade encontra-se anulada pela justaposição de imagens que lhe conferem, pela proximidade, um sentido fixo¹⁰⁰. Pode-se argumentar, contudo, exatamente ao contrário: mostrando como a expressão do rosto se

⁹⁹ BAZIN, André, *Montagem proibida*, in: _Op. Cit, p. 62.

¹⁰⁰ BAZIN, André, *Op. Cit*, p. 77.

conforma às imagens que lhe são justapostas, a montagem pode justamente enfatizar-lhe a ambigüidade, em vez de apagá-la.

Por outro lado, Bazin se mostrava ciente da impossibilidade de se excluir totalmente a montagem do fazer fílmico – preconizava, portanto, uma montagem mascarada, um estilo transparente e “invisível”, em que a ruptura entre os planos se tornasse insensível, dando a impressão de uma realidade contínua. Ou seja, o filme deveria mostrar eventos, e não mostrar a si mesmo enquanto filme; a estética da transparência de Bazin exigia portanto que a imagem cinematográfica escondesse seu caráter de artifício, apagando ou disfarçando as cesuras que a separassem do que está fora do quadro. Nessa estética do artifício invisível, importa a noção de *raccord* – termo que designa qualquer transição entre planos que se apaga ou dissimula, por meio de elementos de continuidade entre ambas as margens do corte¹⁰¹. Um dos exemplos mais notórios de *raccord* é aquele que se estabelece sobre o olhar de um personagem. Por exemplo: determinado plano mostra o rosto do personagem dirigindo seu olhar a um ponto fora do quadro; o plano seguinte mostra o objeto de seu olhar; assim, estabelece-se um *raccord* entre os planos – uma naturalização, um apagamento.

Bazin renega toda montagem que não se baseie no *raccord*, toda montagem que enfatize a cesura entre os fragmentos, em vez de apagá-la. Quando a montagem não é transparente, ela engendra sentidos alheios às próprias imagens, em sua objetividade; o sentido criado pela montagem vem da relação entre fragmentos, e não da “essência” de cada imagem em particular. A montagem seria, portanto, um mecanismo que impõe, ao espectador, determinada interpretação sobre os eventos representados – uma espécie de pecado original, que interpõem o olhar do autor entre o objeto e sua representação. A preferência de Bazin se expressa de forma eloqüente em reflexões sobre as obras dos cineastas Orson Welles e Jean Renoir – e é nesses comentários teóricos e críticos que Bazin aponta os dois procedimentos fílmicos que, ao lado do *raccord*, deveriam substituir a “montagem-rei” no processo de evolução da técnica cinematográfica: o plano-sequência e a profundidade de campo, temas do próximo sub-capítulo.

¹⁰¹ AUMONT, Jacques, **A estética do filme**, Op. Cit, p. 77.

2.6 Plano-seqüência e profundidade de campo: a continuidade do real

Em sua busca pelo “cinema total”, Bazin apontou a combinação de planos-seqüência e profundidade de campo como o procedimento mais apropriado para representar a continuidade física e a ambigüidade imanente do real. Tratarei, a seguir, de definir cada um desses procedimentos.

Se o plano é a unidade mínima da cadeia fílmica, uma seqüência corresponde a um grande conjunto sintagmático – uma cena ou um conjunto de cenas apresentando uma ação diegética com início, meio e fim. Logo, entende-se por plano-seqüência todo plano de longa duração, articulado de forma que seu conteúdo diegético equivalha a uma seqüência inteira de ações¹⁰². Em outras palavras: é a apresentação de toda uma cena num único plano, sem cortes. No processo de decupagem e montagem, a maioria dos planos dura alguns segundos, apresentando apenas um fragmento de ação; o plano-seqüência pode durar de vários minutos até mais de uma hora, transmitindo, sem rupturas, uma ação inteira, uma série de ações ou, até, abarcando a totalidade do filme – é o caso de **Arca russa**, filmado pelo cineasta Alexander Sokurov, em 2002, num único plano-seqüência com 95 minutos de duração. Outro filme célebre pelo uso dos planos-seqüência é **Festim diabólico**, dirigido por Alfred Hitchcock em 1948. A obra é composta por uma série de planos de dez minutos de duração, ligados por uma técnica de “montagem invisível” em que os cortes são disfarçados por *travellings* sobre superfícies escuras, com o intuito de provocar no espectador uma experiência de continuidade espacial e temporal. Para os teóricos da anti-montagem, o plano-seqüência, que elimina a cesura, é mais apropriado a transmitir a imanência da “massa do mundo” do que o método analítico e combinatório de Eisenstein¹⁰³.

A definição de profundidade de campo – que, por razões práticas, passarei a referir como p.d.c – é mais complexa. Inicialmente, é necessário ter em mente o duplo sentido da palavra *plano* na teoria do cinema. Por um lado, há a definição, já explicitada, de unidade mínima da cadeia fílmica. O termo, no entanto, pode assumir também outro sentido, que cabe definir. O *campo* da imagem cinematográfica, como se viu, é um espaço imaginário que se estende, “em profundidade”, diante do eixo da câmera; o campo assim divide-se, de forma longitudinal, em uma série infinita de “planos” imaginários dispostos ao longo do eixo da

¹⁰² METZ, Christian, **A significação no cinema**, Op. Cit, p. 57.

¹⁰³ METZ, Christian, **A significação no cinema**, Op. Cit, p. 58.

tomada de cena. De acordo com a distância aparente de um objeto em relação à câmera – ou o olhar do espectador – dir-se-á que ele se encontra em primeiro “plano”, em segundo “plano”, etc. (Ao referir-me a essa segunda definição de “plano”, usarei o termo entre aspas, para diferenciá-la da precedente). Conclui-se, portanto, que no interior de cada plano, existem diversos “planos”: um primeiro “plano”, correspondente aos objetos mais próximos da câmera; um segundo “plano”, que abarca os objetos um pouco mais afastados, e várias gradações de “planos” de fundo. Uma fotografia ou um fotograma cinematográfico podem focalizar apenas um desses “planos”, por meio da regulagem da abertura do diafragma e da distância focal da objetiva, deixando os demais em *flo* – termo pictórico que designa uma zona nebulosa, fora de foco. Por outro lado, a técnica da filmagem e da fotografia permite que muitos, ou quase todos os “planos” sejam focalizados homogeneamente, gerando um grau de nitidez semelhante em todas as partes do campo. A p.d.c. se define, exatamente, enquanto extensão da zona de nitidez da imagem cinematográfica ¹⁰⁴. Quando a p.d.c. é extensa, ela sobrepõe uma série de objetos diante do eixo da câmera, aumentando o efeito perspectivo. Numa filmagem em pouca p.d.c., apenas um desses “planos” está nítido. Duas imagens ilustram essa definição:



Kane versus Kane versus Kane: o espelho escava a profundidade da imagem na obra-prima de Orson Welles. A justaposição de “planos” homogeneamente nítidos deixa no ar a questão: o real está de que lado do espelho?
(Figura 4)

¹⁰⁴ AUMONT, Jacques, **A estética do filme**, Op. Cit, p. 33.



*O diretor italiano Sergio Leone tinha verdadeira obsessão pelo rosto humano. Em seus westerns, a pouca p.d.c. serve para destacar faces, expressões e olhares contra um mundo nebuloso. Acima, o rosto e Lee Van Cleef em **Três homens em conflito**. (Figura 5)*

O plano-sequência e a p.d.c eram procedimentos comuns nos primórdios do cinema, notáveis já nos filmes dos irmãos Lumière. Perderam espaço, contudo, nas décadas de 1920 e 1930 – a era da montagem-rei – sendo (re)descobertos no cinema pós-Segunda Guerra, especialmente a partir dos filmes de John Ford, Jean Renoir e Orson Welles. Entre os filmes mais importantes nesse processo, vale citar **No tempo das diligências**, de John Ford (1939), **A regra do jogo**, de Jean Renoir (1939) e **Cidadão Kane**, de Orson Welles (1941).

É exatamente essa redescoberta que Bazin celebra em seus ensaios. Escrevendo sobre as obras de Welles e Renoir, Bazin valoriza especialmente a utilização de planos-sequência e profundidade de campo: a filmagem em planos *longos* e *profundos*, na opinião do autor, mostraria num mesmo fragmento um volume maior de realidade, colocando tudo o que mostra em pé de igualdade diante do espectador. Em vez de fragmentar a realidade, esse tipo de filmagem respeitaria a continuidade física do real, *revelando-o* sem lhe desrespeitar a unidade. Esse tipo de filmagem, segundo Bazin, “restitui ao objeto e ao cenário sua densidade de ser, seu peso de presença, realismo dramático que se recusa a separar o ator do cenário, o primeiro plano dos fundos, realismo psicológico que recoloca o espectador nas verdadeiras condições da percepção, que jamais é completamente determinada *a priori*”¹⁰⁵.

Na filmagem em planos longos e profundos, o movimento entre planos diversos tende a ser substituído pelo movimento no interior de um próprio plano, colocando em relação

¹⁰⁵ BAZIN, André, Orson Welles, apud: AUMONT, Jacques., **A estética do filme**, Op. Cit, p. 37.

os diferentes elementos dispostos a diferentes distâncias da câmera. A cena surge de forma global, em bloco, e a compreensão por parte do espectador se dá sem o mecanismo coadjuvante da montagem. No lugar de uma filmagem analítica, o plano- seqüência e a p.d.c. possibilitam um cinema “sintético”, calcado na duração, no caráter contínuo e na densidade do espaço e do tempo: na estética baziniana, esse é o meio pelo qual o cinema realiza suas promessas de revelação, mostrando em seu próprio corpo imagético-textual o rastro do mundo. Para Bazin, a meta desse cinema sintético é “fazer entrar na tela a verdadeira continuidade da realidade (...) expressar tudo sem retalhar o mundo, revelar o sentido oculto dos seres, das coisas, sem quebrar sua unidade natural (...) integrar o tempo real das coisas, a duração do evento ao qual a decupagem clássica substituía insidiosamente um tempo intelectual abstrato”¹⁰⁶. Se a montagem clássica fragmenta, abstrai e analisa, o estilo “realista” postulado por Bazin restitui às imagens fílmicas a continuidade sensível.

Cabe aqui apontar uma aparente contradição na postura de Bazin diante da realidade. Em alguns momentos, ele afirma que ela não tem qualquer significado *a priori*: está aí, simplesmente. Em outros momentos, como se viu, Bazin postula a necessidade de revelar o “sentido oculto” dos seres. Existe ou não um sentido das coisas, anterior ao sentido humano? A questão é complexa, mas pode-se inferir que, na estética baziniana, o “sentido” do mundo é precisamente a ambigüidade, ou seja, a possibilidade de sentidos vários. É respeitando a imanência ambígua da realidade, é recusando-se a confiar demasiado na imagem, é atendo-se à força centrífuga do quadro, que o texto visual cinematográfico pode alterar as coisas no próprio âmbito do real.

É chegada a hora de apresentar uma avaliação pessoal das teorias apresentadas. Parece-me válido opinar que, em certo sentido, a estética baziniana carrega em seus fundamentos sua própria limitação: afinal de contas, conforme exposto, Bazin calca sua teoria no pressuposto de que a imagem cinematográfica, como a fotográfica, funda-se na ausência do humano. Pode-se argumentar que o humano jamais está ausente, nem mesmo quando se contrapõe a objetiva da câmera ao objeto real: antes de tudo, há uma escolha, dentre as infinitas imagens que o real oferece, daquelas que lhe serão extraídas. É o mesmo olho artístico, manipulador, que *escolhe* recorrer a este ou àquele procedimento na prática fílmica – à montagem, à profundidade de campo, ao plano- seqüência. Vale notar, também, que, a partir da década de 1970, a dicotomia entre “cinema de transparência” e “cinema de montagem” se tornou obsoleta, tendo em vista que a prática fílmica passou a combinar ambos os

¹⁰⁶ BAZIN, André, Op. Cit, p. 76-79.

procedimentos, como ocorre ainda hoje, por exemplo, no cinema holywoodiano. Por outro lado, a idéia de que as imagens formam um discurso de significado unívoco e plenamente controlável pela manipulação técnica, conforme a teoria de Eisenstein, também se mostra desgastada, tendo em vista, entre outras coisas, a aplicação da própria teoria da intertextualidade ao texto visual.

A internacionalização do cinema, acompanhada pela saturação da visualidade ligada às novas tecnologias, permite uma leitura “cinematográfica” de textos fantásticos produzidos na “era do cinema”. Tal leitura, contudo, só pode ganhar pertinência se antes for elucidado o papel particular da visualidade na literatura fantástica, papel este que depende, em grande parte, do próprio conceito de fantástico, como se verá a seguir.

3 A mirada fabulosa: a literatura fantástica e o tema do olhar

Principio este capítulo com uma narrativa evangélica.

Após a morte de Jesus Cristo, começou a circular entre os discípulos a notícia de que ele se erguera do túmulo e andava de novo entre os vivos. Porém, um dos Doze, chamado Tomé, disse aos companheiros: “Se eu não vir nas suas mãos a abertura dos cravos e não puser o meu dedo no lugar dos cravos, e não puser a minha mão no seu flanco, não creio”. Oito dias depois, Jesus apareceu em pessoa a Tomé e convidou-o a tocar em suas chagas (a cena, por sinal, é o tema de uma célebre pintura de Caravaggio). Tomé enfim acreditou, mas não escapou à admoestação: “Tu creste, Tomé, porque me viste; bem aventurados os que não me viram, e creram”¹⁰⁷.

Vale notar que existe uma vaga inconsistência na última frase, bem como na noção proverbial de que Tomé teve de ver para crer: na verdade, ele teve de *tocar* para crer. Como diz o texto do Evangelho de São João, Tomé a princípio exigiu apenas ver as chagas de Cristo, mas em seguida acrescentou: “se não puser o meu dedo no lugar dos cravos, e se não puser a minha mão no seu flanco...” E é exatamente o toque nas chagas que Cristo confere a Tomé, e apenas a Tomé – os outros discípulos, até onde o texto nos leva, contentam-se mesmo em ver. Nesse trecho do **Novo Testamento**, o estatuto da visão é ao mesmo tempo essencial e insuficiente: é *preciso* ver, mas *não basta* ver. O ato definitivo, que decide entre a descrença e a crença, é o toque – no entanto, a ênfase do discurso não recai no tangível, mas no visível. Esse exemplo pode servir de ilustração à posição ambígua do olhar humano no ato do conhecimento e também em sua relação com o fantástico.

Nesse sentido, parece-me profundamente interessante que Aristóteles inicie sua **Metafísica**, dentre todos os assuntos possíveis, com um elogio à visão:

*Todos os homens têm naturalmente o desejo de saber. O prazer que nos causam as percepções de nossos sentidos são uma prova desta verdade. Agradam-nos por si mesmas, independente de sua utilidade, sobre tudo as da visão. Com efeito, não apenas quando temos a intenção de agir, mas também quando não nos propomos nenhum objeto prático, preferimos o conhecimento visível a todos os demais conhecimentos que nos proporcionam os sentidos. E a razão é que a vista, melhor que os outros sentidos, dá-nos a conhecer os objetos, e nos descobre entre eles grande número de diferenças*¹⁰⁸.

¹⁰⁷ BÍBLIA SAGRADA, João, 20: 21; 24, p. 1180-1181.

¹⁰⁸ ARISTÓTELES, **Obras completas de Aristóteles, Tomo II**, Buenos Aires: Anaconda, 1947, p. 45-46.

Num primeiro momento, apresenta-se a visão como uma fonte privilegiada de verdade e prazer; ela oferece um conhecimento mais complexo, mais diferenciado dos objetos do real. Em seu tratado **Sobre a alma**, Aristóteles classifica os cinco sentidos, indo do mais a menos dotado de “delicadeza” – a visão aparece em primeiro lugar; o tato, em último. Mais adiante, no entanto, estabelece-se a mesma aparente incoerência que vimos emergir no texto evangélico. No final do tratado, Aristóteles confere a prioridade ao tato, visto como a faculdade mais elementar e indispensável. O toque é direto e imediato, enquanto os demais sentidos dependem de um meio – para Aristóteles, o meio da visão seria o ar ou a água. “Mas o toque ocorre por contato direto com os objetos (...) Os demais sentidos também percebem por um contato, mas através de um meio; o toque, apenas, parece perceber imediatamente”¹⁰⁹. A visão é o primeiro sentido, o mais “delicado”, o mais complexo, o sentido preferível àqueles que buscam a verdade e o prazer... mas ele é, também, insuficiente e suplementar.

Uma interessante relação intertextual pode ser estabelecida entre as reflexões de Aristóteles e o ensaio **A significação no cinema**, de Christian Metz. O autor pondera sobre a “impressão de realidade” conferida pelo cinema, um assunto recorrente na teoria fílmica. Para Metz, tal impressão de realidade advém especialmente do movimento, próprio do filme, que funciona como “um índice suplementar de realidade”. Psicologicamente, escreve Metz, o movimento é sempre percebido como real pelo observador, ao contrário do volume, que pode ser percebido como irreal: em outras palavras, os objetos e personagens que surgem na tela são percebidos como “efígies”, mas não o seu movimento, que “aparece” realmente. Contudo, esse mesmo movimento é imaterial, pois se oferece apenas à vista, e não ao árbitro supremo da realidade: o tato. Daí a suprema ilusão criada pelo cinema: a reprodução do movimento imaterial é percebida como produção, como presença real; assim, “o cinema injeta na irrealidade da imagem a realidade do movimento”¹¹⁰. A visão, portanto, não é o árbitro da realidade, mas a criadora da ilusão mais perfeita da realidade – mais perfeita, talvez, do que seria uma realidade não visual, se levarmos em conta o primeiro parágrafo da **Metafísica**. Em outras palavras: a visão é o sentido que engana, que ilude, que associa índices suplementares de realidade com maior eficácia.

Identifico aí um dos vínculos entre a imaginação visual e a literatura fantástica – relação íntima, conforme aponta Italo Calvino em dois textos seminais: o já citado ensaio “Visibilidade”, e a “Introdução” à sua **Antologia de contos fantásticos do século XIX**. Para

¹⁰⁹ ARISTÓTELES, **On the soul**, Op. Cit, p. 201.

¹¹⁰ METZ, Christian, Op. Cit, p. 20-22, 29.

Calvino, o conto, e especialmente o conto fantástico, surge numa confluência entre a lógica das imagens, que se apresenta como mais espontânea, e os desígnios racionais. O autor afirma, inclusive, que seus primeiros textos fantásticos não se constituíam a partir de preocupações teóricas, mas a partir de uma imagem mental: por exemplo, a de um homem partido ao meio, ou a de um aristocrata que vive na copa das árvores. Essas imagens do “cinema mental”, a princípio, não se enquadram no pensamento discursivo; seguem uma lógica própria, associando-se umas às outras. À medida que a prática textual converte em escritura essa sucessão de fantasias figurativas, o processo passa a ser dominado pela palavra, pela intencionalidade do discurso. No entanto, ainda que a palavra ganhe prioridade no desenrolar do texto, a visualidade continua a ser determinante, chegando a proporcionar a solução adequada a situações que a linguagem discursiva se mostrou incapaz de resolver ¹¹¹.

O fantástico e o visual, portanto, assumem uma relação próxima, que se articula, em parte, às reflexões sobre o conhecimento humano desenvolvidas desde o período clássico. Antes de explicitar aspectos mais específicos dessa relação – ou seja, *o tema do olhar* na literatura fantástica – vale recordar, de forma resumida e não exaustiva, algumas das teorias desenvolvidas em torno ao conceito do fantástico.

3.1 O fantástico: um percurso teórico

“Não ousemos definir o fantástico”, alertou, em 1968, o estudioso Louis Vax, na obra **L’art e la littérature fantastique** ¹¹². O alerta foi várias vezes ignorado (o próprio Vax ensaia uma série de definições ao longo de sua obra), mas serve como exemplo ilustrativo de uma situação notória nas teorias do fantástico: a necessidade de definir um objeto que ora se mostra demasiado amplo, ora demasiado restrito, recaindo frequentemente na categoria do indefinível. O fantástico é uma presença marcante nas literaturas ocidentais dos séculos XIX, XX e início do XXI, mas à pergunta “o que é o fantástico?” não existem respostas definitivas. Como veremos a seguir, as definições do gênero geralmente oscilam entre dois pólos: conceitos tão amplos e inclusivos que beiram o abstrato e outros tão específicos que se tornam

¹¹¹ CALVINO, Ítalo, *Visibilidade*, in: *Op. Cit.*, p. 106.

¹¹² VAX, Louis, **L’art et la littérature fantastique**, Paris : Presses Universitaires de France, 1970, p. 5.

quase idiossincráticos. No prólogo à primeira versão de **Le chef-d’oeuvre inconnu**, de 1831, Balzac define pela indefinição o fantástico na literatura:

*Para todas essas singularidades, o idioma de hoje só encontra uma palavra: é indefinível... Admirável expressão que resume toda a literatura fantástica; ela diz tudo o que escapa às percepções precárias de nosso espírito; e quando a colocais sob os olhos de um leitor, ele se vê lançado num espaço imaginário...*¹¹³

Mais de um século depois, no seminário “Do sentimento do fantástico”, pronunciado na Venezuela em 1982, diz Julio Cortázar: “O problema, como sempre, está em saber o que é o fantástico. É inútil ir ao dicionário; eu sequer me molestaria em fazê-lo. Haverá uma definição impecável, mas uma vez lida, os elementos imponderáveis do fantástico (na literatura e na vida) escaparão a ela”¹¹⁴. Nessas e em outras tentativas de conceituação, o fantástico define-se precisamente por ser *indefinível, imponderável*. Isso não significa, contudo, que as mais variadas *definições e ponderações* não tenham sido realizadas, com escopo e profundidade, nos labirínticos arredores do tema. O consenso não veio, mas as definições – elaboradas tanto por teóricos da literatura quanto pelos próprios autores – constituem produtivo instrumento de trabalho e material para reflexão. Bem ou mal sucedidos, esses conceitos estabelecem entre si um diálogo pertinente e muitas vezes iluminam aspectos inesperados de obras que habitualmente denominadas, com maior ou menor propriedade, *fantásticas*. Para delinear o fantástico, a maioria dos estudiosos mapeou as formas que o cercam ou definiu-o por contraste em relação ao que o fantástico *não é*.

Para ilustrar o deslizamento de sentidos que permeia esses conceitos, cito um ensaio de Bráulio Tavares, “Nas periferias do real: do fantástico e seus arredores”, publicado como prólogo à coletânea **Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros**, de 2003:

*Em geral, nossa primeira tentativa de definir ou descrever a literatura fantástica se dá de forma negativa. Pensamos nela pelo que ela não é. Isso nos deixa na mesma situação de quem tenta definir o universo afirmando que nele existem dois tipos de coisas: 1) as berinjelas, e 2) tudo o que não são berinjelas (...) Se por um lado é fácil definir berinjela (...), dentro da categoria de não-berinjelas cabe uma quantidade assustadora de coisas: os cliques de papel, os verbos intransitivos, os trinômios de segundo grau (...)*¹¹⁵.

¹¹³ BALZAC, Honoré de, *Le chef-d’oeuvre inconnu*, in: CALVINO, Ítalo, **Seis propostas para o próximo milênio**, São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 112.

¹¹⁴ CORTÁZAR, Julio, *El sentimiento del fantástico*, **Julio Cortázar textual**, Versión 2, 2005. World Wide Web Consortium. Disponível em : <http://www.Cortazartextual.com.ar/> Acesso em: 9 de março de 2008.

¹¹⁵ TAVARES, Bráulio, *Nas periferias do real ou o fantástico e seus arredores*, In: **Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros**, Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 7.

Segundo diversos autores, a literatura fantástica surgiu no mundo ocidental, enquanto gênero específico, em fins do século XVIII, atingindo uma espécie de “maturidade” no século XIX. É nesse período que o termo *fantaisie*, oriundo da música e da pintura, é apropriado pelos Românticos dando origem ao *fantastique*. Como se verá adiante, contudo, há autores que remetem as raízes do fantástico a períodos anteriores: para citar apenas alguns possíveis precursores do relato fantástico, recordemos o romance gótico, os contos orientais, o **Asno de Ouro**, as narrativas míticas. Vale citar, ainda, os relatos medievais de *mirabilia*, ou *maravilhas*. Nessa categoria, incluem-se tratados de cronistas que relatavam, supostamente, fatos reais – mas cujas narrativas incluíam “prodígios”, como árvores ambulantes e ilhas que desapareciam no mar, por exemplo. A “maravilha” medieval distinguia-se do “milagre”, pois não carregava uma explicação referente à ortodoxia cristã. Por isso, a proliferação de “prodígios” em narrativas medievais era vista como algo perturbador para a ideologia dominante, podendo indicar a sobrevivência de crenças pagãs ou a sugestão de uma pluralidade de forças espirituais. O “miraculoso” cristão tinha um autor único e definido – Deus; já o *mirabilis* medieval era perigosamente inexplicável e, muitas vezes, relegado ao domínio da magia, do satanismo. Experiência semelhante de “maravilhamento” surge nos relatos de viagens da Idade Média tardia e da Renascença, nos quais o contato do homem europeu com alteridades radicais – no Oriente, no Novo Mundo – gera narrativas que desafiam a compreensão contextual e o estabelecimento de significações fixas¹¹⁶.

Diante de todos esses elementos, pode-se formular duas conclusões: o fantástico dos séculos XVIII e XIX se relaciona de forma direta com essa diversidade de relatos anteriores; ou, por outro lado, o fantástico é mais fruto de sua própria época do que um processo de permanência de estruturas narrativas mais antigas. Para alguns estudiosos, a primeira obra propriamente fantástica na literatura ocidental teria sido **O diabo enamorado**, publicada por Jacques Cazotte em 1772. O livro conta o *affair* entre um nobre espanhol e o Príncipe das Trevas, devidamente disfarçado na pele de uma bela mulher. Se considerarmos a obra de Cazotte como um dos marcos iniciais do fantástico europeu, concluiremos que a definição *em negativo* do gênero acompanha-o desde as origens. Cazotte exprime a ambigüidade e a tensão das diferentes tendências filosóficas de sua época – século das Luzes e das guilhotinas, época de Voltaire, Rousseau e Montesquieu; de Swedenborg, Blake e da primeira tradução européia das **Mil e uma noites**, realizada por Antoine Galland. **O diabo**

¹¹⁶ GREENBLATT, Stephen, **Possessões maravilhosas**, São Paulo: Edusp, 1996, p. 36.

enamorado veio a público no auge do Iluminismo, cujo apelo à Razão, à dúvida metódica e à negativa do dogma encaminhava a França à Revolução – ao mesmo tempo, contudo, surgia o iluminismo místico que seguia o mistério e a intuição, e cujos adeptos se denominavam “iluminados”. O fantástico de Cazotte surge precisamente nessa fissura ou entre-lugar estabelecido entre o racionalismo que triunfava e as permanências de outras visões de mundo, que se recusavam a perecer. Sobre Cazotte, um aristocrata que abraçou o misticismo enquanto a França se levantava contra o Antigo Regime, escreve Gérard de Nerval: “Mas quem imaginaria, num século de incredulidade, quando o próprio clero defendeu tão pouco suas crenças, encontrar um poeta levado pouco a pouco pelo amor do maravilhoso puramente alegórico ao mais sincero e ardente misticismo?”¹¹⁷. Vale lembrar que Cazotte foi preso e guilhotinado pelo tribunal revolucionário francês, em 25 de setembro de 1792.

A literatura fantástica manteve uma relação simultânea de oposição e suplemento junto ao racionalismo – e seu rebento literário, o realismo – ao longo do século XIX. Segundo Roger Caillois, a literatura fantástica européia atingiu seu ápice entre as décadas de 1820 e 1850; alguns dos maiores nomes do gênero nasceram pouco antes ou pouco depois da Revolução Francesa ou no período subsequente das guerras napoleônicas, quando a razão revolucionária se espalhava a tiros de canhão pelo continente: E.T.A Hoffman nasceu em 1778; Balzac, em 1799; Merimée, em 1805; Poe e Gogol, em 1809¹¹⁸. É interessante notar que alguns dos maiores autores do gênero transitaram – de forma tranqüila ou conflituosa – entre o realismo e o fantástico. Caso ilustrativo é o de Balzac, que em 1830 começou a escrever “Le chef-d’oeuvre inconnu” com o subtítulo de “conto fantástico”. Na versão final, o autor trocou a legenda por “estudo filosófico”. “Nos anos seguintes, Balzac refuta a literatura fantástica, que para ele significava a arte como conhecimento místico do todo; empreende a descrição minuciosa do mundo tal como é, sempre com a convicção de exprimir o segredo da vida”¹¹⁹. Balzac abandona as tentativas de se exprimir por imagens extra-objetivas e visionárias e dedica-se à caça enciclopédica da “realidade”, tal como era entendida no contexto racionalista da época. Observa-se, aqui, a tensão entre as duas funções da imaginação explicitadas no capítulo 1 – coadjuvante da ciência ou participação na verdade do mundo; “função de real” e, também, distanciamento do real.

¹¹⁷ NERVAL, Gerard, Posfácio: Jacques Cazotte, in: *_CAZOTTE*, Jacques, Op.Cit, p. 117.

¹¹⁸ CAILLOIS, Roger, **Images, images...**, Paris: José Corti, 1966, p. 23-24.

¹¹⁹ CALVINO, Ítalo, Visibilidade, in: **_Seis propostas para o próximo milênio**, São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 111-113.

Embora o maior volume das reflexões teóricas sobre o fantástico tenha florescido no século XX, já no início do século XIX surge um importante texto sobre o assunto: “On the supernatural in fictitious compositions: the works of Hoffman”, prólogo a uma coletânea de contos de E.T.A. Hoffman publicada em 1827. Ele próprio autor de contos fantásticos, Walter Scott identifica a literatura alemã como inventora do gênero. Para Scott, o fantástico é um “modo de escritura” em que a imaginação não obedece a um imperativo moral ou mensagem filosófica; é um gênero em que “a estranheza constitui um fim em si mesma”¹²⁰. O prólogo de Scott foi traduzido na França em 1828 pelo crítico J. J. Ampère, propagandista do movimento romântico. Em sua tradução, o texto de Scott se intitula “Sur Hoffman et les compositions fantastiques”. Como já foi dito, o termo *fantaisie* até então se referia a certas obras pictóricas e musicais, em que os autores ignoravam propositadamente certas regras de composição e davam livre curso a seus “caprichos”. Antes desse período, o termo “fantástico” não era utilizado em relação a obras literárias específicas. No latim medieval, *fantasticus* pode significar o irreal e o imaginário, mas também um indivíduo insensato, “possuído”. Em dicionários franceses dos séculos XVII, XVIII e XIX, o termo fantástico é definido como algo dotado de mera aparência, sem substância real¹²¹.

Observa-se no texto de Scott um elemento recorrente nas teorias do fantástico: a fuga à alegoria como forma de delimitar o gênero. Em sua origem, o fantástico se define, portanto, como um gênero puramente estético, que abandona o alibi da mensagem moral ou didática. Recorde-se, a propósito, que as teorias poéticas do período classicista, da Renascença ao Iluminismo, encaravam o recurso ao imaginário como um suplemento da Razão, espécie de função decoradora, ornamental. A imaginação, nesse sentido, seria uma artesã a burilar o texto, mas jamais sua arquiteta. No período medieval, a imaginação justificava-se enquanto criadora de símbolos edificantes – servir à moral era uma desculpa para sua existência. O fantástico, por outro lado, utiliza o recurso ao imaginário como um fim em si mesmo. A imaginação fantástica não se justifica em horizontes extra-textuais em que avultam a moral, a didática, a Razão iluminista: define-se como superfície perturbadora, aparência que emana instabilidades epistemológicas, objeto estético transgressor.

A utilização do termo *fantaisie* na pintura é significativa: alguns estudos identificam as origens do fantástico não nos relatos de maravilhas, mas nas artes visuais da Idade Média.

¹²⁰ SCOTT, Walter, On the supernatural in fictitious composition, apud: MALRIEU, Joël, **Le fantastique**, Paris: Hachette, 1992, p. 50-51.

¹²¹ Idem, *ibidem*, p. 13-14.

As origens “imagéticas” do fantástico estariam naquelas representações que, partindo de um fundo religioso, acabam por desafiar a interpretação alegórica, tornando-se representações autônomas de “realidades inquietantes”¹²². O exemplo apontado por Louis Vax é a obra de Hieronymus Bosch: suas pinturas se tornariam “fantásticas” à medida que se desprendem de uma interpretação simbólica e passam a valer por si mesmas. Vale notar que Bosch, como Kafka, foi um artista que sempre desafiou interpretadores. Suas imagens infernais, sedutoras, demoníacas e vertiginosas foram às vezes interpretadas como alegorias religiosas – o rei Felipe II da Espanha, por exemplo, colecionava as obras de Bosch por seu suposto conteúdo edificante. Mas já no século XVI, o pintor flamengo era descrito como “um inventor de monstros e quimeras”, e suas obras, como “maravilhosas e singulares fantasias”¹²³. Teorias modernas, por sua vez, veem nas imagens de Bosch um surrealismo *avant la lettre*, retratos do inconsciente ou símbolos cifrados de crenças esotéricas, alquímicas ou heréticas. Mas séculos de interpretações não esgotaram o fascínio perturbador de suas criações.

Dos tempos de Scott até hoje, diversas definições do fantástico foram propostas. Alguns estudiosos demarcaram o gênero com fronteiras amplas, que transcendem a delimitação temporal dos séculos XVIII, XIX e XX. É o caso do argentino Emilio Carilla, autor de **El cuento fantástico**, de 1968. Para teóricos como Carilla, o fantástico se define puramente pelo contraste com o realismo. Tendo em vista que a vertente realista surgiu propriamente nos últimos dois séculos, seu antípoda estaria de portas abertas a Homero, Shakespeare, Cervantes. O traço unificador entre obras do passado longínquo e os *contes fantastiques* do século XIX seria a presença de um ou vários elementos de “maravilha”.

*[...] é evidente que sob a denominação de literatura fantástica abarcamos um mundo que toca, em especial, o maravilhoso, o extraordinário, o sobrenatural, o inexplicável. Em outras palavras, ao mundo fantástico pertence o que escapa ou está próximo aos limites da explicação científica e realista; o que está fora do mundo circundante e demonstrável [...] A obra fantástica aparece na literatura universal junto com suas origens [...] Dessa maneira não se deve estranhar que os primeiros relatos que conhecemos sejam obras míticas, ou seja, fantásticas: A epopéia de Gilgamesh é um bom exemplo e a ele se agregam muitos outros*¹²⁴.

Além da “maravilha”, portanto, a literatura fantástica também abarcaria o “mítico” – e lembrando que **A epopéia de Gilgamesh** foi escrita no atual Iraque por volta de 2700 a.C., o fantástico de fato engolfaria a maior parte da produção literária universal. O próprio Carilla

¹²² VAX, Louis, Op. Cit, p. 39-40, 44.

¹²³ BOSING, Walter, **Bosch**, Koln: Taschen, 2001, p. 7.

¹²⁴ CARILLA, Emilio, **El cuento fantástico**, Buenos Aires: Nova, 1968, p. 20-21, 62.

admite, contudo, que os limites entre o fantástico e o real são imprecisos, variando conforme a época. Além disso, aponta o autor, também o termo “realismo” se tornou demasiado amplo e vago pelo excesso de manuseio. Pode-se acrescentar, aqui, a ponderação de que o próprio realismo – não apenas o literário, como também o cinematográfico, por exemplo – dependem de convenções que variam conforme a época.

Vale notar que a concepção de fantástico exposta pelo argentino Emilio Carilla é semelhante à de seus dois conterrâneos, Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares. Em uma conferência pronunciada em 1949, Borges nega que a literatura fantástica seja um “capricho contemporâneo”. Para ele, a idéia de narrar “eventos fantásticos” nasceu junto à própria literatura; a idéia de que a literatura deva coincidir com a realidade, por outro lado, só surgiu no século XIX, “e pode desaparecer”. Segundo Borges, o fantástico vale-se de ficções para criar metáforas da realidade, em vez de descrições. A relação entre o fantástico e o realismo diria respeito a convenções estéticas e não à maior ou menor proximidade do real: “nenhuma obra é menos real ou menos terrível que outra, porque se trata, simplesmente, de convenções literárias distintas”¹²⁵. **Crime e Castigo**, nesse sentido, seria uma obra tão “convencional” ou “fictícia” quanto **Macbeth**.

No prólogo à **Antologia da literatura fantástica**, Bioy Casares escreve: “Velhas como o medo, as ficções fantásticas são anteriores às letras. As aparições povoam todas as literaturas (...) e até os livros de filosofia [da China antiga] são cheios de sonhos e fantasmas”¹²⁶. No pós-escrito de 1965, Bioy descreve o “ardor sectário” que ele, Borges e outros confrades literários experimentavam na década de 1940 em relação à literatura fantástica – vista como “panacéia” às debilidades narrativas que estariam assolando o romance psicológico ou realista. Para Bioy, os autores realistas ou “psicológicos” deixaram de lado o propósito primordial da ficção narrativa – contar histórias. Caberia ao gênero fantástico, portanto, preencher essa lacuna. Aos detratores do fantástico, exigentes de uma literatura mais séria ou engajada, capaz de meditar sobre as questões políticas, econômicas ou sociais do homem moderno, Bioy arguiu: “A um anelo do homem, menos obsessivo, mais permanente ao longo da vida e da história, corresponde o conto fantástico: ao irredutível desejo de ouvir histórias; satisfaz melhor, porque é o conto de contos, o das coleções orientais e antigas e, como dizia

¹²⁵ BORGES, Jorge Luis, La literatura fantástica, apud: MONEGAL, Emilio, **Borges: uma poética da leitura**, p. 175-180.

¹²⁶ CASARES, Adolfo Bioy, Prólogo, in: **Antología de la literatura fantástica**, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2003, p. 8.

Palmerim de Inglaterra, o fruto de ouro da imaginação”¹²⁷. Pode-se interpretar esse trecho da seguinte maneira: a literatura fantástica é narrativa por essência e por excelência, porque seu objetivo não é reproduzir a realidade segundo princípios positivistas, científicos ou racionalistas, mas primordialmente contar contos instigantes dentro de determinado universo ficcional, cujas regras podem afastar-se, em maior ou menor medida, da “realidade” estabelecida nesta ou naquela época.

Esse “fantástico oceânico”, de Carilla, Bioy e Borges, ora abarca toda a literatura, ora serve de antídoto pontual contra os excessos do realismo – a diluição da fábula ou argumento e a pretensa simulação da realidade “como ela é”, que, em última instância, pode aniquilar a ficção. Em todo caso, o mítico, o sobrenatural, o extraordinário e a “maravilha” constituiriam um traço primordial do gênero. Muitos críticos, contudo, não se satisfizeram com essa redução ao maravilhoso. Pois a “maravilha”, assim como a “normalidade” ou mesmo a “realidade” são postuladas de formas distintas em diferentes contextos históricos e culturais. Para alguns teóricos, definir uma obra como “fantástica” pela presença de feitos “maravilhosos” equivaleria a definir como “tragédia” qualquer texto que contenha fatos trágicos.

Essa opinião – que, vista em perspectiva, não me parece mais ou menos válida que a precedente – levou os teóricos das décadas de 1960 e 1970 a elaborar enquadramentos e impor barragens ao oceano ilimitado do fantástico. Surgia, assim, um fantástico circunscrito. Inicialmente, adicionou-se ao fantástico um outro elemento definidor, além da simples maravilha: *a capacidade de gerar medo ou horror*. Cinco anos após a publicação da **Antologia da literatura fantástica** em Buenos Aires, o estadunidense H. P. Lovecraft escreveu o importante ensaio **The supernatural in literature**. Nesse texto, Lovecraft assevera que o caráter fantástico de um conto não se vincula às intenções do autor, mas ao efeito emocional que causa no leitor: seriam fantásticas as obras que provocassem um intenso sentimento de terror, engendrado pela implícita proximidade de mundos e poderes além do humano na esfera

¹²⁷ CASARES, Adolfo Bioy, idem, ibidem, p. 16 e 17. Em **Introdução à Literatura Fantástica**, Todorov observa: “Existe uma coincidência curiosa entre os autores que cultivam o sobrenatural e aqueles que, na obra, prendem-se particularmente ao desenvolvimento da ação, ou, se quisermos, que procuram em primeiro lugar contar histórias [...] Se o sobrenatural se liga habitualmente à própria narrativa de uma ação, é raro que apareça num romance que só se prenda às descrições ou às análises psicológicas [...] A relação do sobrenatural com a narração torna-se a partir daí clara: todo texto em que entra é uma narrativa, pois o acontecimento sobrenatural modifica primeiro um equilíbrio prévio, segundo a própria definição da narrativa [...] o sobrenatural realiza a transformação narrativa da maneira mais rápida”. TODOROV, Tzvetan, Op.Cit, p. 173-174.

da narrativa¹²⁸. Vale lembrar que no prólogo à **Antologia**, Bioy dizia serem as ficções fantásticas não simplesmente velhas, mas “velhas como o medo”.

Em 1960, Vax retomou em **L’art e la littérature fantastiques** a idéia esboçada por Bioy e desenvolvida por Lovecraft. Para ele, o fantástico não é o meramente maravilhoso, mas o maravilhoso que provoca calafrios, que transtorna a realidade em que está inserido, que transmite ao mundo circunstante da narrativa um miasma de pânico metafísico. “A arte do fantástico deve introduzir terrores imaginários no seio do real [...] O sobrenatural, quando não transtorna nossa segurança, não tem lugar na literatura fantástica. Deus, a Virgem, os anjos não são criaturas fantásticas, nem os elfos nem as fadas boas”¹²⁹. Para Vax, seres como o mitológico Pã, semideus dos rebanhos da Arcádia, só adentram o âmbito do fantástico quando encarnam instintos selvagens da psique humana. O autor propõe a distinção entre o fantástico e o feérico – esse diria respeito aos contos de fadas, ou a todas as obras em que o maravilhoso não se apresenta na forma de um escândalo da razão. No feérico, a fantasia anda livremente, sem perturbar a estabilidade epistemológica do universo ficcional. O momento fantástico, por outro lado, dá-se quando a imaginação se configura como elemento que transtorna e carcome a solidez do real. Para Vax, o fantástico se diferencia tanto do realismo puro, quanto da arte que se afasta totalmente da realidade. A imaginação surge como um fator de ameaça, um elemento invasivo que perturba a segurança epistemológica. O fantástico exige a irrupção de um elemento sobrenatural num mundo em que a razão é soberana – mas o próprio conceito de sobrenatural aqui entra em jogo, pois o “além”, no fantástico, está no interior da realidade. Do ponto de vista do conhecimento, da *episteme*, define-se, portanto, um universo essencialmente instável. Se Lovecraft exigia a presença de mundos insólitos a par de nosso próprio mundo, Vax identifica o fantástico naquelas obras em o próprio universo que conhecemos se transforma, torna-se Outro.

Nos dois casos, pode-se entender o fantástico não apenas enquanto um jogo com o medo, mas também um jogo de alteridades. É o Outro que se revela nas proximidades do Próprio, ou o Próprio que se convoluta, de dentro para fora, deixando vir à tona o Outro. Avulta aqui um dos elementos recorrentes na ficção fantástica: a ameaça de contaminação, o oscilar dos limites do eu, a dissolução do sujeito.

¹²⁸ LOVECRAFT. H. P, **The supernatural in literature**, New York: Ben Abramson, 1945, apud:_ALAZRAKI, Jaime, Op.Cit, p. 20.

¹²⁹ VAX, Louis, **L’art et la littérature fantastiques**, Op. Cit, p. 6.

A distinção entre fantástico e feérico – às vezes chamado “maravilhoso – é explicitada também pelo estudioso Roger Caillois. O maravilhoso seria um mundo de milagres rotineiros, bem distante da realidade erigida pelo racionalismo do século XIX, em cujo âmbito o milagre não tem lugar e, quando surge, só pode despertar inquietação e angústia.

*O universo do maravilhoso está naturalmente povoado de dragões, unicórnios e fadas; os milagres e as metamorfoses são ali contínuos (...). No fantástico, ao contrário, o sobrenatural aparece como a ruptura da coerência universal. O prodígio, aqui, é uma agressão proibida, ameaçadora, que quebra a estabilidade de um mundo cujas leis até então eram tidas por imutáveis e rigorosas. É o impossível, sobrevivendo subitamente num mundo em que o impossível está desterrado por definição*¹³⁰.

No *maravilhoso*, a aparente violação das leis naturais não provoca qualquer espanto, pois, em última instância, a maravilha é *natural*. A própria realidade é mágica e o surgimento de fatos milagrosos ou “extraordinários” não desloca nem ameaça qualquer ordem preestabelecida. É o maravilhoso, segundo Caillois, que se confunde com as origens da literatura, com o mito. O *fantástico*, por outro lado, só pode surgir após o triunfo da concepção científica e racional, a visão do mundo enquanto necessário mecanismo de fenômenos positivos, regido pelo determinismo e pela lúcida e previsível encadeação de causas e efeitos. A ciência desterrou o prodígio da realidade e o realismo desterrou-o da literatura; se o prodígio retorna, vem acompanhado pelo medo e gera o fantástico. O triunfo da concepção científica e positiva deu-se em fins do século XVIII e início do XIX; o fantástico pode ser encarado, então, como uma espécie de compensação pela supremacia do racionalismo na época. Note-se que, mais uma vez, o prólogo de Bioy Casares antecipa parcialmente as reflexões teóricas posteriores. No texto de 1940, o autor de **A invenção de Morel** descreve os diferentes métodos utilizados pelos autores do gênero ao criar “ambientes de medo”. “Alguns autores descobriram a conveniência de fazer que, num mundo plenamente crível, suceda um único fato incrível, que em vidas consuetudinárias e domésticas, como a do próprio leitor, aconteça o fantasma”. Isso caracterizaria, segundo ele, a “tendência realista na literatura fantástica”. Em seguida, Bioy alerta contra o deslize narrativo que denomina “perigo amarelo”: trata-se de transformar o fato que deveria ser único e irrepetível (fantástico) em norma de determinado mundo ficcional. H. G. Wells, por exemplo, cairia nesse erro se o “homem invisível”, que dá nome a sua obra mais conhecida, fosse multiplicado em legião¹³¹. Curiosamente, esse “deslize” é precisamente o

¹³⁰ CAILLOIS, Roger, **Images, images...**, Paris: José Corti, 1966, p. 11.

¹³¹ CASARES, Adolfo Bioy, Op. Cit, p. 8 e 10.

argumento do mais famoso conto fantástico de Guy de Maupassant, “O Horla”. Nesse texto, o protagonista é confrontado com a possível existência de uma sinistra espécie de criaturas racionais, invisíveis e hostis à humanidade. Cabe argumentar, contudo, que apenas *um* exemplar da espécie aparece no conto.

Note-se que o conceito de fantástico em Caillois é bem próximo à definição de *Unheimliche* em Freud. Segundo o psicanalista, “nos contos de fadas, o mundo da realidade se abandona desde o começo e se adota abertamente o sistema animístico de crenças (...) o sentimento do fantástico só se produz quando há um conflito de juízo em torno a coisas vistas como incríveis (antigas superstições, crenças animísticas), mas que se podem mostrar, no final das contas, possíveis”¹³². O fantástico ou sobrenatural em Freud é algo sinistramente desconhecido que surge no seio de um mundo familiar, despertando ressonâncias de crenças em realidades primitivas, que se acreditavam extintas, superadas ou dominadas. Mais uma vez, é o Outro que surge (ou ressurge) – desta vez, o Outro é determinada imagem do passado, que se trata de recalcar mas que sobrevive, e afirma seu poder, nas profundezas do inconsciente.

Até aqui, abordamos teorias que apontam o medo, nascido de uma espécie de fissura ou incongruência na realidade conhecida, como característica definidora do fantástico. No entanto, a concepção do fantástico enquanto “maravilhoso que assusta” tampouco gerou consenso. Para Tzvetan Todorov, esse conceito equivale a assumir que “o gênero de uma obra depende do sangue frio do leitor”¹³³. Contrapondo-se a Vax, Caillois e Lovecraft, Todorov elaborou um conceito extremamente específico e muito difundido de literatura fantástica. Para ele, o fantástico depende primordialmente da *hesitação ou dúvida* gerada pela leitura do texto. O leitor hesita entre uma explicação racional e sobrenatural dos fatos apresentados pela narrativa; no fantástico, a dúvida permanece até o fim e *não se resolve*. Os fatos “extraordinários”, “incríveis” ou “prodigiosos” não devem ser interpretados como alegorias ou metáforas; são *fatos* que ocorrem no mundo ficcional da narrativa e cuja explicação não se alcança. Para delinear perfeitamente o fantástico, Todorov o distingue de dois gêneros vizinhos, o *estranho puro* e o *maravilhoso puro*.

Num mundo que é exatamente o nosso, que conhecemos, sem diabos, sem sêlfides, sereias ou vampiros, produz-se um acontecimento que não se pode explicar pelas leis deste mundo familiar. Aquele que percebe o acontecimento deve optar por duas soluções possíveis. Ou tudo se trata de uma ilusão dos sentidos, um produto da imaginação, e nesse caso as leis do universo permanecem como são; ou o

¹³² FREUD, Sigmund, *Das Unheimliche*, apud: ALAZRAKI, Jaime, Op. Cit, p. 24.

¹³³ TODOROV, Tzvetan, Op. Cit, p. 41.

*acontecimento teve lugar realmente, é parte integrante da realidade, mas nesse caso essa realidade está regida por leis desconhecidas para nós. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário; ou então ele existe realmente, como os outros seres vivos: com a ressalva de que raramente o encontramos*¹³⁴.

O fantástico ocuparia, justamente, o tempo da incerteza, a hesitação entre as duas respostas possíveis. É a dúvida surgida no âmago de um ser cujo conceito de “realidade” se vê subitamente desafiado por fatos antes considerados “imaginários”. Se o leitor (nesse caso, identificado com o protagonista do conto) opta pela explicação racional – “o diabo é uma ilusão” – então estamos no gênero do “estranho puro”. Se o leitor, guiado pelo texto, acaba convencido de que o diabo de fato existe e a realidade, que acredita ser sua, na verdade é *outra* – então entramos no maravilhoso puro. O fantástico ocuparia o intervalo, o hiato entre esses dois pólos. E para que um conto seja de fato fantástico, a hesitação e a dúvida devem permanecer até a última linha. A diferença entre a teoria de Todorov e as anteriores está precisamente na ênfase da vacilação entre duas respostas possíveis.

Apesar da difusão que conhece até hoje, tampouco o conceito de Todorov encerrou a questão. Se tomarmos sua teoria ao pé da letra, a maior parte da literatura fantástica do século XX recairia no âmbito do maravilhoso puro ou exigiria uma nova definição. O próprio Todorov apontou as limitações de sua conjectura ao abordar a obra de Kafka. Segundo o autor, a narrativa fantástica tradicional partia de um contexto “natural” – crível e consuetudinário, como escreve Bioy – e ali introduzia o “sobrenatural”. No caso de Kafka, ocorre o oposto. Em **A metamorfose**, por exemplo, o fato sobrenatural está no início do texto e torna-se cada vez mais “natural” à medida que a narrativa avança. Em vez da *hesitação* diante do fato inexplicável, ocorre a *adaptação*. O texto de Kafka, no entanto, não recai no maravilhoso puro, pois o prodígio é chocante e extraordinário, *provoca* inquietação e distúrbio, mas por fim torna-se paradoxalmente possível, aceitável, contaminando o cenário circunstante. Isso conforma, segundo Todorov, o “fantástico generalizado”, diferente do fantástico puro do século XIX¹³⁵. Na época de Balzac, Merimée e Maupassant, argumenta Todorov, o “fantástico puro” desempenhava uma função social: a introdução na literatura de temas psicologicamente reprimidos ou considerados tabus pela sociedade, evitando a condenação moral do texto graças à estética fantástica. A psicanálise, que poderíamos interpretar como o triunfo definitivo daquela visão determinista e causal que fez o fantástico nascer por contraste, teria acabado por matar o fantástico por obsolescência.

¹³⁴ TODOROV, Tzvetan, Op. Cit, p. 30 e 31.

¹³⁵ Idem, *ibidem*, p. 179-181.

Vale notar que naquele mesmo prólogo de 1940, Bioy apresenta idéias semelhantes às que seriam desenvolvidas por Todorov, embora não lhes dê um verniz exclusivista e definitivo. Para o autor argentino, os textos fantásticos se dividem em três vertentes. Em primeiro lugar, aqueles que se explicam pela ação do sobrenatural. Em segundo, os que comportam soluções “científicas”. Por fim, há aqueles que insinuam a possibilidade de duas explicações, uma natural, outra sobrenatural. “Essa possibilidade de explicações naturais pode ser um acerto, uma complexidade maior; geralmente é uma debilidade, uma escapatória do autor, que não soube propor com verossimilhança o fantástico”¹³⁶. Em outras palavras: para Bioy, a hesitação, que Todorov aponta como âmagô do fantástico, seria apenas uma debilidade ou uma complexidade a mais na trama.

Não sabemos se Bioy leu Todorov; Cortázar, por outro lado, deixou sua opinião a respeito das teorias do estruturalista búlgaro em entrevista a Ernesto González Bermejo, publicada no livro **Conversas com Cortázar**. Questionado por Bermejo sobre uma possível definição do gênero de literatura que pratica, diz o autor de **Bestiário**:

*Acontece com o fantástico o mesmo que acontece com a poesia, que, segundo o humorista, é ‘o que resta depois de definida a poesia’. Para citar um exemplo, não fiquei satisfeito com o imenso esforço que Todorov fez em **Introdução à literatura fantástica**. O livro pode até ser útil como instrumento de trabalho, mas, terminada a leitura, o meu sentimento do fantástico não havia sido explicado*¹³⁷.

Em seguida, lança algumas sugestões de definição, seguindo de perto o conteúdo da conferência proferida em 1982, na Universidade Católica Andrés Bello, na Venezuela. Nessa ocasião, o autor remeteu o sentimento literário do fantástico – que, em sua opinião, surge melhor na forma do conto do que no romance – a uma sensação experimentada em relação à própria realidade: o sentimento de que algo conecta “coisas aparentemente delimitadas e separadas, um elemento que não se pode explicar com a mente racional”¹³⁸. Lembremos que Todorov enumerou entre as características do fantástico a idéia do pandeterminismo – a causalidade mágica, que difere da causalidade racional por estabelecer relações diretas entre todos os fatos, ainda que essas relações sejam invisíveis ou misteriosas. Para Cortázar, o fantástico emerge da própria realidade a partir dessas irrupções de uma lógica alheia na lógica

¹³⁶ CASARES, Adolfo Bioy, Op. Cit, p. 13.

¹³⁷ BERMEJO, Ernesto González, **Conversas com Cortázar**, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p. 36.

¹³⁸ CORTÁZAR, Julio, El sentimiento del fantástico, **Julio Cortázar textual**. Versión 2. 2005. World Wide Web Consortium. Disponível em : <http://www.Cortázartextual.com.ar/> Acesso em: 9 de março de 2008.

do mundo – os momentos em que as leis, que acreditamos regerem o universo, mostram-se falhas ou relativas. É um “parêntesis” na realidade que surge no fluxo prosaico da vida e gera uma sensação de estranhamento, que não se relaciona apenas a algum aspecto particular da realidade, mas à realidade como um todo.

*Esse sentimento não é uma coisa excepcional, está aí a cada passo e consiste, sobretudo, no fato de que as pautas da lógica, da causalidade do tempo, do espaço, tudo o que nossa inteligência aceita desde Aristóteles como inamovível, seguro e tranqüilizado se vê bruscamente sacudido, comovido por uma espécie de vento interior, que a tudo remexe e faz mudar*¹³⁹.

Há uma possível e interessante relação entre o “pandeterminismo” a que se refere Cortázar e um ensaio clássico de Borges, “A arte narrativa e a magia”, constante em **Discussão**. Nesse texto, Borges postula o pensamento mágico, conforme categorizado por Frazer, como a “única possível honradez” para os textos narrativos. Em seguida, Borges explica a “lei geral” do pensamento mágico conforme exposto por Frazer em **The golden bough**: a “simpatia”, que age de forma imitativa (dois seres estariam ligados por determinada semelhança entre eles) ou contagiosa (dois seres, ou termos, interagem pela simples proximidade ou sucessão). Essa mesma lógica secreta, porém rigorosa, aplica-se às narrativas policiais, fantásticas, aventureiras, etc., “em que todo detalhe é de projeção ulterior”¹⁴⁰. O estranhamento, a sensação do fantástico que irrompe, estaria para Cortázar precisamente na percepção dessas harmonias obscuras, fascinantes, vagamente ameaçadoras, portadoras de um significado incompreensível, mas profundo – ou seja, a intuição de que a “realidade” se deixa reger não só pelas regras da magia, mas também pela mecânica de uma narrativa.

Cortázar oferece outras duas observações sobre o tema no ensaio “Do conto breve e seus arredores”. Para o autor, o fantástico na literatura pode ser encarado enquanto uma espécie de nostalgia por épocas em que o determinismo não havia disposto um cerco intransponível ao redor do humano. Entendo, aqui, o termo “determinismo” na conotação cientificista, positivista, que vem a ser precisamente o oposto do pandeterminismo citado por Todorov e da causalidade mágica mencionada por Borges. Por fim, Cortázar observa que o fantástico deve irromper numa estrutura de regularidade, definindo-se pelo contraste; Cortázar não apreciava histórias que efetuassem um *full time* do fantástico, em que o extraordinário ocupasse a totalidade do cenário. Para Cortázar, o que caracteriza o fantástico não é apenas a *maravilha*,

¹³⁹ Idem, *ibidem*.

¹⁴⁰ BORGES, Jorge Luis, **Discusión**, Buenos Aires: Emecé, 1966, p. 88, 90- 91.

nem o *medo*, nem a *dúvida* entre uma explicação natural e sobrenatural, mas algo que poderíamos chamar *violência* ou *choque metafísico*. Num cenário caracterizado por uma lógica determinista, racional, surge um evento que desequilibra essa coerência interna e deixa entrever “o prado onde relincha o unicórnio”¹⁴¹. É um fantástico mais delimitado que o conceito de Carilla, Borges e Bioy Casares, porém menos estreito que os de Caillois, Vax e Todorov. Vale notar, também, que Cortázar acompanha seu conceito de um juízo de valor: não lhe agrada a literatura em que inexistente o choque metafísico, em que o fantástico já é desde o princípio a norma – esse tipo de literatura que se aproxima do maravilhoso de Todorov.

A seguir, tratarei de traçar alguns pontos em comum entre as diversas teorias apresentadas, depurando suas diferenças, buscando algum consenso em relação ao tema e apresentando minhas próprias conclusões, antes de abordar o tema específico do olhar na literatura fantástica.

Antes de tudo, poderíamos dizer que o fantástico literário é sempre narrativo. Não constitui alegoria ou tropo poético. É um fato ou uma série de fatos que se inserem num mundo ficcional. Além disso, o fantástico é considerado por Todorov, Bioy e Borges como dotado de alta eficácia narrativa, baseado que está numa sucessão de causas e efeitos que respondem à necessidade do texto e não ao afã de reproduzir a realidade.

O fantástico estabelece uma relação não tanto de oposição, mas de complementaridade com o realismo. É possível traçar em obras da antiguidade longínqua elementos e motivos que germinariam nas obras que chamamos de “fantásticas”, mas é a partir do final do século XVIII e início do XIX que tais características se agrupam num gênero definido e específico. O realismo trata de decalcar a extensão do real pela observação objetiva, enquanto o fantástico sugere o limite dessa observação – porém o traço desse limite marca uma fuga e aponta o infinito. Escreve Calvino: “O escritor – falo do escritor de ambições infinitas, como Balzac – realiza operações que envolvem o infinito de sua imaginação ou o infinito da contingência experimentável, ou de ambos, com o infinito das possibilidades lingüísticas da escrita”¹⁴². Na obra **A busca do unicórnio**, Jaime Alazraki relaciona o fantástico e o neo-fantástico ao “espírito dionisíaco” de que fala Nietzsche, a unidade ontológica da vida, que conforma a “visão trágica” do mundo e se contrapõe à visão teórica – concepção que se aproxima à idéia de imaginação como participação na verdade do mundo. O fantástico, e

¹⁴¹ CORTÁZAR, Julio, Del cuento breve y sus alrededores, in: _PACHECO, Carlos & BARRERA LINARES, Luis (organização), **Del cuento breve y sus alrededores: Aproximaciones a una teoría del cuento**, Caracas: Monte Ávila, 1997, p. 406, 407.

¹⁴² CALVINO, Ítalo, Op. Cit, p. 113.

também o neo-fantástico, apresentam, portanto, um traço permanente de transgressão – segundo Alazraki, trata-se de um anacoluto na “tradição clássica que tropeça em sua própria construção”¹⁴³.

Na obra **Le fantastique**, o estudioso Joël Malrieu vincula o fantástico ao surgimento de uma nova representação do mundo, surgida no século XIX. Nessa época, a cultura ocidental passa a considerar como próximos ou próprios certos elementos que antes considerava alheios. Tais elementos surgem, por exemplo, nas reflexões de Nietzsche sobre o “dionisíaco”, no “mal” cantado por Baudelaire e no nascimento da psiquiatria. Antes representado como um sujeito estável, senhor da razão e do conhecimento racional, o humano ressurge como ser obscuro e dividido. Ocorre aí um deslocamento nas fronteiras do humano e do estranho; surge a consciência do irracional no interior do real, o desconhecido no interior do indivíduo e do mundo que o cerca¹⁴⁴. O fantástico expressa a tensão gerada pelo reconhecimento do Outro no Próprio – um reconhecimento carregado de medo e fascínio. Nesse sentido, o fantástico não é apenas uma abordagem do “sobrenatural”: trata-se de uma reflexão sobre a expansão do real possível, a partir de dados da realidade (o real conhecido), emprestando elementos do que se denomina sobrenatural. Numa época em que a civilização se questiona sobre um mundo sem Deus, os elementos definidos como “sobrenaturais” exprimem a angústia, a solidão – o homem em seu devir, e não mais em sua perenidade.

O fantástico do século XIX substituiu o mítico e o fabuloso dos contos de fadas e tinha o medo ou horror entre os elementos característicos de sua sintaxe, que também incluía em geral a hesitação entre explicações naturais e sobrenaturais. O neo-fantástico renuncia à função sintática do medo e da surpresa e transcende a vacilação preconizada por Todorov. O fantástico mudou porque a própria postulação da realidade mudou; o século XIX professava uma fé cega no racionalismo e baseava seu conceito de realidade na concepção de que o real é o racional e vice-versa. No século XX, a própria ciência passou a questionar o positivismo do período anterior e a assumir que o real e o racional nem sempre coincidem empiricamente. O fantástico era a fissura na estabilidade de um racionalismo que se acreditava definitivo e imutável: o neo-fantástico já nasce em queda livre; não é ameaça à estabilidade de concepções monolíticas do real, mas é a postulação de novas realidade possíveis, embora não totalmente inteligíveis.

¹⁴³ ALAZRAKI, Jaime, Op. Cit, p. 45-47.

¹⁴⁴ MALRIEU, Joël, p. 20-25.

Encerro com uma anedota referida por Alazraki. Consta que Kurt Wolff, editor de Kafka, pretendia ilustrar a capa de **A metamorfose** com o desenho de uma barata. Kafka discordou, dizendo que a natureza precisa do inseto não podia ser designada. Em vez disso, sugeriu o desenho de uma porta aberta revelando as sombras do quarto escuro onde habitava Gregor Samsa, com a figura de seus pais e irmã espiando para dentro. O fantástico, enfim, pode ser comparado a esse umbral, tão carregado de possibilidades e ao mesmo tempo elusivo, impermeável à interpretação definitiva da linguagem e do discurso.

3.2 O tema do olhar na literatura fantástica

Sem me ater a definições exclusivistas do fantástico, inicio este subcapítulo por uma constatação de Calvino a respeito dos *temas* do gênero: eles abordam, de forma variada, a relação entre a realidade externa – a *percepção* que temos do real – e o mundo interior do sujeito ¹⁴⁵. Entre esses diferentes níveis de realidade, surge uma tensão inconciliável, na forma de um *fenômeno* ou *manifestação* que se apresenta à consciência de um sujeito, ameaçando desordenar suas concepções da realidade. Esse evento é exterior ao sujeito que o percebe, mas ganha sentido a partir da percepção que o internaliza. Entre o personagem do relato e o fenômeno fantástico, estabelece-se um contato por intermédio dos sentidos – que podem enganar, gerando a possibilidade da loucura e da alucinação. Nesse entre-lugar, que põe em relação o personagem e o fenômeno fantástico, insere-se o tema do olhar.

Neste momento, é válido explicitar os diferentes papéis da visualidade no realismo e no fantástico. Como vimos anteriormente, o olhar no romance realista assumia um papel descritivo, ordenador, instrumento neutro do conhecimento científico. Na literatura fantástica, a princípio, encontramos semelhanças e ressonâncias com a literatura do realismo: afinal de contas, o fantástico deve dar ao “sobrenatural” a aparência do real. O relato deve estar ancorado numa realidade que logo será desestabilizada; e essa ancoragem no real deve respeitar elementos que o leitor esperaria numa descrição realista. A partir daí, contudo, o vetor se inverte: o olhar fantástico é o meio pelo qual o personagem é posto em relação com o que não pode ser plenamente conhecido nem descrito, com o elemento desagregador da realidade e do próprio sujeito.

¹⁴⁵ CALVINO, Ítalo, **Contos fantásticos do século XIX**, São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 9, 10.

De acordo com o estudioso Joël Malrieu, aí se inscreveria uma das diferenças fundamentais entre o maravilhoso (ou feérico) e o fantástico. O conto de fadas repousa sobre o poder da palavra, pois, etimologicamente, a fada é “aquela que fala”. “Fada” vem de *fata*, plural de *fatum*, “vaticínio”, que por sua vez deriva do verbo *fari*, “falar”. A fada tem o poder de dizer, de realizar aquilo que fala – boa ou má, ela é uma força criadora. O fenômeno fantástico, por outro lado, é geralmente mudo: ou seja, não se explica, apenas aparece, escapando aos domínios discursivos. “À diferença do conto de fadas, o fantástico repousa exclusivamente sobre o olhar, ou seja, a ligação de um personagem a um fenômeno que não fala nada, e portanto, nada cria”¹⁴⁶.

A importância da visualidade na literatura fantástica foi enfatizada por Italo Calvino no prólogo à antologia **Contos fantásticos do século XIX**. O autor define, nesse texto, a essência da literatura fantástica como “a realidade daquilo que se vê”. Ele utiliza o exemplo notório da aparição fantasmagórica: a visão que se apresenta aos olhos do personagem faz parte do real, ou não? Seja como for, a visualidade fantástica sugere, por meio de aparências, um outro mundo que se esconde por trás das imagens cotidianas, um mundo encantado ou infernal. Nesse sentido, o fantástico se fundamenta como uma revelação progressiva de uma realidade até então desconhecida, que se dá na consciência do personagem por meio do olhar.

*É como se o conto fantástico, mais que qualquer outro gênero narrativo, pretendesse ‘dar a ver’, concretizando-se numa seqüência de imagens e confiando sua força de comunicação ao poder de suscitar ‘figuras’. O que conta não é tanto a mestria na manipulação da palavra ou na busca pelos lampejos de um pensamento abstrato, mas a evidência de uma cena complexa e insólita. O elemento ‘espetaculoso’ é essencial à narração fantástica, por isso é natural que o cinema se tenha nutrido dela*¹⁴⁷.

Para Calvino, o fantástico do século XIX foi preferencialmente “visionário” – ou seja, sua estrutura comportava, em primeiro, plano sugestões visuais. Calvino relaciona a essa tendência autores como E.T.A. Hoffman, Adelbert von Chamisso, Théophile Gautier, Prosper Mérimée e Charles Dickens. Poderíamos acrescentar o exemplo de Guy de Maupassant e de seu mais célebre conto fantástico, “O Horla”. Nesse texto, o personagem é assombrado por um inimigo invisível – não um fantasma, nem um espírito, mas uma criatura material dotada da capacidade de eludir a visão. O personagem, contudo, *percebe* a criatura visualmente, por uma

¹⁴⁶ MALRIEU, Joël, Op. Cit, p. 96 e 97.

¹⁴⁷ CALVINO, Ítalo, Op. Cit, p. 9, 13.

série de indícios que delatam sua presença. De certa forma, o personagem de Maupassant vê a invisibilidade do inimigo.

*Quando parei para olhar um géant des batailles com três flores magníficas, eu vi, nitidamente, bem perto de mim, o caule de uma dessas rosas dobrar-se como se uma mão invisível o tivesse torcido, e depois quebrar-se como se a mão o tivesse colhido! Em seguida, a flor se ergueu, seguindo a curva que teria descrito um braço ao levá-la até a boca, e ficou suspensa no ar transparente, sozinha, imóvel, terrível mancha vermelha a três passos dos meus olhos*¹⁴⁸.

Noutro momento, o personagem olha a superfície de um espelho e não vê sua própria imagem refletida. Percebe, então, que a criatura – o Horla – está posta entre ele e a superfície refletora. Quando o Horla se move, o personagem percebe, no espelho, uma espécie de turbulência, uma “transparência opaca”, semelhante a uma névoa ou uma “toalha d’água” que se desloca lentamente. Por fim, ressurgue sua própria imagem refletida. Ele vira o invisível.

Ao lado dessas cenas fortemente visuais, o conto de Maupassant produz um enfático questionamento sobre os sentidos e sua habilidade de reproduzir a realidade. Escreve o autor: “Meu olho é tão fraco, tão imperfeito, que não distingo nem mesmo os corpos sólidos, quando esses são transparentes como o vidro! Basta que um espelho sem aço barre meu caminho, para que eu me lance contra ele como um pássaro que entrando num quarto vai de encontro aos vidros. Mil coisas, além disso, o enganam e o desnorream!”¹⁴⁹. O olhar engana, e engana mais do que os outros sentidos; é pelo olhar que a criatura invisível se impõe de forma mais enfática ao personagem, abalando sua concepção de realidade. A desestabilização intelectual é gerada por uma representação do mundo como pertencendo ao reino da aparência, da ilusão. É pela percepção do invisível que o personagem de “O Horla” chega a uma nova compreensão do ser e do universo, a qual se manifesta por meio de visões que desafiam as fronteiras dos sentidos, ao mesmo tempo em que delineiam a amplidão de fronteiras da imaginação, capaz de supor realidades insuspeitadas pela capacidade descritiva do discurso.

Outro texto em que o tema do olhar surge com intensidade é o conto “A Vênus de Ille”, de Prosper Mérimée. A narrativa gira em torno de uma estátua de bronze, supostamente representando Vênus, desencavada no solo de um vilarejo basco no sul da França. Por brincadeira, o filho do arqueólogo local põe seu anel de noivado no dedo da estátua. Após a noite de núpcias com sua noiva humana, ele amanhece morto, com o tórax esmagado. A noiva,

¹⁴⁸ MAUPASSANT, Guy, O Horla, in: *Contos fantásticos*, Porto Alegre: LPM Editores, 1997, p. 101.

¹⁴⁹ Idem, *ibidem*, p. 111.

a quem todos a partir daí consideram louca, jura que viu a estátua de bronze entrar no quarto, à noite, apanhando o rapaz num abraço mortal.

O conto de Merimée desenvolve um tema característico de narrativas míticas ou maravilhosas: a animação de um objeto inanimado, mais especificamente, uma obra de arte. Além dos casos do escudo de Aquiles e de Enéias, já mencionados, vale lembrar a lenda de Pigmalião, um escultor que se apaixona por sua própria obra, a qual ganha vida, graças à interferência de Afrodite. Excluído o cenário mitológico, em que o prodígio se explica pela ação dos deuses, a animação do inanimado passa da esfera do maravilhoso para o fantástico. A própria origem da Vênus de bronze é obscura: ela tem a aparência de uma obra greco-romana, mas um arqueólogo sugere que tenha vindo da antiga Fenícia. O tema do olhar se insere, aqui, de forma dupla. Por um lado, a “impressão de realidade” provocada pelas formas perfeitas da estátua é descrita como algo sugestivamente fantástico. O narrador, um visitante que testemunha os fatos, escreve: “O que mais me impressionava era a primorosa verdade das formas, de modo que dava para pensar que eram modeladas pela natureza, se a natureza produzisse modelos tão perfeitos”¹⁵⁰. Essa impressão de realidade é intensificada pelos olhos da estátua, engastados em prata. Aqui, o tema do olhar ganha um desdobramento: torna-se a zona de penumbra, em que se dá o encontro e a confusão ontológica entre o personagem e o fenômeno. “Aqueles olhos brilhantes produziam uma certa ilusão que lembrava a realidade, a vida”. Conforme afirmam diversos personagens no texto, é quase intolerável suportar o olhar da estátua: todos os que tentam encará-la acabam baixando o rosto. Pode-se concluir que o olhar da Vênus de Ille é perturbador porque é “vivo”: a estátua não é um objeto passivo do olhar perscrutador; há algo nela que também olha, em silêncio. O clímax do texto ocorre quando o personagem-narrador, após encontrar o cadáver da jovem vítima, perambula pelo jardim da casa e observa a Vênus em seu pedestal. “Dessa vez, vou confessar, não pude contemplar sem pavor sua expressão de maldade irônica; e, com a cabeça repleta das cenas horrorosas que acabava de testemunhar, tive a impressão de ver uma divindade infernal que aplaudia as desgraças que se abatiam sobre aquela casa”¹⁵¹. Já não há impressão de realidade, pois a realidade é a impressão: a efígie é a divindade, e o mundo, que se acreditava submisso a um determinado tipo de razão, mostra-se desestabilizado pela revelação de outro mundo,

¹⁵⁰ MERIMÉE, Prosper, A Vênus de Ille, in: _CALVINO, Ítalo., **Contos fantásticos do século XIX**, São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 250.

¹⁵¹ Idem, *ibidem*, p. 264.

oculto e inexplicável. A “divindade” que habita ou anima a estátua nada tem a ver com forças criadoras, dotadas da palavra suprema. Ela não se expressa, nada cria. Apenas olha: fatalmente.

Em ambos os contos, pode-se notar que a visão do fenômeno é um evento alienado, solitário e, de certa forma, incomunicável. O personagem de “O Horla” é o único a “ver” a criatura invisível. Em “A Vênus de Ille”, a animação do inanimado não é relatada diretamente, mas referida por meio de duas testemunhas – sendo que uma é um bêbado e a outra, tida como louca. O que resta é o contato visual do narrador com a estátua-fenômeno e a impressão de realidade “infernai” que esta lhe deixa. Sublinha-se aqui outra diferença entre o maravilhoso e o fantástico: o fenômeno pode ser o mesmo – por exemplo, a animação de uma estátua – mas, no fantástico, ele não é percebido de forma coletiva ou, ao menos, é percebido de forma distinta, em momentos vários, por diferentes sujeitos. Escreve Malrieu: “Como o personagem em geral é o único a ver o fenômeno, ambos se reúnem insensivelmente por meio da troca de olhares”¹⁵². O fenômeno, portanto, não passa pelas palavras, ou torna as palavras insuficientes: é indizível, e quando se trata de comunicá-lo, gera a dúvida, a possibilidade da alucinação. Para Malrieu, isso aponta o vínculo entre o fantástico e a crítica da linguagem e dos conceitos que se opera do século XIX ao XX. Segundo o autor, o fantástico participa numa denúncia generalizada dos meios de representação do real, que inclui o esgotamento da filosofia analítica e a consciência do desconhecido como elemento fundamental da realidade humana. Situado em um ponto de tensão em que o conhecimento discursivo se rompe, o olhar fantástico conduz o personagem além da esfera conceitual, “a um modo de conhecimento superior e imediato, que nos permite entrar em contato com a realidade profunda do ser”¹⁵³.

Acrescente-se que entre personagem e fenômeno se estabelece, a princípio, uma relação hierárquica: o fenômeno fantástico é imenso ou inexplicável; o observador, minúsculo, insignificante. O fenômeno, no entanto, só se “realiza”, e só adquire poder, ao ser percebido pelo olhar – ou seja, deve rebaixar-se ao nível do personagem, ainda que não se explique de forma discursiva. De forma semelhante, o olhar eleva o observador a um nível de transcendência, à esfera da revelação. Ao contemplar o fenômeno, os olhos do personagem desvelam também camadas insuspeitadas da realidade; ainda que aja de forma maléfica, o fenômeno expande o conhecimento do personagem sobre o universo que o cerca, e sobre si próprio. O olhar é um espaço de trânsito, de ambigüidade ontológica, onde o fenômeno se realiza ao se rebaixar, e o personagem transcende a si mesmo no ato de ver. A revelação do

¹⁵² MALRIEU, Joël, Op. Cit, p. 67.

¹⁵³ Idem, ibidem, p. 97.

olhar, por sinal, não se estabelece apenas em relação à realidade, mas também junto à identidade. No texto de Merimée, o narrador descreve o noivo, futura vítima da Vênus de bronze, como um personagem rígido, de modos artificiais, que às vezes parece se mexer “tanto quanto uma estátua”¹⁵⁴. Em “O Horla”, o personagem, a certa altura, acredita agir sob o comando da criatura invisível – sua vontade e a vontade do fenômeno seriam a mesma. De certa forma, a experiência do fenômeno consome a identidade do personagem, que cessa de ser ele mesmo: o olhar assimila o espectador. Recorde-se o fato de que o olhar sobre o fenômeno em geral é uma experiência solitária e o próprio personagem muitas vezes se apresenta como uma criatura alienada – o protagonista do conto de Maupassant acaba se encerrando em sua própria mansão, incapaz de manter contato com outros seres humanos, totalmente consumido pela visão do invisível e pela luta contra a vontade daquele Outro que se torna cada vez mais íntimo, mais próximo. Ao final do conto, o protagonista percebe que é inútil tentar destruir seu inimigo: o Horla é o herdeiro da Terra, o substituto do Homem. A única solução para a tensão entre personagem e fenômeno é a aniquilação da consciência que o percebe: “Não... não... sem dúvida alguma... sem dúvida alguma, ele não morreu... Então... então... será preciso que eu me mate!”¹⁵⁵. O fenômeno é o Outro que serve como espelho ao personagem, enviando-lhe um reflexo de si mesmo que, enfim, acaba por aniquilá-lo.

A partir desses exemplos, pode-se estabelecer alguns elementos que conformam a importância central do olhar no texto fantástico. Antes de tudo, o olhar é a ponte da percepção, que liga o sujeito ao mundo que o cerca. Na construção de um espaço mental, mais ou menos afeito ao espaço real, o olhar é o sentido mais eficaz, mais “convicente”. E, por isso mesmo, o mais enganador. Não por acaso, Bazin almejava uma visão do mundo livre do olhar humano: pois, se o olhar nos revela o mundo, é também ele quem nos engana. Ademais, na relação com o Outro, o olhar é veículo de um contato que escapa à malha do discurso e que, por isso mesmo, pode levar à indistinção de identidades, à dissolução do sujeito. O personagem fantástico, sob certo aspecto, está preso no olhar: nada pode saber ou conhecer além do que o olhar lhe revela, e, por outro lado, nada do que o olhar lhe revela é plenamente suficiente. Ao contrário do que ocorre na literatura do realismo, o personagem é consciente, ou torna-se consciente dessa relação ambígua com o olhar, e, portanto, com o real que ele (supostamente) franqueia. Erige-se aqui a ansiedade do sujeito diante da Verdade. Ela existe? É possível apreendê-la? É possível representá-la? Ou será que nossas supostas apreensões e

¹⁵⁴ MERIMÉE, Prosper, Op. Cit, p. 245.

¹⁵⁵ MAUPASSANT, Guy de, Op. Cit, p. 116.

representações da Verdade não passam de miragens que o olhar cria para si próprio? Essas questões pautarão a análise dos contos de Borges e de Cortázar, contidas no próximo capítulo.

4 Entre o fragmento e a duração: o tema do olhar nos contos de Borges e de Cortázar

O conto “O Aleph”, um dos mais representativos na obra de Borges, foi publicado pela primeira vez em 1949, na coletânea homônima. Na primeira edição do livro, que continha treze contos, “O Aleph” encontrava-se em último lugar, embora tenha sido um dos primeiros a ser escritos – a redação do texto data de 1945. De certa forma, portanto, o conto “O Aleph” abre e fecha esse volume, da mesma maneira que o maravilhoso objeto no sótão da “calle Garay” engloba pontualmente o universo (ou *um* universo?). Descrever a importância desse relato na obra do autor argentino é um trabalho que renderia, por si só, todo um volume crítico: nele se espelham e dialogam temas recorrentes dos demais contos, ensaios e “híbridos” borgeanos. Baste, por hora, a seguinte avaliação de Estela Cédola: para ela, o relato “sintetiza os traços essenciais da poética borgeana, centrando a preocupação do poeta nas relações entre a linguagem e a realidade, o ‘desespero’ do escritor para transladar sua experiência pessoal e individual do mundo a um código que nos é comum”¹⁵⁶. Dez anos após a publicação de “O Aleph”, Julio Cortázar lançava **Las armas secretas**, coletânea de cinco relatos, em que o texto “As babas do diabo” ocupa uma posição central: é o terceiro conto do volume, a meio caminho entre o início e o fim. Na obra **O escorpião encalacrado**, o crítico Davi Arriguci Jr. designa o conto como uma etapa fundamental na “poética da destruição” cortaziana: se o romance **Rayuela** se configura como culminação de “um projeto explícito de destruição da literatura”, “As babas do diabo” é a etapa imediatamente anterior, a “destruição visada”, a última vertigem à beira do abismo. Na avaliação de Arrigucci, essa narrativa “é, provavelmente, excetuando-se **Rayuela**, a mais complexa de quantas escreveu Cortázar”¹⁵⁷.

Uma das motivações do presente trabalho foi, precisamente, a constatação de que dois dos mais importantes textos da literatura fantástica (ou neofantástica) latino-americana se articulam em torno de um diálogo intertextual com as tecnologias icônicas. De fato, e apesar das diferenças entre as poéticas de ambos os autores (tema que será explorado mais adiante), “O Aleph” e “As babas do diabo” guardam produtivas similitudes estruturais. Ambas as narrativas convergem para um momento de extrema *visualidade*, que coincide (nos dois casos) com a irrupção do fenômeno fantástico. Em ambos os relatos, o fantástico se introduz pelo tema do olhar, gerando duas passagens antológicas: epicentros de visualidade

¹⁵⁶ CÉDOLA, Estela, **Borges, o la coincidência de los opuestos**, Buenos Aires: Eudeba, 1993, p.93, 286.

¹⁵⁷ ARRIGUCCI JR, Davi, **O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar**, São Paulo: Editora Perspectiva, 1973, p.249, 288.

verbal que, embora pontuais, atraem a si, deformando-os, os demais elementos da narrativa. Outra semelhança notável: nos dois contos, articula-se inicialmente um diálogo entre literatura e fotografia; a irrupção do fantástico, no entanto, comporta a introdução de um diálogo entre literatura e cinema. A imagem cinematográfica avulta de forma mais evidente no horizonte do texto cortaziano, que faz uso de termos cinematográficos precisamente no clímax do relato. No texto de Borges, a presença da estética fílmica é mais sutil, mas ganha consistência pela leitura comparada de outros textos do autor. Tanto Borges quanto Cortázar abordam em seus relatos temas ligados às insuficiências da linguagem e a impossibilidade humana de “exorcizar” o devir do tempo: a imagem surge como tentativa de captar uma totalidade que passa, uma verdade que transcende e aniquila.

Ao lado dessas semelhanças, contudo, a introdução da imagem cinematográfica em ambos os relatos guarda diferenças que, numa leitura comparada, revelam-se igualmente produtivas. O tema do olhar em Borges e em Cortázar estabelece um diálogo significativo com a obra dos teóricos do cinema – sem esgotar-se, evidentemente, nessa comparação. O texto de Borges apresenta interessantes relações com a teoria da montagem e funciona como ilustração do poder do corte, do hiato, da cesura entre imagens heteróclitas. O relato de Cortázar, por outro lado, sublinha precisamente a ausência da montagem, a presença da duração e da profundidade em seu clímax visual. A intersecção dos textos ilumina a abordagem da realidade e do real absoluto na poética de ambos os autores.

4.1 “Borges”, Daneri e o universo

Para iniciar essa abordagem da visualidade em “O Aleph”, vale notar que a ação do conto é introduzida precisamente por um detalhe visual. Na manhã em que morre sua amada Beatriz Viterbo, “Borges” – uso as aspas para diferenciar o personagem do autor – percebe “que os cartazes de ferro da Praça Constitución haviam renovado não sei que anúncios de cigarros”¹⁵⁸. O detalhe na paisagem da cidade o enche de dor. Aquela mudança, aparentemente insignificante, é uma das infinitas minúcias que Beatriz já não verá; é uma pequena, mas pungente etapa no movimento do “incessante e vasto universo”, que se afastava da morta de forma definitiva. Num único parágrafo, o autor introduz a figura de Beatriz e o tema do olhar,

¹⁵⁸ BORGES, Jorge Luis, *El Aleph*, Madrid: Alianza Editorial, 1996, p.155.

ambos inseridos no devir universal, que não se detém, e arrasta consigo as imagens e os afetos humanos. Beatriz, agora morta, é uma efígie. Quando viva, o amor de “Borges” a exasperava; agora, ele poderá se dedicar a sua memória, “sem esperança, mas também sem humilhação”. É no cultivo desse amor idealizado que principia o diálogo entre a literatura e as tecnologias icônicas. Para perpetuar sua imagem de Beatriz, “Borges” passa a freqüentar a velha casa na “calle Garay”, onde ela viveu – lugar agora habitado pelo primo de Beatriz, Carlos Argentino Daneri. Numa salinha abarrotada e mergulhada na penumbra, uma série de retratos proporciona a primeira descrição de Beatriz Viterbo: as imagens fotográficas são dispostas de forma sucessiva no texto, montagem de fragmentos em ordem aparentemente cronológica:

*Beatriz Viterbo, de perfil, em cores; Beatriz usando máscara, nos carnavais de 1921; a primeira comunhão de Beatriz; Beatriz, o dia de suas bodas com Roberto Alessandrini; Beatriz, um pouco depois do divórcio, em um almoço no Clube Hípico; Beatriz, em Quilmes, com Delia San Marco Porcel e Carlos Argentino; Beatriz, com o pequinês que lhe regalou Villegas Haedo; Beatriz, de frente e de três quartos, sorrindo, a mão no queixo ...*¹⁵⁹

Beatriz Viterbo é uma realidade perdida, inalcançável. Sua “imagem geral”, no sentido que Eisenstein dava ao termo, surge pelo contraponto de representações fragmentárias. Em vez de comunicar objetivamente a descrição da personagem – “Beatriz era vaidosa, coquete, tinha costumes vagamente esnobes e, evidentemente, gostava de tirar fotografias”... – ou de discorrer sobre seus dados biográficos – “Beatriz nasceu em tal data, casou-se, divorciou-se...” – o autor produz essas impressões pela série de imagens em contraponto. Série em que, numa leitura mais atenta, falta um elemento: o próprio “Borges”. O fiel apaixonado não aparece em momento algum entre as “circunstâncias” de Beatriz (quem aparece em um dos retratos é Carlos Argentino, que logo se tornará o rival do personagem-narrador). Assim, a “imagem geral” de Beatriz lança também uma luz oblíqua sobre o próprio “Borges”, excluído desse resumo preciso e essencial. Ele se configura, já no primeiro parágrafo do relato, como um personagem *alienado*.

Carlos Argentino Daneri surge como um contraponto irônico de “Borges” e, de certa forma, sua caricatura. Atraído à casa da “calle Garay” pelos retratos de Beatriz, “Borges” continua a freqüentá-la por uma espécie de resignação que, gradualmente, transforma-o (a contragosto) em confidente de Daneri. “Carlos Argentino é rosado, considerável, grisalho, de traços finos. Exerce não sei que cargo subalterno em uma biblioteca ilegível nos arrabaldes do Sul; é autoritário, mas também é ineficaz; aproveitava, até bem pouco, as noites e as festas para

¹⁵⁹ Idem, *ibidem*, p.155.

não sair de casa”¹⁶⁰. Não cabe neste trabalho discutir se Daneri é um alter-ego de Borges enquanto autor – mas o contraponto com o personagem “Borges” se articula a partir da descrição de Daneri, que também surge como um ser *alienado*. Acrescente-se, contudo, que a alienação de Carlos Argentino é menos trágica que a de “Borges” por um traço fundamental: sua relação com a prima e provavelmente amante, Beatriz. É pelo contraste com o isolamento parcial de Daneri que o isolamento total de “Borges” ganha vulto. Ademais, a alienação de Daneri tem outra função – ele também assume um papel de espectador do fenômeno fantástico, a visão mágica do Aleph. Conforme aponta Malrieu, o espectador do fantástico é sempre uma criatura alienada, e sua visão do fenômeno, uma experiência de isolamento – se o Aleph fosse um objeto visível a todos, e coletivamente compartilhado, passar-se-ia do fantástico ao feérico. De qualquer forma, Daneri é uma espécie de “guardião do portal”, o mediador entre “Borges” e o Aleph – e um dos traços da ironia borgeana emerge na descrição dessa criatura iniciática como um ser ignóbil. “Sua atividade mental é contínua, apaixonada, versátil e de todo insignificante. Abunda em analogias inúteis e em ociosos escrúpulos”¹⁶¹.

A primeira referência velada ao Aleph surge de modo cifrado, na forma de uma alusão às modernas tecnologias de comunicação, num diálogo entre “Borges” e Daneri. Evocando o “homem moderno”, Daneri imagina-o como um ser isolado em um gabinete de estudos, cercado de telefones, telégrafos, rádios, aparelhos cinematográficos, etc. “Observou que, para um homem assim capacitado, o ato de viajar era inútil; nosso século XX havia transformado a fábula de Maomé e da montanha; as montanhas, agora, convergiam sobre o moderno Maomé”¹⁶². O que surge na “evocação” de Daneri é não apenas a saturação visual propiciada pelas modernas tecnologias da comunicação, mas a saturação *informacional* propriamente dita, capaz de conferir mesmo a um indivíduo isolado “em seu gabinete de estudos” uma ilusão de posse da realidade total. A analogia se torna mais clara à medida que Daneri revela a “Borges” que está trabalhando em um poema, o “Canto Augural”, que servirá de prólogo a uma obra maior, “A Terra”: nada menos que uma “descrição do planeta”. Aqui, a ironia borgeana passa a atacar sutilmente a pretensão realista de apreensão do real absoluto. A empreitada de Daneri, informa-nos Borges, é “versificar toda a redondez do planeta”. Implícita nesse projeto está a idéia de que a linguagem humana possa transmitir o real de forma transparente e límpida. Essa, claramente, é a intenção de Daneri, conforme demonstra uma das

¹⁶⁰ BORGES, Jorge Luis, Op. Cit., p.157.

¹⁶¹ Idem, ibidem, p.157.

¹⁶² Idem, ibidem, p.158.

estrofes meticulosamente beletristas que ele declama ao ouvinte “Borges”: “Não corrijo os fatos, não falseio os nomes/ Mas a *voyage* que narro é... *autour de ma chambre*.” A rivalidade entre Daneri e “Borges” é um dos pilares em que se sustenta o texto – assim como a crítica borgeana à obra de seu adversário. Trata-se, claro, de uma obra redundante, concebida como “decalque absoluto” da realidade: sem sair de seu quarto, Daneri pretende compor um poema que não “corrija” os fatos, nem “falseie” os nomes... A respeito disso, recorde-se outro texto de Borges, intitulado sugestivamente “Do rigor da ciência”, que encerra a **História universal da infâmia**. Informa-nos Borges que, em um Império cujo nome não vem ao caso, a Arte da Cartografia chegou a tal excelência que um Mapa do Império tinha o tamanho do próprio Império, “e coincidia pontualmente com ele” ¹⁶³. As posteriores gerações de cartógrafos consideram inútil esse mapa absoluto e o abandonam às intempéries do inverno e do verão, até que do Mapa só restem ruínas, habitadas por animais e mendigos. A empreitada de Daneri é semelhante a esse Mapa total e sem sentido, e também ao **Polyolbion**, obra citada por Borges: uma espécie de “epopéia geográfica” em que um certo Michael Drayton trata de transcrever todas as características físicas e humanas da Grã-Bretanha. São, em outras palavras, tentativas de produzir uma *transcrição integral* da realidade, uma transcrição *sem cortes*. “Borges” ironicamente apresenta outra estrofe de Daneri, que demonstra de forma cabal sua crítica à pretensão de captação da realidade última: “Saibam. À mão direita do poste rodoviário / (Vindo, claro está, do Nor-noroeste) / Se aborrece uma osamenta – Cor? Branquiceleste – / Que dá ao curral de ovelhas catadura de osário” ¹⁶⁴. Em seguida, “Borges” apresenta as elucubrações de Daneri sobre os méritos de seus próprios versos – tal exposição analítica de tropos e figuras de linguagem serve apenas para demonstrar que a estrofe não tem outra “virtude” além da captura de uma imagem da realidade. Para “Borges”, o poema de Daneri é uma aberração de pedantismo. O próprio Daneri, contudo, assevera que sua obra alia “a perfeição formal ao *rigor científico*”, e que nela não existe “um só detalhe que não confirme a severa verdade” ¹⁶⁵. O “valor” deste “Canto Augural” estaria na *posse* do real pela linguagem – e é aí que se inserem duas questões fundamentais. Tal posse é possível? E, se possível, conferiria por si mesma legitimidade à obra literária? A resposta borgeana, como se sabe, é negativa. Mas a conclusão só chega de forma oblíqua, por meio da introdução do fenômeno fantástico que lança uma nova luz sobre a rivalidade entre “Borges” e Daneri: afinal de contas,

¹⁶³ BORGES, Jorge Luis, Del rigor de la ciencia, in: **História universal da infâmia**, Buenos Aires: Emecé Editores, 1970, p.131.

¹⁶⁴ Idem, ibidem, p.161.

¹⁶⁵ Idem, ibidem, p.164.

foi pela visão do Aleph que Carlos Argentino compôs seu monstro verbal, e a tentativa de superar a cacofonia e o caos no discurso do adversário culminará numa das passagens mais significativas da obra de Borges.

4.2 “Borges” e o Aleph

A primeira menção nominal ao Aleph é feita de forma oblíqua e casual no texto de Borges. Após receber a notícia de que a casa da “calle Garay” será demolida por seus proprietários, Carlos Argentino revela a “Borges”, por telefone, a fonte visual de seu poema enciclopédico.

Vacilou e com essa voz plana, impessoal, a que costumamos recorrer para confiar algo muito íntimo, disse que para terminar o poema lhe era indispensável a casa, pois em um ângulo do sótão havia um Aleph. Esclareceu que um Aleph é um dos pontos do espaço que contém todos os pontos (...).

– O Aleph? – repeti.

– Sim, o lugar onde estão, sem se confundir, todos os lugares do orbe, vistos desde todos os ângulos¹⁶⁶.

Daneri revela que descobrira o Aleph quando era menino e que desde então o considera sua propriedade inalienável – é dele que extrai o material para seus poemas compostos com “precisão formal” e “rigor científico”. Pois o Aleph é a utopia da *visão total* – não apenas a visão de todas as coisas; mas a visão *simultânea e diferenciada* de todas as coisas a partir de *todos os ângulos possíveis*. É uma visão que transcende a própria visão: como a linguagem, a visualidade também ocorre na duração, pois uma imagem se sucede à outra, a menos que se sobreponham – sobreposição que não ocorre no Aleph, conforme explica Daneri. Como conceber essa visão imediata e ao mesmo tempo individualizada de cada elemento que constitui o universo? A primeira reação de “Borges”, na consumada tradição da literatura fantástica, é convencer-se de que está diante de um louco. Movido por um misto de curiosidade e malícia – “no fundo”, escreve o autor, “sempre nos detestamos” – “Borges” faz mais uma visita à “calle Garay”, para certificar-se da loucura de seu adversário. Enquanto “Borges” aguarda Carlos Argentino na sombria sala dos retratos, o autor introduz mais uma abordagem literária da fotografia, tendo de novo Beatriz como objeto inapreensível do olhar. Como na primeira instância dessa abordagem, trata-se de uma explicitação da *estranheza* da fotografia –

¹⁶⁶ Idem, *ibidem*, p.164.

esse momento congelado, essa imagem que aponta para uma ausência – por meio da linguagem.

*Junto ao jarro sem flores, no piano inútil, sorria (mais atemporal que anacrônico) o grande retrato de Beatriz, em cores entorpecidas. Ninguém podia ver-nos; num desespero de ternura me aproximei do retrato e disse:
– Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para sempre, sou eu, sou Borges¹⁶⁷.*

O trecho, em que se percebe a angústia do espectador que deseja participar da imagem observada, serve como contraponto à cena que se desenrolará em seguida. Daneri conduz “Borges” ao sótão, dando-lhe as instruções necessárias: para ver o Aleph, são indispensáveis a imobilidade, a escuridão e “certa acomodação ocular”. “Borges” penetra naquele sombrio, escuro e suburbano santuário. Escuta a porta do sótão se fechando e atinge-o a certeza de que foi aprisionado por um louco. É nesse momento de dúvida suprema que se desencadeia o fenômeno fantástico. “Fechei os olhos, abri-os. Então, vi o Aleph”.

A partir desse ponto, o tema do olhar, que vinha se anunciando ao longo da narrativa, ganha domínio sobre o texto. O que se segue é uma experiência de visualidade que transcende a linguagem. É um fenômeno indizível – de fato, um fenômeno impensável, pois não cabe nos quadros da lógica e da experiência. Como se observou antes, “Borges” não verá apenas todas as coisas, mas todas as coisas vistas de todos os ângulos: o infinito multiplicado pelo inumerável. É nesse ponto que se avulta, no texto, o tema da incapacidade humana de abarcar ou exprimir a totalidade. A linguagem é sucessiva, e a visão do Aleph é imediata, instantânea e imensa. Como resolver o dilema? Num trecho que funciona como longo parêntese, inserido entre a frase “Então, vi o Aleph” e o início da descrição propriamente dita, Borges – ou “Borges”? – explicita seu “desespero de escritor” perante um fenômeno fantástico que se configura como *paradoxo visual*: a representação do infinito espacial em um ponto do espaço. Escreve Borges:

Toda linguagem é um alfabeto de símbolos cujo exercício pressupõe um passado que os interlocutores compartilham; como transmitir aos outros o infinito Aleph, que a minha tímida memória mal abarca? Os místicos, em transe semelhante, gastam os símbolos: para significar a divindade, um persa fala de um pássaro que, de algum modo, é todos os pássaros; Alano de Insulis fala de uma esfera cujo centro está em todas as partes e a circunferência em nenhuma; Ezequiel fala de um anjo de quatro asas que, ao mesmo tempo, se dirige ao Oriente e ao Ocidente, ao Norte e ao Sul (...)
¹⁶⁸

¹⁶⁷ Idem, *ibidem*, p.167.

¹⁶⁸ Idem, *ibidem*, p.169.

As imagens místicas enumeradas pelo autor são, também, paradoxos visuais ou lógicos que tentam transmitir uma experiência transcendente. Desprovido de deuses que lhe inspirem uma imagem reveladora e total, o personagem-autor tem de lidar com as limitações de sua própria linguagem. Aceitar, simplesmente, o caráter inexprimível do fenômeno levaria a narrativa a um impasse. Negar o caráter artificial de qualquer abordagem de tal fenômeno, por outro lado, seria negar o próprio fenômeno, ou diminuí-lo.

Ademais, o problema central é insolúvel: a enumeração, sequer parcial, de um conjunto infinito. Nesse instante gigantesco, vi milhões de atos agradáveis ou atozes; nenhum me assombrou mais que o fato de todos ocuparem o mesmo ponto, sem sobreposição e sem transparência. O que os meus olhos viram foi simultâneo; o que transcreverei será sucessivo, pois a linguagem o é. Algo, no entanto, registrarei
169

Como expressar o Aleph? Como referir-se, sequer parcialmente, a ele? A estratégia de Daneri, previamente condenada pelo personagem-narrador, é entregar-se a uma tentativa de transcrição integral: espécie de plano-seqüência infinito, absolutamente integrador. A estratégia de Borges, como veremos a seguir, aproxima-se às idéias de Eisenstein: para superar a incapacidade humana de exprimir o total, impõe-se *o poder do corte*. É preciso desintegrar para expressar. A descrição do Aleph, que Estela Cedola caracteriza como um poema narrativo no interior do conto¹⁷⁰, configura-se enquanto *montagem* de imagens, em que uma realidade múltipla se exprime pela variedade de seus elementos. E o uso da montagem visual no texto borgeano está intimamente ligado à prática da enumeração, presente em diversos textos do autor, como se verá a seguir.

4.3 Borges e a enumeração

No ensaio “El idioma analítico de John Wilkins”, publicado na coletânea **Otras Inquisiciones**, encontra-se um dos mais célebres enigmas borgeanos. Trata-se da citação de uma citação – sendo que ambas podem ser apócrifas ou fictícias. Segundo o autor, certa obra – jamais nomeada – do sinólogo alemão Franz Kuhn faria referência a uma enciclopédia chinesa

¹⁶⁹ Idem, *ibidem*, p.169.

¹⁷⁰ CÉDOLA, Estela, **Borges: o la coincidencia de los opuestos**, Buenos Aires : Eudeba, 1993, p.286.

chamada **Empório celestial de conhecimentos benévolos**. Conforme uma habitual prática borgeana, o texto confunde dados factuais e ficcionais, deixando no ar a dúvida sobre a real existência da obra de Franz Kuhn, da enciclopédia e, portanto, da própria passagem citada. O trecho é inserido no ensaio para ilustrar a presença do arbitrário e do conjectural em todas as classificações humanas do universo – porque, afinal de contas, “não sabemos que coisa é o universo”. Segundo o **Empório celestial de conhecimentos benévolos**, os animais se dividem em:

*a) pertencentes ao Imperador, b) embalsamados, c) adestrados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cachorros soltos, h) incluídos nesta classificação, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel finíssimo de pele de camelo, l) etcétera, m) que acabam de romper o jarro, n) que de longe parecem moscas*¹⁷¹.

Para completar a ironia, Borges equipara a classificação chinesa de animais ao catálogo de livros do Instituto Bibliográfico de Bruxelas – que “também exerce o caos”. Ou seja: tratar de organizar o caos – fazendo, por exemplo, uma classificação – é também uma forma de exercê-lo. A leitura dessa antológica passagem borgeana foi uma das motivações que levaram Michel Foucault a escrever **As palavras e as coisas**; no prólogo desse livro, Foucault escreve que a enumeração borgeana inquieta as distinções ancestrais que regem nossa concepção do Outro e do Mesmo, tornando estranho o que antes nos era perfeitamente familiar e necessário: o ato de ordenar e classificar. O que Borges realiza é uma “heterotopia” – uma montagem de heteróclitos, elementos tão díspares que não se lhes pode imaginar um espaço comum, exceto a própria página em que surgem.

*Sabe-se o que há de desconcertante na proximidade dos extremos ou, muito simplesmente, a vizinhança de coisas sem relação: a enumeração que as faz entrecocar-se possui, por si só, um poder de encantamento (...). O impossível não é a vizinhança das coisas, é o lugar mesmo onde elas poderiam avizinhar-se (...). Onde poderiam se justapor, se não no não-lugar da linguagem? Mas esta, ao desdobrá-los, não abre mais que um espaço **impensável***¹⁷².

A enumeração marca o limite do impensável, explicitando “nossa impossibilidade de pensar isso”; é nesse ponto que a lógica do texto e a lógica da realidade se entrecruzam, contrastando-se, e propiciando uma experiência de alteridade radical. Animais

¹⁷¹ BORGES, Jorge Luis, El idioma analítico de John Wilkins, in: **Otras inquisiciones**, Buenos Aires: Emecé, 1952, p.142.

¹⁷² FOUCAULT, Michel, Prefácio, in: **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**, São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. IX, X-XI. O grifo é meu.

fantásticos postos ao lado de animais prosaicos, o contraste entre dados circunstanciais e aparentemente aleatórios, dispostos sucessivamente numa série de itens logicamente ordenados (a, b, c, d...) – tudo isso redundando numa ameaçadora confusão de conceitos, numa ordem que se assemelha à desordem e que, em sua alteridade, põe em cheque as idéias de ordem do próprio leitor. A taxonomia fantástica de Borges é também um paradoxo que contém o infinito: os itens “h” e “l” – animais “incluídos nesta classificação” e “etcétera” –, cuidadosamente colocados no centro e não no final da lista, são responsáveis por uma fissura ainda mais profunda na lógica das categorias. Se os animais “incluídos nesta classificação” formam um item à parte, pressupõem-se que haja outros, que não estão nessa classificação; corresponderiam esses ao item “l”, “etcétera”? Mas, nesse caso, os animais não-incluídos na classificação estariam de fato, incluídos nela. O efeito dessa estrutura em abismo, escreve Foucault no mesmo texto, é questionar a própria pertinência da linguagem ¹⁷³.

Segundo Edgardo Cozarinsky, em “Magias parciais da narrativa”, a enumeração borgeana instila na prosa narrativa um tipo de *mise en relation* próprio da poesia. A narrativa está baseada em efeitos de continuidade, fundados na duração – o efeito do suspense, por exemplo, seria o resultado de uma aparente falta de continuidade. À poesia, por outro lado, coube tradicionalmente a tarefa de estruturar suas intensidades espacialmente, dispondo os elementos a partir de conexões puramente formais. É essa relação espacial que Borges introduz na duração da narrativa; nela, a enumeração evoca a “variedade do criado” pela disparidade dos seus indícios ¹⁷⁴. E na disposição desses indícios, o hiato – a cesura, o corte – tem tanta importância quanto os elementos verbais da enumeração. A descontinuidade do texto é um indício, um modo de significância; ela aponta para a existência de um outro texto, mais amplo, que não cabe na página (em nenhuma página). Segundo Cozarinsky, o que rege o efeito estético da enumeração borgeana é o silogismo lógico conhecido como *post hoc, ergo propter hoc*: o simples fato de duas ou mais imagens se sucederem, a simples constatação de sua proximidade, estabelece entre elas uma espécie de conexão mágica; o espaço intervalar entre duas imagens é ausência que demanda presença, é vácuo que gera significação, é signo de uma realidade mais profunda e complexa que não se exaure nas imagens que para ela apontam.

Vale recordar aqui outro escrito de Borges, o já citado ensaio “A arte narrativa e a magia”. Nesse texto, o autor contrapõe o procedimento do realismo literário à narrativa curta, ao romance de aventuras e ao “infinito romance espetacular que compõe Hollywood”. O

¹⁷³ FOUCAULT, Michel, Op. Cit, p. XIII.

¹⁷⁴ COZARINSKY, Edgardo, Magias parciais da narrativa, in: BORGES, Jorge Luis, **Do cinema**, Lisboa: Horizonte, 1988, p.20.

romance psicológico ou realista tentaria simplesmente reproduzir o fluxo caótico e tedioso da realidade, sem dela se distinguir assumidamente; os gêneros admirados por Borges, por outro lado, seguem a ordem rigorosa da causalidade mágica, em que uma imagem ou evento sempre ressoa em suas margens ou ativa uma significação posterior. A montagem literária de Borges é, precisamente, um exemplo dessa lógica contagiosa: a primeira imagem contamina a segunda, que por sua vez também contamina a próxima, e assim por diante; o contágio, gerado pela proximidade, ativa um processo de significação que não existiria nas imagens individuais, mas apenas no ato de enumerá-las e no intervalo que as separa e une. Segundo Cozarinsky, os termos da enumeração em Borges interagem por meio da “incongruência, do paradoxo ou da simples alteridade, formando um sistema de conflitos e elipses sem os quais a enumeração viraria uma narrativa inanimada”¹⁷⁵. Por meio da animação contagiosa, o texto de Borges procura desencavar, no arquivo caótico do real, uma significância formada de imagens culminantes e cenas capitais, ordenadas segundo uma lógica enigmática que se articula em hiatos e aprofunda, a cada novo termo, a complexidade de seu próprio mistério.

No texto citado, Cozarinsky vincula diretamente o uso da enumeração nos textos borgeanos à estética cinematográfica. A observação é pertinente, tendo em vista a importância do cinema – sem mencionar as artes visuais em geral – na poética de Borges. No prólogo à primeira edição de **História Universal da Infâmia**, em 1935, o autor assim define a gênese de seus primeiros “exercícios de prosa narrativa”: “Derivam, creio, de minhas releituras de Stevenson e de Chesterton e ainda dos primeiros filmes de von Sternberg”¹⁷⁶. Influenciado pelo expressionismo alemão, o austríaco Joseph von Sternberg dirigiu filmes como **O anjo azul**, de 1929, **Submundo**, de 1927, e **Docas de Nova York**, de 1928. Esses dois últimos são precursores do *film noir* e clássicos do gênero policial. Além dos *westerns*, filmes sobre *gangsters* estavam entre os favoritos de Borges. Em entrevistas, o escritor argentino afirmou que encontrava nesses gêneros o sabor do épico, em grande parte desaparecido da literatura no século XX. Segundo o crítico Edgardo Czarinsky, o jovem Borges via no cinema das décadas de 1930 e 1940 “uma arte não estorvada por demasiados nomes próprios, livre de bibliografias e academias”¹⁷⁷. Vale lembrar que, nessa época, a idéia do cinema como “sétima arte” ainda não era consenso – apesar da legião de clássicos produzidos no período, o fato é que o status artístico do cinema seria cimentado somente a partir da década de 1950, em obras de teóricos

¹⁷⁵ Idem, *ibidem*, p.21.

¹⁷⁶ BORGES, Jorge Luis, **História Universal da Infâmia**, Buenos Aires: Emecé Editores, 1954.

¹⁷⁷ COZARINSKY, Edgardo, *Op. cit.*, p.12.

como Marcel Martin, e especialmente na década de 1960, quando o cinema foi finalmente reconhecido como a sétima arte. Borges via no cinema uma arte nascente, ainda em seu estágio heróico, quando a razão, o intelecto e a ânsia interpretativa não se haviam interposto entre o espectador e a fruição estética da obra. Lembre-se que essa relação “ingênua”, erótica, imediata e pessoal com a arte era um ponto defendido por Borges em diversas páginas de sua obra. Por um lado, Borges conferia ao cinema a legitimidade de uma arte independente; por outro, considerava o cinema como parte de um outro e maior texto, fragmentário e infinito, também integrado pela literatura, a história, a filosofia. Em vez de subordinar ou diminuir a “nova arte”, Borges colocava-a em pé de igualdade com os demais “fragmentos” do texto universal. Para Borges, “a mera divulgação de aparências era um incalculável enriquecimento que o cinema proporcionava à vida”¹⁷⁸. Segundo Cozarinsky, a expressão “superfície de imagens” utilizada por Borges no prólogo à **História universal da infâmia** é uma alusão clara à estética cinematográfica. Esse recurso à imagem, à fecunda opacidade da imagem, é uma forma irônica de afirmar a oposição à função referencial da linguagem, no estilo cultivado do ceticismo borgeano.

Cinco anos antes de **História universal da infâmia**, Borges publicara **Evaristo Carriego**. O texto contém uma relevante passagem em que Borges adapta, de forma declarada e consciente, um expediente cinematográfico à narrativa literária. No capítulo I, “Palermo de Buenos Aires”, o autor declara sua intenção de recriar verbalmente o antigo bairro portenho. Para isso, considera inadequado o procedimento do romance realista, que se resume a seguir “o entreverado estilo incessante da realidade”. Prefere o estilo da memória, “cuja essência não é uma ramificação dos fatos, mas sim a perduração de traços isolados”. A estratégia narrativa de nomear imagens ou instantes memoráveis e representativos que denotem uma realidade mais complexa vincula-se ao procedimento da montagem nos filmes de Von Sternberg, compostos de momentos intensos e significativos. Segundo Cozarinsky, Borges via na técnica da montagem a possibilidade de vincular imagens por meio de “uma sintaxe menos discursiva que a verbal, excluindo os momentos aleatórios que enfraquecem a visibilidade da trama”¹⁷⁹. Após descartar o procedimento “realista” e “copioso” próprio dos romances, Borges aponta qual a melhor maneira de “recuperar essa quase imóvel pré-história”:

¹⁷⁸ Idem, *ibidem*, p.12.

¹⁷⁹ COZARINSKY, Edgardo, *Op. Cit*, p.18.

*O mais direto, segundo o procedimento cinematográfico, seria propor uma continuidade de figuras que cessam: um arreo de mulas vinhateiras de cabeça vendada; uma água quieta e larga, em que estão flutuando umas folhas de salso; (...) o campo aberto, sem nenhuma coisa a se fazer; as pegadas deixadas pelo laborioso pisoteio de um rebanho, rumo aos currais do Norte; um paisano (contra a madrugada) que se apeia de um cavalo exaurido e lhe degola o largo pescoço; um fumo que se desenrola no ar*¹⁸⁰.

Essa *continuidade de figuras que cessam* é a transcrição literária da *continuidade descontínua* que caracteriza a montagem cinematográfica. É também um marco de *manipulação* – o indício, não postergado ou disfarçado, da potência da imaginação agindo sobre o material da realidade. Isso porque Borges demonstra, sempre, um apreço por *formas* que se apresentam visíveis, não dissimuladas. Um dos objetivos estéticos do texto borgeano é conjurar o prazer estético pela contemplação dessa forma geral, que a extensão do romance costuma ocultar ou adiar, e também resgatar, no devir caótico do real, uma esperança, uma imagem ou uma ilusão do cosmos¹⁸¹. Como Eisenstein, Borges não procura a essência intocada de uma realidade que sequer se reconhece como acessível: ele é um criador de imagens, um confesso fazedor de artifícios. Um *ilusionista*.

4.4 A montagem do Aleph

Quando utiliza a montagem verbal enquanto mecanismo narrativo, Borges o faz com plena consciência de que tal mecanismo é correlato na ficção literária e na ficção cinematográfica – assim o demonstram as referências diretas à estética fílmica em seus primeiros exercícios de narratividade. Sendo assim, de que forma se relacionam a montagem verbal de Borges e as teorias da “montagem-rei”, em particular as de Eisenstein?

Num primeiro momento, pode-se perceber uma similaridade entre a montagem de oposições, postulada por Eisenstein em suas primeiras obras, e a narração enumerativa de Borges. Conforme visto em capítulo anterior, Eisenstein apontava como traço essencial à montagem a contraposição de planos de conteúdos conflitivos, dos quais surgiria uma “terceira coisa”, num processo semelhante à noção de tese, antítese e síntese. Mais tarde, Eisenstein abandonaria a exigência do conflito entre planos por uma visão mais abrangente. Permanece,

¹⁸⁰ BORGES, Jorge Luis, **Evaristo Carriego**, Buenos Aires: Emecé Editores, 1955, p.16-17. O grifo é meu.

¹⁸¹ COZARINSKY, Edgardo, Op. Cit, p.15.

contudo, a noção de que dois planos diferentes entre si, quando contrapostos, contaminam-se, produzindo sempre um Outro, que não se encontrava em quaisquer dos planos individuais. Nas enumerações borgeanas, os termos do discurso aparecem ligados pelos mesmos elementos que os separam e contrastam: o paradoxo, a alteridade, a impertinência. É esse sistema de “choques parciais” que energiza o texto e o faz trabalhar ¹⁸².

Recorde-se, também, que, para Eisenstein, *o ser humano é incapaz de apreender uma totalidade imediata*. A própria apreensão de uma realidade pelo olho humano é uma montagem de diversas fixações que projetam uma imagem mental de determinada totalidade. De forma semelhante, a arte projeta “imagens gerais” na mente por meio de “representações”, que se apresentam como propriedades significativas de um todo. Isso porque a mente humana, ao se deparar com dois objetos justapostos, tende a considerá-los como aspectos de uma mesma unidade – é o *post hoc, ergo propter hoc* a que se refere Cozarinsky. Desvinculadas umas das outras, tais representações adquirem uma significância diferente da que têm quando contrapostas, pois é a vizinhança umas das outras que as atravessa por essa “corrente elétrica” da alteridade.

Assim como Eisenstein propõe uma leitura cinematográfica de trechos de Puchkin e Milton, proponho agora uma leitura cinematográfica do “poema narrativo” que se encontra no centro de “O Aleph”. Após expor, de antemão, as dificuldades que o esperam na descrição dessa visão total, “Borges” escreve: “Na parte inferior do degrau, à direita, vi uma pequena esfera furta-cores, de brilho quase intolerável”. A princípio, acredita tratar-se de uma esfera giratória, mas é uma ilusão de ótica, uma vertigem causada pelo infinito movimento contido no Aleph – o qual, diz-nos o autor, não tinha mais de três centímetros, e mesmo assim continha todo o espaço do mundo. Pouco mais adiante, principia o “poema narrativo” propriamente dito:

Vi o populoso mar, vi a aurora e a tarde, vi as multidões da América, vi uma prateada teia de aranha no centro de uma negra pirâmide, vi um quebrado labirinto (era Londres), vi intermináveis olhos próximos se perscrutando em mim como num espelho, vi todos os espelhos do planeta e nenhum me refletiu, vi num pátio da Rua Soler os mesmos ladrilhos que, há trinta anos, vi no saguão de uma casa de Fray Bentos, vi cachos de uva, neve, tabaco, listas de metal, vapor de água (...) ¹⁸³.

Note-se, primeiramente, que o verbo “ver” adquire, nessa passagem, uma dupla significância (além do significado semântico). Repetido diversas vezes na primeira pessoa, ao longo do vasto parágrafo que configura a aparição do Aleph, o verbo marca, antes de tudo, a

¹⁸² COZARINSKY, Edgardo, Op. Cit, p.21.

¹⁸³ BORGES, Jorge Luis, **El Aleph**, Op. Cit, p.169.

presença dominante do tema do olhar. Mais que isso, no entanto, o *ver* de Borges é o próprio hiato, o corte que, dotado ele próprio de produtividade, vincula e separa as diversas imagens individuais, ou “representações”, que produzirão a “imagem geral” do infinito (em alguns momentos, o corte é significado pela vírgula ou pela conjunção “e”). A partir disso, pode-se efetuar uma leitura cinematográfica do trecho, em que cada “representação”, compreendida nos espaços entre “vi” e “vi”, são encaradas como planos cinematográficos. Em vez da descrição exaustiva da realidade, tem-se uma montagem de fragmentos cujo produto é diferente de sua soma: é o poder da cesura. (A comparação entre a visão do Aleph e o campo fílmico está no próprio texto, de forma irônica. Mais adiante, Daneri perguntará a “Borges”: “– Viste-o com clareza, em cores?”) Cada uma das representações que compõe a imagem geral do Aleph podem ser encaradas como planos curtos, expressos que estão de forma sintética. A relação entre os planos se estabelece pela simples alteridade, ou pela contradição. Num certo sentido, podemos identificar também diferentes posições de câmera: o “populoso mar” corresponde a um plano geral, enquanto a teia no coração da pirâmide é um plano de detalhe. Assim, o conflito não se estabelece apenas entre o conteúdo diegético de cada plano – que, por sua alteridade, produz uma idéia de vastidão geográfica – mas também sob o ponto de vista formal, pela sucessão de planos gerais e planos de detalhe, significando, por um lado, a *vertigem* dessa visão totalizante, e, por outro, o *movimento* incessante que, vale lembrar, é uma das primeiras características mencionadas do Aleph. Note-se, também, que tal movimento se estabelece majoritariamente na relação entre os planos, e não no interior do campo. Em alguns planos, o movimento interno está implícito (o “populoso” mar, e mais adiante, os cavalos de crina “em remoinhos” às margens do mar Cáspio); mas não há movimento contínuo de um plano para outro. Aliás, existe pouca relação diegética entre planos diferentes. De forma geral, nenhuma seqüência de ações se desenvolve no interior de cada plano – cada um deles apresenta uma imagem perfeitamente nítida e fatal. Esse padrão permite algumas significativas exceções. Destaco três.

1) “Vi em Inverness uma mulher que não esquecerei, vi a violenta cabeleira, o altivo corpo, vi um câncer no peito”. Note-se que, de um ponto de vista cinematográfico, existe a transição de um plano geral – “uma mulher” em Inverness – para diversos planos de detalhe – a cabeleira, o corpo, “o câncer no peito”.

2) “Vi numa quinta de Adrogué um exemplar da primeira versão inglesa de Plínio, a de Philemon Holland, vi, ao mesmo tempo, cada letra de cada página”. Novamente, há uma transição de um plano mais geral – a quinta, o próprio livro – para uma série de planos de detalhe sobre as letras nas páginas.

3) Por fim, há uma seqüência de planos que estabelecem uma relação não apenas consecutiva, mas de conteúdo. “Vi o Aleph, de todos os pontos, vi no Aleph a terra, e na terra outra vez o Aleph e no Aleph a terra, vi o meu rosto e as minhas vísceras (...)”. Note-se que se trata de uma série de *cut ins*, planos que mostram um detalhe contido no plano anterior. Aqui chega ao máximo a configuração visual-conceitual da estrutura *en abîme*. Como o truque barroco de incluir o pintor dentro do quadro, a enciclopédia chinesa inclui a classificação na classificação, e o Aleph está na terra que está no Aleph. Escreve Beatriz Sarlo: “O Aleph possui essa propriedade escandalosa: é o ponto que inclui todos os tempos e todos os espaços, esfera abstrata e concreta, que desafia a percepção porque é infinito”¹⁸⁴. Segundo Sarlo, a estrutura *en abîme* enfatiza a superioridade das imagens ideais sobre a realidade, e da idéia sobre as percepções – marca, portanto, os *limites* do que se pode perceber. O paradoxo se expande ao final do trecho, pois o próximo corte no texto borgeano abre um plano no rosto do leitor: “vi o meu rosto e as minhas vísceras, vi o teu rosto” (...). E aí se interrompe o mecanismo da montagem verbal, pois logo em seguida ‘Borges’ finaliza: “e senti vertigem e chorei, porque os meus olhos tinham visto esse objeto secreto e conjetural cujo nome os homens usurpam, mas que nenhum homem olhou: o inconcebível universo”.

Essas representações heteróclitas indicam, por sua proximidade, uma totalidade inabarcável, que não se pode dominar ou nomear, sequer conceber. Não há ilusão de domínio ou de captação absoluta do real. Há, sim, o ilusionismo ostensivo, a produção de um artifício do infinito. Para Eisenstein, o *quadro* da imagem cinematográfica opera um corte não apenas entre os planos, mas também entre a imagem e o mundo. Divide-se o *espaço fílmico* e o que está fora da diegese. Da mesma forma, a configuração visual-conceitual de Borges segue uma tendência centrípeta, afirmando-se enquanto imagem e não enquanto reprodução do mundo. Nesse ponto, o alter-ego de “Borges”, Daneri, opta por uma solução semelhante à de Funes, o Memorioso, que aspira à memorização absoluta e sem cortes da realidade. A memória de Funes corresponde ao próprio mundo, e para recordar um dia, necessita outro dia inteiro (assim como o mapa do Império, que ocupa todo o Império). A memória de Funes e a obra de Daneri são como planos-sequências que ignoram os processos de construção da realidade. No texto de Borges, como no cinema de Eisenstein, é preciso inserir o corte para que a narração do mundo ganhe sentido.

¹⁸⁴ SARLO, Beatriz, Op. Cit, p.105.

4.5 Movimento e repouso: imagens e palavras à beira do impasse

Como ocorre na obra de Borges, os textos cortazeanos também constituem solo fecundo para a análise de relações intertextuais envolvendo literatura, cinema e artes visuais. Além da referência direta à estética e ao universo cinematográficos em contos como “Queremos tanto a Glenda” e “As babas do diabo”, recorde-se a adaptação desse texto pelo cineasta Michelangelo Antonioni, no filme **Blow up**. Além da questão da tradução intersemiótica, contudo, a obra cortazeana também estabelece um diálogo, no interior da própria página, com as teorias do cinema. O fato já foi apontado por Davi Arrigucci Jr. em **O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar**. Segundo o autor, os recursos derivados da influência cinematográfica tiveram grande importância na renovação da narrativa ficcional hispano-americana a partir da década de 1940¹⁸⁵ (embora seja possível identificar essa renovação pelo cinema já nos textos de Borges na década de 30). A busca da *poetização* e da maior *literariedade* do texto ficcional é apontada por Arrigucci como objetivo que se contrapôs, no período citado, à tradição da narrativa hispano-americana, que punha ênfase na função referencial do discurso e na busca de uma transparência textual. Essa renovação técnica, que inclui transformações no ponto de vista narrativo e a desintegração do tempo cronológico, bebe na fonte do cinema, que exerce uma autêntica fascinação sobre autores como Guillermo Cabrera Infante e Manuel Puig.

Vale notar que, na mesma obra, Arrigucci Jr. aponta um diálogo entre as obras de Cortázar e a teoria da montagem de Eisenstein. Cortázar, afirma o crítico, filia-se à “linhagem da destruição”, que passa pelos românticos, o simbolismo, o surrealismo e dadaísmo, e cujo objetivo era não apenas renovar a literatura, mas efetuar “uma negação da cultura” e “um retorno à tabula rasa, como meio de viver concretamente a poesia do mundo”¹⁸⁶. Nessa busca por uma “supervisão” da realidade primordial, a literatura rebelde, à qual se filia Cortázar, efetua uma supervalorização da imagem literária, relacionada à mística das correspondências expressa por Baudelaire. A montagem de imagens, pelo método da escrita automática, é uma das práticas pelas quais o surrealismo busca alcançar uma “visão” da realidade escondida sob as aparências da linguagem e os discursos tradicionais. Na obra cortazeana, abundam o que Arrigucci denomina *jogos visuais*, relacionados à crítica da

¹⁸⁵ ARRIGUCCI JR., Davi, Op. Cit, p.127.

¹⁸⁶ Idem, ibidem, p.80.

linguagem e à consciência auto-irônica de que as malhas do texto jamais apanham a totalidade do mundo. A montagem surge em livros como **A volta ao dia em oitenta mundo** e **Último round**, que criam seqüências de imagens lúdicas e mosaicos de textos heterogêneos, e também nas narrativas longas **Rayuela** e **62 Modelo para armar**, em que o princípio da montagem é levado às últimas conseqüências na própria construção da ação ficcional.

À luz dessas observações, uma análise do texto **As babas do diabo** – no qual o diálogo com as artes visuais se configura de forma particularmente intensa – chamará a atenção precisamente pela *ausência* ostensiva da montagem em sua cena capital. O clímax do conto se configura enquanto jogo visual cortazeano e diálogo entre literatura e linguagem cinematográfica – mas nesse horizonte de imagens textuais o corte está rasurado, ao contrário do que ocorre no texto de Borges. É chegada a hora, portanto, de abordar o texto cortazeano, em sua desafiadora riqueza.

Conforme aponta Arrigucci Júnior, o texto “As babas do diabo” está calcado na dupla temática do repouso/movimento. A ação do conto se enquadra em dois momentos de quase paralisia narrativa: os cinco parágrafos iniciais, entremeados de digressões teóricas sobre o próprio ato de escrever, onde a ação se encontra truncada, avançando numa lentidão quase dolorosa; e o parágrafo final, enigmático anticlímax em que o narrador/protagonista se vê imerso num “tempo incontável”, um presente estático que equivale à aniquilação do tempo: um céu azul cravado na janela, nuvens que passam e, às vezes, um pássaro. Entre esses dois momentos de repouso, insere-se o movimento e a violência da narrativa.

O parágrafo inicial introduz o tema da fragmentação do sujeito e o questionamento dos limites da linguagem. O discurso humano é insuficiente para descrever o mundo e isso leva, na poética cortazeana, à “voragem auto-destruidora”, que conduz a narrativa à beira do impasse.

*Nunca se saberá como se deve contar isto, se em primeira pessoa ou em segunda, usando a terceira do plural ou inventando continuamente formas que não servirão de nada. Se se pudesse dizer: eu viram subir a lua, ou: dói-me-nos o fundo dos olhos, e sobretudo assim: tu a mulher loura eram as nuvens que seguem correndo diante de meus teus nossos vossos olhos. Que diabos*¹⁸⁷.

A temática das tecnologias da imagem é introduzida logo no parágrafo seguinte, quando o autor faz uma comparação entre sua câmera de escrever Remington e sua máquina fotográfica Contax. Nada mais natural, num texto centrado sobre a tensão entre o ver e o dizer.

¹⁸⁷ CORTÁZAR, Julio, *Las babas del diablo*, in: **Cuentos completos**, Madrid: Alfaguara, 1999, p.214.

Pois, como escreve Cortázar, “aqui o emaranhado que se deve contar é também uma máquina (de outra espécie, uma Contax 1.1.2)”. A Remington provavelmente entenda mais da Contax do que poderia a mente humana, pondera Cortázar; mas a Remington não pode escrever sozinha. “Então, tenho que escrever”¹⁸⁸.

À medida que deslinda sua reflexão sobre a possibilidade de contar o que se viu, o autor introduz em cada parágrafo observações em parênteses sobre as imagens que passam diante de seus olhos naquele estado de “eliminação do tempo”, em que o texto surge: “eu, que não vejo mais que as nuvens e posso pensar sem me distrair, escrever sem me distrair (aí passa outra, de bordas cinzentas) (...) (agora passa uma pomba, e me parece que um pardal)”¹⁸⁹. Esses parênteses introduzem no texto os fragmentos de um plano imóvel e eterno, sem cortes, e cujo único movimento interno é a passagem de algum pássaro e nuvens. O personagem-narrador é alguém que viu algo, cuja possibilidade de ser contado o absorve, de modo que o texto é constantemente invadido pelo que o personagem-narrador vê.

A narração propriamente dita começa apenas no sexto parágrafo, quando o vetor repouso/movimento ressurgue nas perambulações parisienses do personagem, o tradutor e fotógrafo franco-chileno Roberto Michel. O personagem será ora referido na terceira pessoa, ora na primeira. Divagando pelas ruas de Paris num ócio contemplativo, acompanhado de sua máquina fotográfica, Michel é a imagem do *flâneur*, espécie de hedonista itinerante, displicente e disponível às sensações do mundo. As visões que o mundo oferece, ao longo da *flanêrie*, são captadas pelo olho da câmera – pois a fotografia, ou seja, a multiplicação de aparências, é uma forma de combater a voragem do nada, que tudo devora. As imagens do mundo se perderão para sempre, se o olho humano – ou a objetiva da câmera – não as redimirem. Efetua-se, a partir daí, uma gradual indistinção entre o olhar humano e o olhar da objetiva. “Michel sabia que o fotógrafo opera sempre uma permutação de sua maneira pessoal de ver o mundo por outra que a câmera lhe impõe, insidiosa (...)”¹⁹⁰. O narrador expressa sua indecisão entre a necessidade de aprisionar as imagens do mundo, “redimi-las”, ou aceitar o devir e entregar-se ao fluxo das coisas, ao trabalho do olvido.

No curso de sua *flanêrie*, caracterizada por uma sobreposição de movimento (o caminhar pelas ruas) e repouso (a parada reflexiva diante de uma imagem, a contemplação de uma idéia), Michel se depara com uma cena que o fascina: um adolescente é seduzido por uma

¹⁸⁸ Idem, ibidem, p.214.

¹⁸⁹ Idem, ibidem, p.214.

¹⁹⁰ Idem, ibidem, p.216.

bela mulher no Quai de Bourbon. A cena é narrada de forma intensamente visual. Desenvolve-se oticamente diante do narrador, que não escuta o que dizem os personagens e, portanto, não pode determinar com exatidão a verdade do que está vendo: primeiro, refere-se aos dois personagens como “um casal” mas em seguida corrige-se: “O que eu havia tomado por um casal se parecia muito mais com um menino e sua mãe, ao mesmo tempo em que me dava conta de que não era um menino com sua mãe”¹⁹¹. A cena se desenvolve, portanto, como um duelo com a própria visão, ou como a tentativa de desvelar o que está por trás das imagens potencialmente enganadoras que o olhar transmite. O esforço de *revelar* o real por trás das aparências levará o personagem a tirar a fotografia fatal. Mas as próprias aparências são o único indício desse real que se quer revelar. “Creio que sei olhar (...) e que todo olhar redonda em falsidade, pois é o que nos lança mais para fora de nós mesmos, sem a menor garantia (...) De qualquer forma, se de antemão se prevê a provável falsidade, olhar se torna possível; basta, talvez, eleger bem entre o olhar e o olhado, desnudar as coisas de tanta roupa alheia”¹⁹². A mirada engana, mas é necessária. É o que nos lança para fora da identidade, ao encontro desse grande Outro que é o mundo. Mas é preciso *saber* olhar: separar o olhar – que não é transparente – da coisa olhada. Saber olhar é, de certa forma, driblar o olhar, desbastar seus falsos signos para se chegar ao que é. Mas será isso possível – um olhar que transcenda o olhar? A tensão dessa pergunta sem resposta perpassa todo o texto.

O centro problemático desse olhar não é o “casal” em si, mas a “mulher loura”. Como a Vênus de Ille, a mulher é, em si mesma, um prenúncio ou um aspecto do fenômeno fantástico. Recorde-se que a Vênus, no conto de Merimée, impressiona principalmente pelos olhos que parecem observar cruelmente o mundo. A Vênus ganhará vida, animar-se-á, passando de imagem a criatura viva. A “mulher” no Quai de Bourbon está prestes a se tornar imagem, pela câmera de Michel; e são também seus olhos que ganham a centralidade da descrição visual.

*Agora, pensando bem, vejo-a muito melhor nesse momento em que li seu rosto (de repente, ela havia se virado como um catavento de cobre, e os olhos, os olhos estavam ali). (...) Todo o vento dessa manhã (...) lhe havia passado pelo cabelo louro que recortava seu rosto branco e sombrio – duas palavras injustas – e deixava o mundo de pé e horrivelmente só diante de seus olhos negros, seus olhos que caíam sobre as coisas como duas águias, dois saltos ao vazio (...). Não escrevo nada, trato, sim, de entender*¹⁹³.

¹⁹¹ Idem, *ibidem*, p.216.

¹⁹² Idem, *ibidem*, p.217.

¹⁹³ Idem, *ibidem*, p.217.

Ao redor da mulher loura – sedutora e diabólica como a Vênus de Ille – e de sua vítima, o menino também anônimo, forma-se uma aura inquietante. A ela, soma-se a presença de um terceiro personagem, “o homem de chapéu cinza”, introduzido na narrativa de forma circunstancial – de relance, e como que por acaso, Michel nota o personagem ao volante de um carro estacionado no molhe, próximo à passarela da ilha. Será o olhar de Michel que introduz a inquietude na cena? Ademais, algo nos gestos e no rosto da mulher sugere ao observador-narrador que a cena não é uma simples sedução, mas “um jogo cruel”. O personagem-narrador acredita que a fotografia poderá “fixar” a realidade, devolver o real ao real, sem o filtro subjetivo do olhar. Ele busca o “imperceptível momento essencial”, o instante que revelará a verdade nesse devir de imagens. Para o olho, o devir nunca cessa, pois o instante essencial vem e passa – é a objetiva que, usada com precisão, exorcizará o tempo, fixando o instante revelador. “Levantei a câmera, fingi estudar um enfoque que não os incluía, e fiquei de tocaia, seguro de que apanharia por fim o gesto revelador, a expressão que tudo resume, a vida que o movimento acompanha mas que uma imagem rígida destrói ao seccionar o tempo, a menos que escolhamos a imperceptível fração essencial”¹⁹⁴.

O desenvolvimento da ação é interrompido pela máquina de Michel, que captura o momento, mas impede o desenrolar da sedução. O adolescente foge assustado, desaparecendo na manhã como as *babas do Diabo* que, explica-nos logo Cortázar, são também os *fiões da Virgem*. A mulher loira se enfurece, cobre Michel de imprecizações; nesse momento o homem de chapéu cinza sai do carro e aproxima-se. Parece, de antemão, um autômato – um ser animado, porém não humano: “palhaço enfarinhado ou homem sem sangue, com a pele apagada e seca, os olhos metidos no fundo e os buracos do nariz pretos e visíveis”¹⁹⁵. Michel percebe o que desejam a mulher e o homem, cuja cumplicidade agora é evidente: querem a fotografia, e a verdade nela escondida. Mas Roberto Michel se afasta com seu pedaço de realidade cifrada.

A verdade por trás dessa cena só será revelada – literalmente – após a revelação química da fotografia, cuja ampliação é pendurada por Michel em seu estúdio e passa a atrair seu olhar e atenção de forma obsessiva.

¹⁹⁴ Idem, *ibidem*, p.219.

¹⁹⁵ Idem, *ibidem*, p.220.

4.6 Do repouso ao movimento: a ausência do corte

De volta a seu estúdio, Michel efetua diversas ampliações das fotografias, até chegar àquela que mais o interessa – a imagem da ilha, com o falso casal. É essa ampliação que ele pendura em sua parede. Como o Aleph, como o Zahir, como a Vênus de Ille e o escudo de Aquiles, esse é um objeto visual que produz obsessão sobre a mente e domina o olhar. O fenômeno *quer* ser visto.

*O que se segue ocorreu aqui, quase agora mesmo, numa habitação no quinto andar (...). De toda a série, a instantânea na ponta da ilha era a única que me interessava; fixou a ampliação numa parede do quarto, e no primeiro dia ficou a olhá-la por um tempo, e recordando-se, nessa operação comparativa e melancólica da lembrança perante a perdida; lembrança petrificada, como toda foto, onde nada faltava, nem sequer e sobretudo o próprio nada, verdadeiro fixador da cena. Ali estava a mulher, ali estava o rapaz, rígida a árvore sobre suas cabeças, o céu fixo como as pedras do parapeito, nuvens e pedras confundidas em uma só matéria inseparável*¹⁹⁶.

Nos dias seguintes, Michel passa a interromper, de tempos em tempos, a tradução na qual trabalha, para deter o olhar sobre os detalhes da ampliação. Em seguida, tem início a identificação do personagem-narrador com a objetiva da câmera – ou seja, Michel vai-se convertendo no próprio olhar mecânico. “A primeira surpresa foi estúpida; nunca me havia ocorrido que quando olhamos uma foto de frente, os olhos repetem exatamente a visão e a posição da objetiva”¹⁹⁷. Mais adiante, à medida que o olhar obcecado do personagem-narrador é consumido pela imagem, o objeto visual passa gradualmente do repouso ao movimento, do passado petrificado à atualidade do espaço, da fotografia ao cinema. É o movimento que se introduz, de forma insidiosa, contaminando cinematicamente a cena que se acreditava completa, fechada.

*Nesse momento, não sabia por que a olhava, por que havia fixado a ampliação na parede; talvez ocorra isso com todos os atos fatais, e seja essa a condição de seu cumprimento. Creio que o tremor quase furtivo das folhas da árvore não me alarmou, que segui a frase começada e terminei-a, redonda. (...) ao fim e ao cabo, uma ampliação de oitenta por sessenta se parece a uma tela onde projetam um filme (...) Mas as mãos já eram demais. Acabava de escrever: Donc, la seconde clé réside dans la nature intrinsèque des difficultés que les sociétés — e vi a mão da mulher que começava a se aproximar devagar, dedo por dedo*¹⁹⁸.

¹⁹⁶ Idem, ibidem, p.221.

¹⁹⁷ Idem, ibidem, p.221.

¹⁹⁸ Idem, ibidem, p.222.

Primeiro, movem-se as folhas da árvore; depois, as mãos da mulher. O clique da máquina fotográfica havia interrompido o processo da ação; o olhar de Michel havia interferido no devir do real. Agora, no entanto, a cena petrificada adquire movimento e passa a se suceder como se o clique jamais houvesse acontecido: desenvolve-se a cena como ela teria ocorrido *sem* a fotografia; ou seja, na *ausência* daquele olhar. Note-se, também, que a mulher loira, centro de atração e repulsão do retrato, é a primeira a se mover. A fotografia se transforma em cinema e ocorre, então, a revelação da realidade que estava oculta no congelamento do instante: a realidade “demoníaca” sobre essa mulher de aparência sedutora, que na verdade esconde uma criatura de intenções grotescas; em seguida, a nova aparição do “homem de chapéu cinza”, que secretamente controlava o desenvolvimento da pantomima. Incontaminada pelo olhar, a ação se desenrola como revelação da realidade por trás das imagens – não a revelação parcial e paralisada da fotografia, mas uma revelação total em que o movimento não é efígie do movimento, mas *acontece*, ou *aparece realmente*. A coincidência da animação do inanimado com a revelação do real ocorre também na descrição do escudo de Enéias, em que a história do futuro se revela por meio da prosopopéia. Operando uma transição da fotografia ao cinema, o texto de Cortázar cria um *quadro* e um *campo* fílmicos. A seguir, introduz-se o “fora de quadro”: o homem de chapéu cinza, que estava fora da fotografia, adentra-a. Cria-se um espaço fílmico que se estende, de forma centrífuga, para além da imagem captada no enquadramento.

Quando vi o homem se aproximar, deter-se perto deles e olhá-los, as mãos nos bolsos e um ar entre enfasiado e exigente, patrão que vai assoviar ao cão após suas brincadeiras na praça, compreendi, se isso era compreender, o que tinha que ocorrer, o que devia ter ocorrido, o que deveria ter que ocorrer nesse momento, a essa gente, aí onde eu havia chegado para transtornar uma ordem (...)¹⁹⁹.

Antes, o texto restabelecia a estranheza da imagem congelada; agora, desautomatiza a percepção da imagem em movimento, a imagem capturada que se desenrola diante dos olhos do observador, constituindo uma realidade à parte.

A “compreensão” da realidade dá-se no momento em que se estabelece o “fora de quadro” e o espaço fílmico. De certa forma, é esse abrir-se da imagem para o espaço potencialmente infinito que converte o espectador em visionário – aquele que vê a verdade. E para que a verdade se apresente a esse olhar transcendente, esse olhar sem olhar, não pode haver cesura, não pode haver corte. O corte, aqui, significaria nova intervenção do olhar na

¹⁹⁹ Idem, *ibidem*, p.223.

coisa olhada, novo “transtorno da ordem” pelo olhar intruso. É preciso que o olhar se torne invisível para que as ações nesse plano se tornem seqüência, duração. Recordo, aqui, um ponto central da teoria baziniana: a imagem cinematográfica efetua uma “revelação” e um “desmascaramento” do real; é uma imagem que deve apontar para além de seus próprios limites, e não para si mesma. A imagem cinematográfica, para Bazin, responde a uma força “centrífuga”, que abre a imagem para o mundo, para tudo o que está fora do quadro. O quadro, que limita a imagem, é uma máscara, que, paradoxalmente, desmascara uma parte da realidade.

No texto de Cortázar, a imagem assume essa tendência centrífuga, abrindo-se para o fora de quadro, absorvendo o espectador na coisa observada, revelando aquela realidade que surgia atrás de indícios confusos, aquela realidade que eludia o olhar. Aqui, o choque da imagem e do real é uma violência, uma voragem auto-destruidora, tipicamente cortazeana.

Dá-se então a revelação terrível, plena de uma realidade insuportável, em sórdidos detalhes. O espectador-visionário pode ver o desenlace, mas ainda não pode agir.

E o que então havia imaginado era muito menos horrível que a realidade, essa mulher que não estava aí por ela mesma, não acariciava nem propunha nem alentava por seu próprio prazer (...). O verdadeiro amo esperava, sorrindo petulante, seguro já da obra; não era o primeiro que mandava uma mulher na vanguarda, para trazer-lhe prisioneiros manietados com flores. O resto seria tão simples, o carro, uma casa qualquer, as bebidas, as lágrimas demasiado tarde, o despertar no inferno²⁰⁰.

A força do personagem-narrador havia sido a fotografia, este olhar capaz de transtornar uma ordem; mas agora ele é um olhar vazio de si mesmo, um espectador absoluto; e a imagem se impõe como realidade além da ação. Ele nada pode fazer para interferir na ação; ele nada mais é que “a lente da câmera, algo rígido, incapaz de intervenção”. A imagem é o real em processo, é o devir que não pode ser detido. É uma imagem em que o espectador, esmagado pela visão de uma realidade insuportável, não pode agir. Enquanto a imagem vive, Michel se torna algo rígido e imóvel. Está exaurido de sua própria realidade, que flui para dentro da tela, essa outra temporalidade que, de certa forma, é o tempo exorcizado.

A única coisa que poderia salvar o menino novamente, interrompendo a cena, seria outra “pequena intervenção” do espectador. A própria fotografia é uma espécie de “corte” na realidade, que interrompe seu devir. A lente da câmera interferira na cena graças ao clique, o corte que seccionou o tempo; mas agora o tempo se apresenta em sua duração, e o

²⁰⁰ Idem, *ibidem*, p.223.

corte é impossível. Como interferir, sem a cesura? É preciso agora outra interrupção, outra intervenção, para que esse plano-seqüência não atinja seu desenlace final.

É nesse momento que o olhar do personagem – o próprio personagem – começa a se mover, deixando de ser uma visão sobre a tela do cinema e se tornando a própria câmera. No processo de animação da fotografia, o movimento, até então, fora apenas interno ao campo; agora, introduz-se o movimento do quadro em relação ao campo, ou seja, o movimento de câmera. Note-se, contudo, que, em todo caso, não há corte, não há passagem de um plano para outro. Tudo ocorre dentro do mesmo plano, ou seja, dentro da mesma fotografia animada, sem que, em momento algum, haja transição para um outro enquadramento, uma nova tomada. Do momento em que a fotografia se anima até o fim da cena, há um único plano-seqüência, que a princípio comporta apenas o movimento dos elementos dentro do campo, e por fim abarca o movimento do quadro. Lembre-se aqui que por plano-seqüência se entende como todo plano de longa duração, articulado de forma que seu conteúdo diegético equivalha a uma seqüência inteira de ações. Se, da primeira vez, a ação foi interrompida pelo corte, agora será o movimento da câmera – o movimento do quadro – que possibilitará a intervenção do espectador sobre a cena observada.

Creio que girei, que gritei terrivelmente, e que nesse mesmo segundo soube que começava a me aproximar, dez centímetros, um passo, outro passo, a árvore girava ritmadamente seus ramos em primeiro plano, uma mancha do canteiro saía de quadro, o rosto da mulher, que se voltava para mim, como que surpreendida, ia crescendo, e então girei um pouco, quero dizer que a câmera girou um pouco, e sem perder de vista a mulher, começou a se aproximar do homem que me olhava com os buracos negros que tinha no lugar dos olhos (...) e nesse instante cheguei a ver algo como um grande pássaro fora de foco, que passava num só vôo diante da imagem, e me apoiei na parede do quarto e fui feliz porque o menino acabava de escapar, eu o via correndo outra vez em foco, fugindo com todo o cabelo ao vento, aprendendo enfim a voar sobre a ilha, a chegar à passarela, a voltar à cidade²⁰¹.

Com um grito que quebra o silêncio – é o som que se introduz também nesse quadro antes mudo – o personagem começa a se mover e se torna a própria câmera. O trecho constitui não apenas uma poderosa descrição icônica da arte do cinema, mas também faz referência a um recurso específico dessa arte: a câmera subjetiva, na qual o olhar da câmera se identifica com o olhar do espectador, por meio do olhar do personagem. Segue-se uma série de movimentos de câmera: primeiramente, um *traveling in*, em que a câmera se desloca para a frente, aproximando-se de seus objetos; depois, uma *panorâmica*, em que a câmera gira sobre seu eixo. Em nenhum momento, contudo, existe *corte*. Note-se que, além de corresponder a um

²⁰¹ Idem, *ibidem*, p.223-224.

plano-seqüência em que o movimento se introduz no interior do quadro, e não na sucessão dos planos, a cena ocorre também em um plano *profundo*. Há elementos em primeiro plano – o rosto da mulher, os galhos das árvores, o rosto do homem. Mas lá atrás, a fuga do menino – que sai de foco por um instante, devido à velocidade da corrida – é captada, novamente em foco, pela extensão da ilha, pela passarela e, enfim, na cidade, com o cabelo ao vento.

Agora, a nova interferência do olhar voltou a transtornar a ordem dos acontecimentos. Dessa vez, não a fotografia, e sim o movimento da câmera – os movimentos *do quadro* interferem sobre os movimentos *no quadro*. Aqui se desenha uma das equações não resolvidas da trama: esse plano longo e profundo, sem cortes, revela um real pleno, em sua duração; o plano se torna “cinematográfico” já no momento em que se insere o movimento no interior do quadro; porém, a introdução de uma outra característica da imagem cinematográfica – o movimento do quadro – faz com que o olhar e a coisa olhada novamente se confundam; a contemplação passa à ação, à interferência sobre a coisa contemplada. Da primeira vez, a vítima foi salva pela imagem fotográfica. Da segunda vez, pela imagem cinematográfica.

Ao interferir na temporalidade da imagem, o espectador se torna vulnerável. Por meio desse olhar fabuloso, ele faz parte da realidade do espaço fílmico, estando ao mesmo tempo dentro e fora de campo. Ele se encosta na parede do quarto – mas, simultaneamente, é atacado pela figura irada do “homem de chapéu cinza”, no interior do campo. “Ofegando, fiquei diante deles; não havia necessidade de avançar mais, o jogo estava jogado” – aqui, por sinal, interrompe-se o movimento de câmera, e o quadro volta a ficar imóvel, diante de um enquadramento confuso. “Da mulher se via apenas um ombro e algo do cabelo, brutalmente cortado pelo quadro da imagem; mas de frente estava o homem (...) e levantava lentamente as mãos, aproximando-se do primeiro plano, um instante ainda em perfeito foco, e depois todo ele um vulto que apagava a ilha, a árvore, e fechei os olhos e não quis olhar mais” ²⁰². O personagem-câmera fecha os olhos – é o corte que interrompe o plano-seqüência e termina a cena.

Quando abre os olhos novamente, Michel está preso num plano infinito, num quadro eternamente imóvel, num “tempo incontável”. O espectador foi aniquilado pelo olhar; e, exceto pela máquina em que escreve, *tornou-se* o olhar, foi absorvido por ele. Aqui se delinea com força total uma das temáticas fantásticas observadas no capítulo anterior: o personagem é prisioneiro do olhar, e a identidade do sujeito se dissolve na alteridade do

²⁰² Idem, *ibidem*, p.224.

fenômeno. Isso porque, na lógica fantástica desse texto, em última instância, *o olhar é o fenômeno*.

4.7 O mago e o ilusionista

As reflexões apresentadas ao longo deste trabalho pretendem não apenas marcar as relações estabelecidas entre os textos de Borges e Cortázar e as teorias do cinema, mas também iluminar as divergências e convergências de ambos os autores no que diz respeito à relação entre a ficção, as realidades humanas e o real (apreensível ou inapreensível?). Os textos de Borges e Cortázar, numa análise que privilegia aspectos da visualidade, guardam importantes semelhanças, e igualmente significativas diferenças. Ambos propõem uma “visão” da realidade, mas tais visões diferem grandemente em sua natureza, e na relação que estabelecem entre a página do texto e a página do mundo. Os dois contos abordam o tema da realidade perdida, que se quer recuperar. No caso de Cortázar, essa realidade é a história verdadeira que se esconde nos indícios fragmentários de um retrato. No caso de Borges, há a existência de Beatriz Viterbo, que se esvanece da memória universal, redimida apenas por fotos esparsas; e a própria visão do Aleph, que desvela o universo em um instante, para em seguida perder-se pelo trabalho do olvido. Em ambos os contos, os momentos de irrupção do fantástico coincidem com momentos de visualidade – o ato de ver um fenômeno que não se explica e não fala. Contudo, numa leitura à luz da teoria fílmica, os procedimentos pelos quais o tema do olhar é introduzido no clímax de cada conto não apenas diferem – são opostos. A maneira como a visão dessa realidade é transmitida pela linguagem segue duas modalidades que a teoria cinematográfica considerou adversárias, representantes de distintas abordagens do real.

Para melhor compreender suas convergências e divergências, vale cotejar certos aspectos mais gerais das poéticas de ambos os autores. Como disse anteriormente, Borges e Cortázar foram os dois autores mais importantes na renovação da literatura latino-americana após a década de 1940, e ambos recorreram à literatura fantástica como espécie de antídoto contra as práticas desgastadas do realismo. A pretensão realista de reproduzir o mundo de forma transparente foi posta em cheque, por meio de uma crescente consciência da opacidade do texto literário. A partir daí, contudo, as poéticas borgeana e cortazeana divergem de forma significativa.

A obra de Cortázar está intimamente vinculada à chamada “linhagem rebelde” ou “linhagem da destruição”, que passa pelo romantismo e o simbolismo, desembocando nas vanguardas do século XX, especialmente o surrealismo e o dadaísmo. A cosmovisão dessas vanguardas, compartilhada por Cortázar, segue uma lógica binária: a cultura e a literatura tradicionais comportam uma certa representação da realidade que agora se considera falsa, devendo, portanto, ser destruída, por meio da rebelião anti-literária e da tábula rasa cultural. Atrás dos “artifícios”, por meio dos quais a linguagem vinha falsamente refletindo o mundo, a linhagem da destruição quer revelar um outro mundo, até então oculto e considerado como a realidade primeira. De acordo com Cortázar, o surrealismo é “a conquista dessa realidade certa, em vez da outra”²⁰³. O desnudamento dos artifícios literários e a voragem auto-destruidora do texto servem, portanto, como uma tentativa de posse ontológica de um real absoluto, que se encontra próximo do humano, embora mascarado pelas idéias do que se toma habitualmente por realidade.

No conto de Cortázar, o fenômeno fantástico opera uma “revelação” capaz de desnudar o real, em conformidade com sua teoria segundo a qual o fantástico está na própria realidade. A literatura de Cortázar, portanto, quer-se transcender enquanto literatura, livrando-se das âncoras da linguagem e partindo rumo à realidade. A poética cortazeana não valoriza a literatura enquanto objeto simplesmente estético, mas como busca do ser e posse do real – disso, surge a metáfora do poeta enquanto *mago*, ou seja, aquele que possui a realidade no plano ontológico. Para Cortázar, o racionalismo levou o homem a renunciar à concepção mágica de domínio da realidade; o poeta, nesse sentido, se aproxima da mentalidade dita “primitiva”, que busca um princípio imediato de apreensão do todo. No caso do poeta, a posse é um ato metafísico, ontológico: ou seja, o poeta quer se apossar das “essências”, assim como o mago pretendia possuir a realidade no plano material. Esse ato de posse mágica pressupõe intervenção e conhecimento. Os jogos visuais de Cortázar se relacionam com sua crítica às insuficiências da linguagem, à busca do essencial que as palavras não podem dizer²⁰⁴. Das ruínas da linguagem, a imagem emerge como forma de apreensão de um todo sempre elusivo, mas cujos vislumbres o poeta-mago pode captar.

Idéia semelhante rege a reflexão de Bazin, para quem a imagem cinematográfica deve superar sua própria condição de imagem e funcionar como rastro do mundo, levando à “redenção” da realidade física. Ora, o que é essa redenção, se não a posse da

²⁰³ CORTÁZAR, Julio, apud: ARRIGUCCI JR., Davi, Op. Cit, p. 103.

²⁰⁴ ARRIGUCCI Jr., Davi, Op. Cit., p. 16-17, 20, 46-47.

realidade que flui, exorcizada do tempo pela câmera? Bazin também invoca o desnudamento de artifícios narrativos como forma de apontar para a realidade – numa situação radical, sua teoria levaria à extinção do cinema em nome do real. A poética literária de Cortázar e a poética cinematográfica de Bazin divergem num ponto: este privilegia a simplicidade narrativa, em busca de um suposto realismo “transparente” da imagem; aquele produz o desnudamento de artifícios pela hipertrofia da narratividade, e ergue-se contra um realismo literário que, à sua época, já perdera toda transparência. Mas há outro ponto em que ambas as teorias convergem e se entrelaçam, e este ponto está nas páginas de “As babas do diabo”. Aqui, a introdução do tema do olhar atinge seu clímax num plano-sequência longo e profundo, em que a ausência do corte indica o contato direto e a urgência da posse – bem ou mal sucedida – de um real que não se quer fragmentar, editar, pulverizar, mas sim compreender enquanto bloco, enquanto devir. A contemplação do fragmento – a fotografia – proporcionou somente indícios dessa verdade oculta. É apenas na duração que ela se desvela plenamente. E é pelo mergulho na duração que o espectador exorciza o tempo, e é por ele exorcizado. Em Bazin e Cortázar, a imagem – verbal ou cinematográfica – aponta para fora, mira criticamente no real, e quer operar sobre ele. A imagem é, em todos os casos, uma experiência apocalíptica – no sentido etimológico da palavra. Se a ação sobre a imagem custa-lhe caro – redundando no tempo incontável em que a narrativa se congela – resta ao personagem/espectador/narrador a máquina de escrever, nova possibilidade de redenção, pois permite que essa aventura se torne relato, e que o encontro momentâneo e problemático com o absoluto permaneça no registro. O ápice de “As babas do diabo” articula a problemática do fantástico e da visualidade na literatura de forma exemplar: a realidade do que se vê na tela se torna a própria realidade do espectador-protagonista, e ambas são postas simultaneamente em dúvida. Aqui, não basta ao fenômeno ser visto: ele deve ser visto por inteiro. Pois é a plenitude do olhar, a idéia da apreensão de um absoluto que está no real, o que transforma Michel em homem-câmera e, por fim, em narrador fora do tempo. Recorde-se, também, a celebração baziniana da fotografia e do cinema como modos de apreensão do real em que o humano está ausente – essa ausência do sujeito, exigência algo ingênua na teoria cinematográfica, torna-se também um tema poético na absorção de Michel pela própria máquina de gravar imagens, que é também a mesma tela em que essas imagens surgem, ou ressurgem. Para chegar à verdade no fundo das imagens, o espectador deve renunciar a algo de sua própria humanidade. É como se o humano, por si próprio, não pudesse suportar a visão do real. O humano se supera ou se consome nessa busca? O filósofo Gilles Deleuze, em sua obra dedicada às teorias do cinema, diferencia a imagem-movimento – o cinema pautado pelo uso intensivo da montagem – da imagem-tempo – o cinema esculpido na

duração e na continuidade, com planos longos e profundos. Para Deleuze, a imagem-tempo surge após a Segunda Guerra Mundial precisamente como forma de exprimir a angústia e o horror do olhar humano defrontado com uma realidade insuportável. O caminho da visualidade no texto de Cortázar, de certa forma, é uma evolução rumo à imagem-tempo: começa a partir do fragmento (que poderia integrar uma montagem, se confrontado a outros fragmentos), explode na duração (o plano-seqüência apocalíptico) e culmina no próprio “tempo incontável”, em que não há ação, apenas nuvens e pássaros.

Ao lado da metáfora do poeta enquanto mago, vinculada a Cortázar, proponho um contraponto borgeano: o poeta como ilusionista. Além do recurso ao fantástico, Borges compartilha com Cortázar a concepção de literatura enquanto jogo lúdico, a alta consciência da narratividade e a exposição do laboratório da escrita. A literatura borgeana, contudo, não quer deixar de ser literatura. É nesse sentido que se insere a crítica borgeana às vanguardas e à “institucionalização da ruptura”, proposição teórica da modernidade há mais de um século – e que pode ser entendida, também, como uma tendência “suicida” na arte, que parte em busca do novo absoluto e se detém à beira do impasse. Escreve Borges em **Discussão**: “Ignoro se a música sabe desesperar da música e se o mármore do mármore, mas a literatura é uma arte que sabe profetizar aquele tempo em que haverá emudecido, e encarniçar-se com a própria virtude e enamorar-se da própria dissolução e cortejar seu fim”²⁰⁵. A linguagem é ironizada em Cortázar porque falha em sua tentativa rumo ao absoluto, à conquista do ser; em Borges, porque ele descrê de todo absoluto. O “ver-se fazendo” da literatura, que torna a prática problemática em Cortázar, inserindo a voragem auto-destruidora no texto, é integrada por Borges sob a nota da auto-ironia, no interior da própria linguagem e da narrativa em questão, gerando um texto que não se quer anti-literário, mas hiper-literário. Para Borges, a reflexão da literatura sobre si mesma constitui um ato de continuidade, um processo a mais, e não o fim do caminho. Lá onde se supunha encontrar os limites do dizer, encontra-se mais literatura. Enquanto Cortázar se vincula à linhagem da destruição, Borges expressa em diversos momentos sua preferência pelo idealismo cético, especialmente o dos escritos de Berkeley e Hume. Nos anos 1920, o autor redigiu uma verdadeira profissão de fé idealista em **Inquisiciones**: “No que diz respeito a negar a existência autônoma das coisas, é fácil acostumar-se à idéia, pensando: a Realidade é como essa nossa imagem que surge em todos os espelhos, simulacro que por nós existe, que conosco vem, gesticula e se vai, mas que sempre se

²⁰⁵ BORGES, Jorge Luis, A supersticiosa ética do leitor, in: **Discussão**, Op. Cit., p. 130.

encontra, quando se sai a procurá-la”²⁰⁶. Nesse trecho, Borges sugere que a própria realidade é um simulacro, comparável à ficção que gera, pelo recurso ao imaginário, “a suspensão temporária da descrença” (expressão de Samuel Taylor Coleridge, a que Borges recorre em diversos momentos). O que tomamos por “realidade” pode ser uma ilusão; mas o próprio real, que supomos nos esperar por trás das máscaras e artifícios, pode ser também ilusivo. À lógica binária das vanguardas, Borges responde com a “suspensão do juízo” advinda do ceticismo: talvez haja uma verdade primordial, e talvez não haja; em todo caso, nada nos garante que os sentidos e a própria razão humana possam nos conduzir à solução desse enigma. A literatura é uma ilusão entre muitas ilusões possíveis. Nesse sentido, não interessa demolir artifícios, mas multiplicá-los. Assim como o original de um texto traduzido se iguala a suas variadas versões e aproximações, também as “traduções” do mundo pela literatura estão no mesmo patamar do mundo. A idéia de que a literatura possa representar a realidade baseia-se na crença da equivalência entre palavras e coisas, vinculando-se, portanto, à possibilidade da tradução “fiel” de um texto entre duas línguas ou dois sistemas simbólicos. A estética realista, assim como a crença na tradução “integral”, ignoram o fato de que lógicas diferentes se interpõem entre diferentes sistemas simbólicos ou comunicativos e também entre o discurso e o que se toma como a realidade. Na passagem de um para outro, há sempre um processo de extravio e divergência – mas também de criação.

Reflexões como essa marcam um questionamento sobre os limites da lógica e da linguagem, mas não levam, no caso de Borges, ao irracionalismo ou a uma poética da destruição. Pelo contrário: se, para Cortázar, a metáfora da magia é uma reação contra o racionalismo, em Borges, o mesmo tema surge como “pesadelo da causalidade”. A magia não é usada como metáfora para a posse ontológica da realidade, mas como espécie de código de honra da ficção. A literatura só ganha valor, argumenta Borges, quando funciona pela secreta lógica da magia – e no mundo mágico, existem todas as regras conhecidas, além de outras, imaginadas. Que a lógica do mundo e a lógica do texto não coincidam, não é um problema – enquanto a “asiática desordem” do real se agita lá fora, cabe à literatura e à arte erigir seu orbe de consonâncias e sentidos. Em vez de derrubar artifícios, o fantástico de Borges pretende multiplicá-los. Ou, nas palavras de Beatriz Sarlo: “Não pretende decifrar, mas cifrar”. Perante a visão por vezes insuportável do mundo – acaso o Aleph não revela, também, os restos putrefactos de Beatriz? – a resposta borgeana não é o silêncio, mas a multiplicação da própria voz.

²⁰⁶ BORGES, Jorge Luis, **Inquisiciones**, apud: _SARLO, Beatriz, Op. Cit., p. 56.

O idealismo cético de Borges surge, precisamente, na forma de uma reação anti-romântica ao irracionalismo. Num ensaio sobre Valéry, o autor coloca no mesmo patamar de irracionalidade o nazismo, o marxismo, os “seguidores de Freud” e “os comerciantes do surrealismo”, todos criaturas de uma era “baixamente romântica”. Nem a representação do real, nem a originalidade baseada na subjetividade do indivíduo, garantem o valor estético. Note-se, precisamente, como se invertem os termos da equação: na poética de Cortázar, o valor estético não constitui fator de legitimação suficiente à literatura. Deve haver nela uma força centrífuga, que a faça transcender-se rumo à realidade. O realismo é condenado não porque se esgote na (suposta) representação do que existe, mas porque é visto como forma de mascarar em vez de revelar. Na poética borgeana, a representação não garante valor estético, e portanto, não é suficiente para legitimar um texto. Para Borges, o valor da literatura não pode estar em sua relação com a realidade ou com o indivíduo, separado do texto; é na Biblioteca infinita, na arte combinatoria da intertextualidade, que o texto vai buscar seu valor, e não na neblina caótica, cumulativa e indeterminada do mundo. Em Cortázar, a função estética é o meio insuficiente para um fim – o real. Em Borges, o estético é o próprio fim, e a representação do real pode perfeitamente estar excluída. Daí o valor conferido por Borges à trama, esse sinal ostensivo do artifício e do simulacro, que se torna quase um imperativo moral. Pois, no âmbito de seus universos imaginários, a trama só oferece o que pode dar: uma limitada, severa e regrada honradez na ficção²⁰⁷. Quando se entrega cegamente à função “mimética”, a literatura se torna como Funes, o Memorioso: escravo da reiteração, preso num plano-seqüência interminável, em que o poder do corte está anulado. Funes, nesse sentido, é uma “parábola tragicômica” dos limites da representação, assim como o Mapa do Império que trata de “traduzir” um dado da realidade de forma integral, ou a enciclopédia chinesa que “traduz” o universo por meio de uma enumeração arbitrária. A história de Funes contém um questionamento sobre a possibilidade de se narrar o mundo sem cortes, isto é, sem o recurso à elipse. De que serve o simulacro de um dia, que ocupa outro dia inteiro? De que serve um Mapa do tamanho do mesmo país que representa?. Por meio do Mapa do Império e da enciclopédia chinesa, Borges desnuda o arbitrário em toda representação da realidade ou ordenação humana do mundo: são metáforas de todas as classificações do real, humanamente construídas. O que Borges propõe, no entanto, não é a destruição do texto, mas a aceitação consciente desse jogo, que inclui a busca de uma ordem diferente da ordem do real, que é incomensurável, desconhecida, secreta.

²⁰⁷ SARLO, Beatriz, Op. Cit, p. 92-95.

O que Borges busca é a força centrípeta da ficção – uma ordem independente do reflexo do real; a ordem da narrativa, baseada na criação de mundos hipotéticos pela imaginação.

O desnudamento borgeano das tentativas humanas de ordenar o universo, de fixar o infinito no finito, alcança um momento antológico em “O Aleph”. Na descrição daquele momento gigantesco de contemplação universal, o visionário borgeano se revela um ilusionista exemplar. A estrutura *en abîme* é um paradoxo conceitual-visual que lança a dúvida sobre a própria ilusão perceptiva – a capacidade humana de captar o infinito pelos sentidos. O que fica marcado é a superioridade das idéias sobre as percepções e os limites do que se pode perceber, enquanto a configuração visual-conceitual de Cortázar estende os limites da percepção à ação. Todo paradoxo demonstra os limites da lógica, e o paradoxo visual borgeano é uma forma de questionar a lógica da ordenação lingüística do real. O problema colocado por Borges é a descrição de uma visão do indizível. Ou, ainda, algo além do indizível: é o “inconcebível” universo. O autor não busca uma posse ontológica desse objeto infinito. Pelo contrário: ele age de acordo com a idéia de Eisenstein, segundo a qual a mente humana é incapaz de efetuar a apreensão imediata de uma totalidade. Os fragmentos descritos verbalmente no texto são apenas frações ínfimas do infinito que se quer descrever; mas é por sua contraposição que se cria essa “terceira coisa”, a imagem, o simulacro, o artifício do infinito. O universo que surge no Aleph é um artifício ostensivo, habitado por outros artifícios – outros Alephs – em progressão inacabável. A multiplicação de cifras e de simulacros não se detém na configuração visual que ocupa o centro da narrativa. Após a visão do Aleph no sótão de Carlos Argentino, o texto de Borges nos informa, surpreendentemente: “eu creio que há (ou houve) outro Aleph, eu creio que o Aleph da rua Garay era um falso Aleph”²⁰⁸. Em seguida, o autor enumera, seguindo um suposto catálogo escrito por Sir Richard Burton, uma série de Alephs ficcionais ou, em suas palavras, “outros artifícios congêneres”: um espelho que um dia pertenceu a Alexandre Magno, e que reflete o cosmos; outro espelho, citado nas **1001 Noites**; ainda outro espelho, citado por Luciano de Samosata na obra **História Verdica**; uma lança atribuída a Júpiter no **Satiricon**; etc. Adiante, Borges cita o hipotético texto de Burton: “Mas os anteriores (ademais do defeito de não existirem) são meros instrumentos de ótica. Os fiéis que se reúnem na mesquita de Amr, no Cairo, sabem muito bem que o universo está no interior de uma das colunas de pedra que rodeiam o pátio central... Ninguém, claro está, pode vê-lo, mas aqueles que aproximam o ouvido à superfície declaram perceber, em pouco tempo, seu atarefado

²⁰⁸ BORGES, Jorge Luis, **O Aleph**, Op. Cit, p. 173.

rumor”²⁰⁹. O Aleph da rua Garay, enfim, era apenas um instrumento de ótica; o verdadeiro Aleph não é apenas o detentor de uma visão indizível e inconcebível: ele é, também, *invisível*. Enquanto o tema do olhar arrasta o personagem-espectador de Cortázar ao fundo problemático de um real arrasador, a visualidade “aléfica” revela-se uma ilusão entre ilusões. Borges não explica, contudo, em que sentido o Aleph da rua Garay é diferente do Aleph do Cairo, mas a “citação” de Burton oferece uma pista: o “verdadeiro” Aleph não é meramente visual, pois produz som (o “atarefado rumor” que percebem os fiéis em Amr). Será este outro Aleph um objeto sinestésico, produtor de uma experiência integral do cosmo, embora totalmente vedado à experiência humana, no coração da pedra? De qualquer forma, o “instrumento ótico” na rua Garay é uma ilusão a mais: uma superfície de imagens. Resta, ao fim do texto, a sugestão de que a realidade primordial é inacessível, e, mesmo que acessada, jamais seria possuída: “Nossa mente é porosa ao olvido; eu mesmo estou falseando e perdendo, sob a erosão dos anos, os traços de Beatriz”²¹⁰.

Para completar esta reflexão, invoco um emblema familiar a ambos os autores: o labirinto. O tema do olhar se insere, no campo do fantástico, como um vislumbre do labirinto do mundo. No texto de Cortázar, o trânsito no labirinto universal é a busca de um centro problemático, cuja busca, por uma via tortuosa que muitas vezes se convoluta sobre si mesma, comporta uma iniciação no absoluto. O centro jamais é plenamente atingido, e a super-visão do real absoluto consome o espectador. Mas a mira do texto permanece voltada para esse ponto nem sempre visível, porém desejado. Em Borges, a própria imagem do absoluto é um artifício. O universo é um labirinto sem centro e a única trajetória possível é a pura margem. Na margem (infinita) do mundo, as imagens transitam em sua fatal opacidade. O que há por trás delas? O texto não o diz, e de qualquer forma, talvez as imagens sejam a única verdade acessível. Se o universo do real parece caótico e incompreensível, a imaginação literária, essa arte combinatória potencialmente inesgotável, oferece a possibilidade de um universo ao mesmo tempo infinito e ordenado – humanamente, literariamente ordenado. Novamente, encontramos o personagem preso no interior do olhar: pois o que ele percebe talvez não seja, nunca, o universo, mas uma miragem que o próprio olhar construiu, ou um labirinto de discurso que só existe para e na linguagem. Se foge às palavras, o humano recai na malha das imagens, que seguem uma lógica distinta da discursiva, mas nem por isso mais próxima do inconcebível universo. E é com essas malhas e tramas que o fazedor de textos, como bom *bricoleur*, tem de

²⁰⁹ Idem, *ibidem*, p. 175.

²¹⁰ Idem, *ibidem*, p. 174.

se haver. Enquanto o real flui caoticamente lá fora, o Aleph – verdadeiro ou falso – continua levando sua existência silenciosa e fatal, no porão de Carlos Argentino, ou no interior de uma pedra no Cairo.

CONCLUSÃO

A idéia de que um trabalho de produção textual possa conduzir a uma conclusão monolítica e unívoca me parece mais adequada às antigas concepções do Texto do que às modernas teorias da intertextualidade. Portanto, utilizo essas páginas não para oferecer um ponto final aos questionamentos levantados, mas para elaborar alguns desdobramentos às conclusões que estão implícitas no capítulo anterior.

Considero, antes de tudo, que as reflexões aqui apresentadas constituem um exemplo da interação produtiva da teoria com a narrativa. Um dos axiomas que perpassam os capítulos precedentes – de forma tão profunda, mas nem sempre explícita – é que essas interações ultrapassam e transcendem a simples busca de fontes e influências. Em nenhum momento me perguntei se Borges leu Eisenstein, ou se Cortázar leu Bazin, ou sequer se as relações com a montagem e o plano-seqüência, nos textos selecionados, foram conscientes ou não. Pelo contrário: a análise realizada demonstra precisamente esse *trabalho* intertextual, que desafia as relações de prioridade e dívida. Os comentários de Eisenstein, em **O sentido do filme**, iluminam diversos aspectos dos textos de Puchkin e Leonardo Da Vinci, alterando, inclusive, a leitura que um leitor moderno possa fazer desses autores. Da mesma maneira, ao considerarmos a relação dos textos de Borges e de Cortázar com a teoria fílmica, altera-se não apenas nossa leitura desses contos, mas também as abordagens possíveis às obras de Eisenstein e Bazin. Ao fim deste trabalho, já não os considero apenas enquanto teóricos do cinema, mas encontro em suas páginas a vibração de uma produtividade que se dissemina, de forma interdisciplinar, para áreas contíguas. Suas reflexões sobre a relação entre a imagem cinematográfica e o mundo se articulam de forma intensa com o debate da função referencial da literatura – e tal articulação se mostra particularmente produtiva nas páginas de Borges e de Cortázar.

A partir disso, pode-se partir a outro desdobramento destas conclusões. Ao fim de quatro capítulos, verifico que esta dissertação efetuou, de forma não planejada, um diálogo com o ceticismo. Conforme explicita Renato Lessa na obra **Veneno Pirrônico**, o ceticismo clássico não se define como a simples negação de uma Verdade absoluta, mas enquanto dúvida eterna e implacável sobre a possibilidade humana de decidir-se entre a existência ou a inexistência dessa Verdade. A atitude clássica do cético, portanto, é a *epoché*, ou suspensão do juízo – a ela contrapõem-se as atitudes do absolutista dogmático (que acredita conhecer a

Verdade absoluta, seja pela revelação, seja pela razão) e do relativista dogmático (que afirma saber com certeza que nenhuma Verdade absoluta é possível). Pode-se notar facilmente que a literatura fantástica, com sua ênfase na dúvida e na incerteza, é terreno fértil para o debate desses conceitos – e o tema do olhar se erige aqui como verdadeiro emblema do ceticismo na literatura. Afinal de contas, é o olhar que nos põe em contato com esse grande Outro, que é o Mundo, e a respeito dele nos informa e engana.

A princípio, pode-se verificar facilmente de que maneira Borges e Cortázar se posicionam junto à questão cética. Borges recusa-se, logo de partida, a considerar a representação do real como uma virtude, ou sequer como uma possibilidade prática do texto. Interessa-lhe a criação de mundos hipotéticos pelo poder da imaginação (que, em seu caso, não exclui a racionalidade militante). Cortázar, por outro lado, filia-se à linhagem da destruição, que visa demolir uma idéia de verdade, supostamente desgastada ou falsa, e substituí-la por outra, que se entende como imagem verdadeira do real. Em Borges, portanto, encontramos uma suspensão do juízo a respeito do real, advinda da descrença quanto à capacidade humana de apreendê-lo; em Cortázar, a idéia de que o humano pode sim apreender e até possuir o real, mas não das formas costumeiras. Pode-se, a princípio, identificar em Borges um cético verdadeiro e radical, e em Cortázar, um cético pela metade. O trabalho do texto, contudo, demonstra-nos que nenhuma conclusão é definitiva ou estável: as próprias narrativas, encalacradas sobre si mesmas, acabam por questionar os fundamentos que, supostamente, sustentam-nas. Novamente, é em torno do tema do olhar que as posições de Borges e de Cortázar quanto ao real tropeçam e se convolutam. O *Aleph* é apenas um “instrumento de ótica”, e a imagem do universo é um artifício de artifícios; contudo, logo antes de iniciar o poema-descrição, Borges informa: “O que os meus olhos viram foi simultâneo; o que transcreverei será sucessivo, pois a linguagem o é. **Algo, no entanto, recolherei**”²¹¹. A apreensão da totalidade é impossível, mas algo será registrado – ou seja, algo do real entrará no texto, ainda que de forma dúbia e ambígua. Note-se que, no original espanhol, encontra-se o verbo “recoger”, que também significa “apanhar”, “compilar”. Na superfície de imagens que é o *Aleph*, algo de real está recolhido, apanhado, compilado.

Embora o texto de Cortázar se constitua como uma busca do real e da Verdade por trás de seus indícios fragmentários, ele deixa claro seu estado de dúvida e indecisão: afinal de contas, “todo olhar redundando em falsidade”²¹². O olhar é possível quando se antevê a

²¹¹ BORGES, Jorge Luis, *O Aleph*, Op. Cit, p. 169.

²¹² CORTÁZAR, Julio, *Cuentos completos*, Op. Cit, p. 217.

provável falsidade, e quando se trata de separar o olhar do olhado – mas será isso realmente factível? As imagens que ganham movimento, na parede do apartamento de Michel, são realmente os objetos originais do olhar? Ou apenas suas imagens? E a verdade que revelam – é a verdade do mundo, ou uma verdade da imagem? O que garante a Michel que o fenômeno fantástico engendrou uma revelação da Verdade, e não a multiplicação de um artifício? Nada garante nada, pois “o olhar é o que nos lança mais para fora de nós mesmos, sem a menor garantia”. Nada prova, enfim, que o fenômeno fantástico, em “As babas do diabo”, constitua-se em um desnudamento do olhado, e não em mais uma camada de artifícios e refrações do olhar. Ali onde Michel acreditava encontrar os limites do olhar – o fim de sua provável falsidade – talvez não haja outra coisa que a extensão de um olhar infinito, que engloba o espectador. Nesse ponto, olhar e texto se confundem: afinal de contas, não afirma a teoria da intertextualidade que, lá onde víamos o fim do texto e o início do mundo, devemos agora divisar ainda mais texto?

Daí emerge um novo desdobramento entre as conclusões deste trabalho: refiro-me à importância de refletir, sempre, sobre *o olhar que engloba as imagens*. Vivemos não apenas numa civilização da imagem, mas numa civilização de *edição de imagens* – um período de saturação sinestésica e informacional. Imagens – muitas vezes acompanhadas de sons – chegam-nos dos pontos mais distantes do globo, conformando muitas vezes a idéia que temos de realidades distantes, com as quais o contato empírico é muitas vezes difícil ou impossível. A crença na realidade da imagem – a idéia de que determinadas imagens contêm não simplesmente uma verdade, mas a verdade das coisas – é um elemento tão entranhado na relação que estabelecemos com o mundo, que muitas vezes nos esquecemos de algo fundamental: cada imagem, aportada em nossas telas ou em nossos jornais, arrasta consigo um olhar que a engendrou. Considerar que olhares diferentes produzem diferentes imagens, pródigas em verdades múltiplas e mutuamente produtivas, é uma das ferramentas que considero essenciais para haver-se criticamente com o texto do mundo.

Por fim, explicitarei uma última idéia que perpassa este trabalho e que serve para rematá-lo: a tensão entre os conceitos de corte e duração. A leitura dos capítulos precedentes pode levar à impressão de que o dissertador deposita suas simpatias no poder do corte, e que considera de forma irônica a poética da duração. O curso deste trabalho, contudo, demonstrou que corte e duração se tornam produtivos precisamente porque são suplementares. Nesse sentido, vale lembrar que a polêmica a favor ou contra a montagem há muito arrefeceu no universo da teoria fílmica, diante da evidência de que o cinema moderno combina as duas modalidades estéticas. Teóricos como Eisenstein e Bazin erigiram dois pólos binários, que

podem ser expressos na pergunta: devemos retalhar o mundo pela imagem, ou considerar o mundo em sua continuidade no espaço e no tempo? A teoria da intertextualidade permite precisamente superar esse binarismo. O fragmento, em si mesmo, pode captar algo à duração, ao devir, ao trabalho incessante do texto do mundo – e o que percebemos como duração, ou o que o olhar nos apresenta como duração, é sempre fragmento, montagem de fragmentos e, em última instância, um artifício de real. Se a mirada universal nos oferece sempre um artifício, por que não erigir desse artifício suas possíveis verdades?

Concluo estas páginas com a idéia de que os diferentes conceitos em torno à representação do real não devem funcionar como princípios normativos e exclusivistas, mas enquanto pólos produtivos de um processo potencialmente infinito, de idas e vindas entre o olho da mente, a página do texto e a página do mundo. Vale, portanto, encerrar este trabalho com uma reflexão de Beatriz Sarlo. Segundo a autora, a ficção e a realidade obedecem lógicas distintas, que não se justapõem – e a explicitação desse fato é uma das forças da poética borgeana. Contudo, existe um ponto em que as duas lógicas se cruzam. Esse ponto, poderíamos acrescentar, é aquele em que se transcendem e se entrelaçam as forças do corte e da duração entre a página do texto e a página do mundo: corte que une, continuidade que diferencia. Escreve a autora: “a leitura pode revelar o conflito entre ambas as lógicas e descobrir que a lógica postulada para a realidade contradiz a lógica do texto ou que a lógica do texto é mais persuasiva e consistente que a lógica atribuída ao real. Nessa intersecção, a ficção pode tudo e fala tudo, sem limites”²¹³.

²¹³ SARLO, Beatriz, **Borges: um escritor na periferia**, Op. Cit, p.157.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. **Obras completas de Aristóteles, Tomo II.** Buenos Aires: Anaconda, 1947.

On the soul. London: Harvard University Press, 1957.

ARRIGUCCI JR, Davi. **O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortazar.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme.** São Paulo: Papyrus, 2007.

A imagem, Campinas: Papyrus, 2006.

Dicionário teórico e crítico de cinema, Campinas: Papyrus, 2003.

BARRICELLI, Jean; GIBALDI, Joseph. **Interrelations of Literature.** New York: The Modern Language Association of America, 1982.

BARTHES, Roland. Texte (théorie du). in **Encyclopaedia Universalis.** Paris: Encyclopaedia Universalis, 1985.

BAZIN, André. **O cinema: ensaios.** São Paulo : Brasiliense, 1991.

BERMEJO, Ernesto González. **Conversas com Cortazar.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

BOGDANOVICH, Peter. **Afinal, quem faz os filmes?.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BORGES, Jorge Luis. **Discusión.** Buenos Aires: Emecé Editores, 1969.

Do cinema. Lisboa: Horizonte, 1993.

El Aleph. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

Evaristo Carriego. Buenos Aires: Emecé Editores, 1955.

Ficciones. Buenos Aires: Emecé Editores, 1957.

Historia Universal de la Infamia. Buenos Aires: Emecé editores, 1954.

Otras inquisiciones. Buenos Aires: Emecé Editores, 1952.

BOSING, Walter. **Bosch.** Koln: Taschen, 2001.

BRUNEL, Pierre; Chevrel, Yves (org.). **Compêndio de Literatura Comparada.** Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

CAILLOIS, Roger. **Images, images...** Paris: José Corti, 1966.

CALVINO, Ítalo. **Contos fantásticos do século XIX.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Palomar. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Seis propostas para o próximo milênio. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CARILLA, Emilio. **El cuento fantástico.** Buenos Aires: Nova, 1968.

CARVALHAL, Tânia. **O próprio e o alheio.** São Leopoldo: Unisinos, 2003.

CASARES, Adolfo Bioy; BORGES, Jorge Luis; OCAMPO, Silvina (org.). **Antología de la literatura fantástica.** Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2003.

CÉDOLA, Estela. **Borges, o la coincidência de los opuestos.** Buenos Aires: Eudeba, 1993.

CERVANTES, Miguel de. **Don Quijote de la Mancha, Edición del IV Centenário.** São Paulo: Real Academia Española, 2004.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympo Editora, 1988.

CORTÁZAR, Julio. **Cuentos completos**, volume 1. Madrid: Alfaguara, 1999.

Cuentos Completos, volume 2. Madrid: Alfaguara, 1994.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

EISENSTEIN, Serguei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1970.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GREENBLATT, Stephen. **Possessões maravilhosas**. São Paulo: Edusp, 1996.

HELFT, Nicolas; PAULS, Alan. **El factor Borges**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Econômica Argentina, 2000.

HOMER. **The Iliad**. New York: Penguin Books, 1998.

JIMENEZ, Marc. **O que é estética?** São Leopoldo: Unisinos, 1999.

JONG, Irene J. F. de (org). **Homer: critical assessments**. London: Routledge, 1999, vol. 3.

MALRIEU, Joël. **Le fantastique**. Paris: Hachette, 1992.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MAUPASSANT, Guy. **Contos fantásticos**. Porto Alegre: LPM Editores, 1997.

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

MONEGAL, Emilio, **Borges: uma poética da leitura**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

PACHECO, Carlos; BARRERA LINARES, Luis (organização). **Del cuento breve y sus alrededores: Aproximaciones a una teoría del cuento**. Caracas: Monte Ávila, 1997.

PLATÃO, **Plato with an english translation: Euthyphro, Apology, Crito, Phaedo, Phaedrus**, London: William Heinemann, 1953.

RABEAU, Sophie, **L'intertextualité**, Paris: Flammarion, 2002.

SARLO, Beatriz. **Borges: um escritor na periferia**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

STAROBINSKI, Jean. **La relation critique**. Paris: Gallimard, 1997.

TAVARES, Bráulio (org.). **Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

TODOROV, Tzvetan, **Introdução à literatura fantástica**, São Paulo: Perspectiva, 1975.

TUDOR, Andrew. **Theories of film**. Lisboa: Edições 70, 1980.

VAX, Louis. **L'art et la littérature fantastique**. Paris : Presses Universitaires de France, 1970.

VIRGÍLIO. **Eneida**. São Paulo: Cultrix, 1999.

PÁGINAS VIRTUAIS CONSULTADAS

CORTÁZAR, Julio, **Julio Cortázar textual**, Versión 2. 2005. World Wide Web Consortium. Disponível em : <http://www.Cortázartextual.com.ar/> Acesso em: 9 de março de 2008.