

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

José Antônio Orlando Netto

RETRATOS DO INVISÍVEL:
revelações da fotografia em Edgar Allan Poe,
Machado de Assis e Julio Cortázar

BELO HORIZONTE

2022

José Antônio Orlando Netto

RETRATOS DO INVISÍVEL:
revelações da fotografia em Edgar Allan Poe,
Machado de Assis e Julio Cortázar

Versão Final

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Zilda Ferreira Cury

Belo Horizonte
2022

O71r

Orlando Netto, José Antônio.

Retratos do invisível [manuscrito] : revelações da fotografia em Edgar Allan Poe, Machado de Assis e Julio Cortázar / José Antônio Orlando Netto. – 2022.

1 recurso online (242 f. : il., fots., color.) : pdf.

Orientadora: Maria Zilda Ferreira Cury.

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 223-242.

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Literatura e fotografia – Teses. 2. Poe, Edgar Allan, 1809-1849. – Crítica e interpretação – Teses. 3. Assis, Machado de Assis, 1839-1908. – Crítica e interpretação – Teses. 4. Cortázar, Julio, 1914-1984. – Crítica e interpretação – Teses. 5. Literatura comparada – Americana, brasileira e argentina – Teses. 6. Literatura comparada – Brasileira, americana e argentina – Teses. 7. Literatura comparada – Argentina, brasileira e americana – Teses. I. Cury, Maria Zilda Ferreira. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 809.933



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese intitulada *RETRATOS DO INVISÍVEL: revelações da fotografia em Edgar Allan Poe, Machado de Assis e Julio Cortázar*, de autoria do Doutorando JOSÉ ANTÔNIO ORLANDO NETTO, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas/Doutorado

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury - FALE/UFMG - Orientadora

Profa. Dra. Elisa Maria Amorim Vieira - FALE/UFMG

Profa. Dra. Márcia Maria Valle Arbex - FALE/UFMG

Profa. Dra. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova - FALE/UFMG

Profa. Dra. Monica Fernanda Rodrigues Gama - UFOP

Prof. Dr. Hélio de Seixas Guimarães - USP

Belo Horizonte, 2 de setembro de 2022.



Documento assinado eletronicamente por **Maria Zilda Ferreira Cury, Professora do Magistério Superior**, em 03/09/2022, às 06:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcia Maria Valle Arbex, Professora do Magistério Superior**, em 03/09/2022, às 09:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Elisa Maria Amorim Vieira, Professora do Magistério Superior**, em 05/09/2022, às 13:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Monica Fernanda Rodrigues Gama, Usuário Externo**, em 05/09/2022, às 19:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes, Coordenador(a)**, em 06/09/2022, às 12:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Vera Lucia de Carvalho Casa Nova, Servidora aposentada**, em 12/09/2022, às 10:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1718282** e o código CRC **58761013**.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

PARECER

A Banca Examinadora da tese intitulada **RETRATOS DO INVISÍVEL: revelações da fotografia em Edgar Allan Poe, Machado de Assis e Julio Cortázar**, de autoria de **JOSÉ ANTÔNIO ORLANDO NETTO**, reunida no dia 2 de setembro de 2022, após ter avaliado o trabalho acadêmico, assistido à apresentação e arguido o candidato, considera que:

- o texto encontra-se bem redigido, com clareza na exposição dos argumentos e boa articulação teórica, apoiada em bibliografia pertinente ao tema;
- a tese resulta de pesquisa de excelente nível;
- a tese representa uma contribuição importante para duas linhas de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural e Literatura, Outras Artes e Mídias;
- a tese é original no que se refere à articulação dos três autores do corpus literário, estudados sob a perspectiva das relações entre literatura e fotografia;
- o candidato respondeu às questões da banca demonstrando domínio do tema.

Tendo em vista o exposto acima, a Banca Examinadora considera o candidato habilitado a receber, com louvor, o grau de Doutor em Letras: Estudos Literários, área de concentração Literaturas Modernas e Contemporâneas/Doutorado.

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury - FALE/UFMG - Orientadora

Profa. Dra. Elisa Maria Amorim Vieira - FALE/UFMG

Profa. Dra. Márcia Maria Valle Arbex - FALE/UFMG

Profa. Dra. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova - FALE/UFMG

Profa. Dra. Monica Fernanda Rodrigues Gama - UFOP

Prof. Dr. Hélio de Seixas Guimarães - USP

(Este documento deve ser assinado, pelo menos, pelo orientador e pela Coordenação do Programa)



Documento assinado eletronicamente por **Maria Zilda Ferreira Cury, Professora do Magistério Superior**, em 13/09/2022, às 09:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes, Coordenador(a)**, em 13/09/2022, às 11:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1754045** e o código CRC **C0C3075F**.

RESUMO

Esta tese propõe uma investigação teórica e crítica sobre as relações entre literatura e fotografia a partir da leitura de textos de Edgar Allan Poe, Machado de Assis e Julio Cortázar, autores destacados por sua relevância paradigmática na percepção e na descrição do impacto que a presença e os vestígios da imagem fotográfica exercem sobre a obra literária. O recurso ao fotográfico é examinado, em articulação com os demais elementos narrativos, com o propósito de discutir o modo como a literatura aborda e problematiza o estatuto documental e sensorial da fotografia em uma categoria específica desse fenômeno: os processos relativos a aproximações entre o registro literário e determinadas referências fotográficas que, mesmo estando presentes como indicação importante para o discurso verbal, não aparecem reproduzidas no texto em sua forma icônica, visual e imagética. A pesquisa apresenta uma breve trajetória historiográfica sobre o surgimento da fotografia, sobre seu caráter de signo indicial e seu impacto nas formulações da cultura, identificando a integração do instrumental do dispositivo fotográfico, bem como sua influência, na produção da forma literária. Em seguida, a análise procura evidenciar a incorporação do tema fotografia e seu aparato técnico no conteúdo literário, assim como suas possibilidades de leitura e interpretação diante dos aspectos formais, para cada um dos autores citados, em questões de teor pragmático, semântico e estético-literário. Em diálogo com a base teórica, são destacados os papéis singulares de Edgar Allan Poe, um dos fundadores das aproximações entre literatura e fotografia; de Machado de Assis, pioneiro em tais aproximações no âmbito da literatura brasileira; e de Julio Cortázar, expoente das relações e das contaminações entre o literário e o fotográfico nos cenários da literatura contemporânea. A metodologia foi pautada, essencialmente, em pesquisa bibliográfica sobre campos complementares do conhecimento, da literatura, em sua potência disruptiva, a abordagens conceituais e documentais.

Palavras-chave: Literatura. Fotografia. História. Edgar Allan Poe. Julio Cortázar. Machado de Assis.

RESUMEN

Esta tesis propone una investigación teórica y crítica sobre la relación entre literatura y fotografía a partir de la lectura de textos de Edgar Allan Poe, Machado de Assis y Julio Cortázar, autores destacados por su relevancia paradigmática en la percepción y descripción del impacto que la presencia y los vestigios de la imagen fotográfica ejercen sobre la obra literaria. Se examina el uso de la fotografía, en conjunto con los demás elementos narrativos, con el propósito de discutir la forma en que la literatura aborda y problematiza el estatuto documental y sensorial de la fotografía en una categoría específica de este fenómeno: los procesos relacionados con las aproximaciones entre la literatura y ciertas referencias fotográficas que, a pesar de estar presentes como un importante indicio del discurso verbal, no se reproducen en el texto en su icónica forma de imagen figurativa. La investigación presenta una breve trayectoria historiográfica sobre el surgimiento de la fotografía, sobre su carácter de signo indicial y su impacto en las formulaciones de la cultura, identificando la integración de los instrumentos del dispositivo fotográfico, así como su influencia, en la producción de la forma literaria. Luego, el análisis busca resaltar la incorporación del tema de la fotografía y su aparato técnico en el contenido literario, así como sus posibilidades de lectura e interpretación frente a los aspectos formales, para cada uno de los autores citados, en materia de pragmática, contenido semántico y estético-literario. En diálogo con la base teórica, se destacan los roles singulares de Edgar Allan Poe, uno de los fundadores de las aproximaciones entre literatura y fotografía; Machado de Assis, pionero en tales enfoques en el ámbito de la literatura brasileña; y de Julio Cortázar, exponente de las relaciones y contaminaciones entre lo literario y lo fotográfico en los escenarios de la literatura contemporánea. La metodología se basó esencialmente en la investigación bibliográfica en campos de conocimiento complementarios, desde la literatura, en su poder disruptivo, hasta los enfoques conceptuales y documentales.

Palabras clave: Literatura. Fotografía. Historia. Edgar Allan Poe. Julio Cortázar. Machado de Assis.

ABSTRACT

This thesis proposes a theoretical and critical investigation into the relationship between literature and photography based on the reading of texts by Edgar Allan Poe, Machado de Assis and Julio Cortázar, authors highlighted for their paradigmatic relevance in the perception and description of the impact that the presence and the vestiges of the photographic image exert on the literary work. The use of photography is examined, in conjunction with the other narrative elements, with the purpose of discussing the way in which literature approaches and problematizes the documentary and sensorial status of photography in a specific category of this phenomenon: the processes related to approximations between the literature and certain photographic references that, despite being present as an important indication for verbal discourse, are not reproduced in the text in its iconic, visual and imagery form. The research presents a brief historiographical trajectory about the emergence of photography, about its character as an indexical sign and its impact on the formulations of culture, identifying the integration of the instruments of the photographic device, as well as its influence, in the production of the literary form. Then, the analysis seeks to highlight the incorporation of the photography theme and its technical apparatus in the literary content, as well as its possibilities of reading and interpretation in the face of formal aspects, for each of the cited authors, in matters of pragmatic, semantic and aesthetic-literary argument. In dialogue with the theoretical basis, are highlighted: the singular roles of Edgar Allan Poe, one of the founders of the approximations between literature and photography; of Machado de Assis, a pioneer in such approaches within the scope of Brazilian literature; and of Julio Cortázar, exponent of the relationships and contaminations between the literary and the photographic in the scenarios of contemporary literature. The methodology was essentially based on bibliographic research on complementary fields of knowledge, from literature, in its disruptive power, to conceptual and documentary approaches.

Keywords: Literature. Photography. History. Edgar Allan Poe. Julio Cortázar. Machado de Assis.

SUMÁRIO

	Lista de Figuras	7
	Apresentação: escrever com a câmera	8
Capítulo 1	Literatura e fotografia: a cena teórica	17
	1.1 O emblema do olho que tudo vê	17
	1.2 Metamorfose nas formas de narrar	25
	1.3 Singularidades no olhar onipresente	32
	1.4 Novas relações entre palavra e imagem	41
	1.5 Um mapa do vasto território fotoliterário	48
	1.6 Fotografias verbais como espelho do real	59
Capítulo 2	O artifício do retrato em Edgar Allan Poe	67
	2.1 A tradição de representar a figura humana	67
	2.2 A literatura de Poe descobre o daguerreótipo	70
	2.3 Diante do retrato: o efeito de maravilhamento	83
	2.4 Um espelho que congelasse a própria imagem	92
	2.5 Presença invisível que assombra e deslumbra	102
	2.6 Magia e técnica: uma trilha de brilho intenso	111
Capítulo 3	O bruxo no espelho: retratos de Machado de Assis	123
	3.1 Uma perspectiva de complexas variantes	123
	3.2 Os primeiros retratos no milagroso aparelho	127
	3.3 Testemunha ocular da história e personagem	141
	3.4 A modernidade sobressai no olhar fotográfico	152
	3.5 Fotografias instantâneas da felicidade	160
	3.6 Metáforas para um argumento intempestivo	165
Capítulo 4	Fotografias e seus duplos em Julio Cortázar	170
	4.1 O insólito duplicado em pleno cotidiano	170
	4.2 Um limiar entre literatura e fotografia	173
	4.3 Índices misteriosos sobre o visível e o invisível	181
	4.4 A imaginação visionária do <i>flâneur</i>	196
	4.5 Em busca da “verdade” da fotografia	201
	4.6 Tudo é aparência: a realidade ilusionista	205
	Conclusão: a câmera, o olho da história	216
	Referências	223

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1

“Prudentia” (Sabedoria). Xilogravura atribuída a Andrea Alciato (1551) 18

FIGURA 2

Retrato de Edgar Allan Poe, The “Annie” Daguerreotype (1849) 74

FIGURA 3

Retrato de Edgar Allan Poe, The “Ultima Thule” Daguerreotype (1848) 76

FIGURA 4

Retrato de Edgar Allan Poe, The “Whitman” Daguerreotype (1848) 79

FIGURA 5

Retrato de Edgar Allan Poe, *The “Thompson” Daguerreotype* (1849) 81

FIGURA 6

Retrato de Machado de Assis, fotografia de Marc Ferrez (1884) 131

FIGURA 7

Machado de Assis socorrido na Praça XV, diante do Cais Pharoux. Fotografia de Augusto Malta (1907) 134

FIGURA 8

Retrato de Machado de Assis publicado pela revista da Argentina “Caras y Caretas” em 25 de janeiro de 1908 137

FIGURA 9

Retrato de Machado de Assis feito em 1892, nos estúdios do fotógrafo Juan Gutierrez, e a imagem retocada e colorizada em maio de 2019 para a campanha da Universidade Zumbi dos Palmares 139

FIGURA 10

Retrato de Julio Cortázar, fotografia de Sara Facio (1967) 175

FIGURA 11

Julio Cortázar no deserto de Zabriskie Point (1976) 183

FIGURA 12

O fotógrafo (David Hemmings) diante das ampliações das fotografias em cena de “Blow-Up” (1967), filme de Michelangelo Antonioni 192

APRESENTAÇÃO

Escrever com a câmera

Esta tese tem como objetivo principal investigar as relações e aproximações entre literatura e fotografia em determinadas obras de Edgar Allan Poe, de Machado de Assis e de Julio Cortázar, nas quais a presença e o impacto do aparato fotográfico exerce papel fundamental. A abordagem considera que são autores canônicos, de referência marcante no universo da literatura fantástica e com legado de extensa e multifacetada produção literária, com influência paradigmática em gêneros diversos, de artigos e crônicas publicados na imprensa a prosa ensaística, ficção em contos e romances, dramaturgia, tradução e poesia.

A investigação bibliográfica em áreas distintas e complementares do conhecimento, que aqui se apresenta com a analogia “escrever com a câmera”,¹ procurou um viés cognitivo relacionado aos estudos literários e culturais para destacar, a partir de obras selecionadas dos três autores, descrições e análises para uma categoria específica das relações entre fotografia e literatura que são denominadas, a partir do título, como “Retratos do invisível”, considerando que, no recorte abordado, há diversas referências a retratos e a fotografias nos textos, mas as fotografias em questão não estão presentes na página em sua forma icônica de imagem impressa. Diante do plural de sentidos que os termos “retratos” e “invisível” revelam e estabelecem, assim como no paradoxo que sua justaposição consegue abarcar, o título também busca uma proximidade com a expressão “fotografia do invisível”, que aparece descrita em *Esau e Jacó*, penúltimo romance de Machado de Assis.

O autor, no romance, apresenta as biografias antagônicas de Pedro e Paulo, gêmeos de índoles muito diferentes, durante os últimos anos do Segundo Reinado e na República do Brasil. Na passagem em questão, que deu origem à expressão da incompatibilidade de conceitos opostos, um dos personagens, o Conselheiro Aires, observa uma cena cotidiana e, a partir dela, elabora, de forma quase instantânea, uma certa abstração filosófico-literária sobre a reprodutibilidade da imagem, sobre as complexidades do real, sobre a realidade que transparece por meio da representação ou da “imitação” e sobre o estatuto da verdade. Tais temas, que permanecem em plena atualidade, percorrem a história da literatura desde as epopeias da Grécia Antiga, passando pelas mitologias da Antiguidade Clássica, pela Bíblia

1 “Escrever com a câmera” é também o título do livro publicado por Mário Alves Coutinho, resultado de sua tese de doutorado apresentada em 2007 na Faculdade de Letras da UFMG, em referência a uma expressão do ensaio-manifesto de Alexandre Astruc, “Naissance d’ une nouvelle avant-garde: la caméra-Style” (Nascimento de uma nova vanguarda: a câmera-caneta). Cf. COUTINHO, Mário Alves. *Escrever com a câmera*. A literatura cinematográfica de Jean-Luc Godard. Belo Horizonte: Editora Crisálida, 2010.

Sagrada e pelas literaturas medievais, renascentistas, modernas, alcançando a obra de Machado de Assis, de seu antecessor Edgar Allan Poe na primeira metade do Oitocentos e de Julio Cortázar na segunda metade do último século.

Na passagem, que Machado de Assis descreve com a brevidade de sua ironia peculiar, o Conselheiro Aires observa uma carroça que está parada em uma rua provocando embaraços e impedindo a passagem de carros e carruagens. O carroceiro, irritado com a situação, chicoteava o burro sem parar e sem conseguir que a carroça saísse do lugar. Aparentemente corriqueira, a cena teve a duração de cinco ou seis minutos e provocou a reflexão do Conselheiro Aires, que conseguiu perceber, de relance, uma espécie de monólogo existencial nos olhos do animal e riu de si para si, concluindo com uma breve expressão filosófica em que afirma: “O olho do homem serve de fotografia ao invisível, como o ouvido serve de eco ao silêncio”.²

O que a expressão “fotografia do invisível”³ e a construção literária de Machado revelam está no centro da abordagem histórica, analítica e crítica aqui desenvolvida: o Conselheiro Aires vê uma projeção imaginária de seus pensamentos nos olhos do animal – uma situação fictícia que também pode ser compreendida como metáfora para as qualidades inerentes ao processo fotográfico. A questão aqui apresentada é que o olhar do personagem registra o real e, sob determinadas circunstâncias, vai além das aparências, percebendo na imagem o invisível das razões e das motivações. Situações bastante similares estão presentes em outras obras de Machado, de Poe, de Cortázar, sinalizando que, desde o surgimento da fotografia, sua novidade técnica e artística inspira sonhos e fantasias pelo caráter de ilusão na reprodução completa do objeto, pelo seu estatuto de “prova de verdade”, sua capacidade quase sobrenatural de fixar o invisível ao olhar humano ou sua forma perene de registro e de memória, diante da sucessão de acontecimentos na passagem do tempo. A literatura, desde o começo, registra tal ênfase na natureza mágica do ato fotográfico, que reproduz e conserva aquela imagem daquele instante, mas a forma literária, simultaneamente, também transforma em questionamento e desconfiança tal duplicação aparente do real contingente.

2 ASSIS, Machado de. *Esau e Jacó*. In: *Obra completa*, volume 1. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1986a. p. 998. A passagem sobre a carroça será retomada a seguir, no capítulo dedicado a Machado de Assis, assim como suas referências e antecedentes de passagens semelhantes na literatura de Fiódor Dostoiévski e na biografia de Friedrich Nietzsche, também citada por Roland Barthes em *A câmara clara*.

3 A expressão “fotógrafo do invisível”, em referência a Machado de Assis, também aparece como título para um estudo iconográfico sobre o escritor e sua época publicado em 2013. Cf. GUIMARÃES, Hélio de Seixas; SACCHETTA, Vladimir (Org.). *Machado de Assis, fotógrafo do invisível*. O escritor, sua vida e sua época em crônicas e imagens. São Paulo: Editora Moderna, 2013.

O viés cognitivo que o título estabelece também se refere aos processos que envolvem a relação direta que se estabelece entre palavras do registro literário e imagens de referências fotográficas. O trabalho da literatura, destacado e analisado nos capítulos a seguir, parte então das relações de complexidade neste processo de presença e ausência da imagem fotográfica para articular estratégias narrativas em que o recurso à fotografia surge, com frequência, como uma revelação e como um certo mascaramento da realidade objetiva, ou seja, como “enganos involuntários e bem fundados nas aparências” – tomando de empréstimo a expressão formulada por Roberto Schwarz no ensaio “As ideias fora do lugar”.⁴

O paradoxo aparente de conceitos incompatíveis, no título “Retratos do invisível”, configura a cadência das reflexões e análises no conjunto de quatro capítulos, assim como procura fundamentar esta breve apresentação sobre a hipótese deste trabalho que refere-se à seguinte questão: o surgimento da fotografia alterou as formas do discurso literário porque a invenção também configurou novas dimensões de linguagem, resultando em “contaminações” na literatura tanto na incorporação do tema do aparato fotográfico como na própria expressão verbal, que apresenta modificações em sua estrutura, tornando-se gradativamente mais concisa, menos prolixa, e refletindo as influências dos procedimentos técnicos característicos da imagem instantânea da fotografia. O primeiro capítulo traz uma breve retrospectiva sobre o estado da questão frente às referências teóricas, sobre o longo percurso que envolve as relações de palavra e imagem e sobre o neologismo da “fotoliteratura”.⁵ Na sequência, cada capítulo identifica exemplos e possibilidades para detectar e compreender as aproximações entre literatura e fotografia em obras dos autores que constituem o *corpus* de análise.

Para cada capítulo foram selecionadas imagens que se apresentam não apenas como meras ilustrações ou adereço pictórico, mas como elementos importantes em contraponto para as tramas narrativas escolhidas e, em decorrência delas, como um complemento para a argumentação desenvolvida. À exceção da primeira figura – um emblema talhado em xilogravura extraído do lendário *Emblemata (Emblematum libellus)*, livro ilustrado de poemas em latim atribuído ao sábio renascentista Andrea Alciato, publicado em 1551 – as imagens seguintes são fotografias que adquiriram a condição de retratos célebres relacionados aos autores em questão e que, dessa forma, podem revelar aspectos personalíssimos, como ressaltou Charles Baudelaire sobre os acréscimos de qualidade que

4 SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: *Ao vencedor as batatas*. Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Editora Duas Cidades, Editora 34, 1977. p. 9-31.

5 Algumas das aproximações e “contaminações” entre literatura e fotografia são abordadas com o conceito de “fotoliteratura” por Jean-Pierre Montier. Cf. MONTIER, Jean-Pierre. De la photolittérature. In: *Transactions photolittéraires*. Org. Jean-Pierre Montier. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2015. p. 11-61.

os raros retratos de Edgar Allan Poe trouxeram para as análises que empreendeu sobre a obra do autor norte-americano. Baudelaire, que nunca encontrou Poe pessoalmente e que só o conhecia na condição de leitor fascinado por sua literatura e por dois ou três retratos reproduzidos a partir dos daguerreótipos originais, abre o ensaio que apresenta *Histoires extraordinaires*, sua tradução para os contos de Poe, afirmando que “é um prazer bem grande e bem útil comparar os traços fisionômicos de um grande homem com suas obras”.⁶

Em cada capítulo, pesquisas e exercícios críticos procuram estabelecer mapeamentos para identificar e amplificar a percepção sobre a importância que a fotografia adquiriu na literatura e sobre a presença sensível que o aparato fotográfico trouxe para a expressão da forma literária, buscando amostragens para delinear as trajetórias percorridas, a partir de referências dos três autores, tanto em questões narrativas de cronologia, de ação ou de áreas temáticas, como na abordagem da presença da fotografia em seu caráter mais abrangente. Tais pressupostos, contudo, só poderiam ser avaliados com rigor e justiça se considerados os contextos específicos em que estão inseridas tanto a produção da obra literária como sua publicação e sua recepção. Os contextos, afinal, são determinantes, seja em questões relacionadas a desdobramentos sociais, históricos, estéticos, formulados na escrita que procura concretizar sua visibilidade por meio da circulação da obra impressa, seja na configuração de apostas mais arriscadas, em sua época inovadoras, imprevistas, em sua potência de discursos que vão muito além dos modelos convencionais na percepção da realidade ou nas formas da representação artística.

Em diálogo com a base teórica, também serão analisadas as relações que se estabelecem entre os três autores tanto em concepções estéticas como em seus aspectos literários distintos, considerando os papéis singulares de cada um deles, no que se refere ao recorte que este estudo estabelece. Cada capítulo, a partir das referências sobre cada autor, vai abordar formas diversas de associações entre literatura e fotografia de acordo com a fortuna crítica da questão, que será descrita e analisada de forma sintética. Neste cenário historiográfico, diante do qual os autores selecionados serão balizas para a análise e para tentativas de compreensão de questões mais abrangentes, o fenômeno de linguagem que a fotografia representa, e mais especificamente o retrato fotográfico, surge como importante recurso temático nos textos selecionados – assim como está presente na extensa variedade de gêneros em prosa, em obras de ficção e em poesia. Além do recorte selecionado, será mencionada a ocorrência de obras híbridas em que literatura e fotografia interagem de formas diversas, em complexas criações de caráter verbivocovisual.

6 BAUDELAIRE, Charles. Edgar Allan Poe. In: *Ficção completa, poesia e ensaios de Edgar Allan Poe*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1986. p. 33-52.

O artifício do retrato, tema do segundo capítulo, será abordado a partir do papel pioneiro de Poe, o primeiro escritor a descrever e problematizar o advento da fotografia e as relações que se estabelecem entre o texto e os processos fotográficos, incorporando a grande novidade da experiência do daguerreótipo⁷ como argumento para a forma literária. Situada no surgimento da modernidade, no momento histórico da transição entre a nova era que se anuncia e o estado de coisas que havia antes, a literatura de Poe é pontuada por referências a inovações da técnica e da ciência, em interface com os domínios relativos ao sobrenatural e a fantasmagorias que o novo aparato da fotografia vai condensar e expressar, de forma admirável, em metáforas de duplos e imagens refletidas em espelhos.

Pela primeira vez, a fotografia permitia registrar vestígios duradouros e inequívocos de um ser humano – remetendo aos territórios imaginários do fantástico e do onírico. A fotografia é o incrível “espelho que retém a imagem”, como indica a primeira definição de Poe sobre a invenção do fenômeno do daguerreótipo. A partir desta metáfora inaugural serão especialmente considerados, na abordagem sobre Poe, os aspectos icônicos e indiciais da fotografia, tal como eles aparecem equacionados em sua literatura: a imagem do retrato fotográfico que surge como “analogon” do seu modelo na escala humana, sua duplicidade na forma de analogia, pelas atribuições da semelhança irrecusável, pela contiguidade existencial e física entre o signo fotográfico e seu referente. A abordagem pioneira feita por Poe sobre o fenômeno da fotografia também antecipa, em algumas décadas, argumentos fundamentais que serão desenvolvidos na teoria das categorias semióticas por Charles Sanders Peirce.

Em suas categorias para divisão dos signos, Peirce estabelece que Ícones são signos regidos por alguma relação de semelhança física, porque são parecidos com os objetos que representam, enquanto Índices são signos regidos por uma relação de conexão física, ou de contiguidade, com seu objeto, da mesma forma que Símbolos são signos regidos pela existência de normas, por leis propriamente ditas ou por convenções estabelecidas pelo uso ou pela prática. Peirce também reconhece que todo e qualquer signo traz em si referências simultâneas às três categorias, sendo que uma delas terá maior prevalência de acordo com as circunstâncias e com as funções do contato, do código ou do contexto. No caso da fotografia, contudo, ocorre um acréscimo considerável de complexidade:

7 Daguerreótipo foi o primeiro formato da imagem fotográfica apresentada por Louis Daguerre na Academia de Artes e Ciências da França em 1839, sendo substituído por outros formatos e outros suportes a partir da década de 1860. O daguerreótipo registrava uma imagem positiva impressa em chapa de cobre, coberta de uma fina camada de prata, cuidadosamente polida e sensibilizada com vapores de iodo. A imagem era revelada com vapores de mercúrio e depois preservada em um caixilho de vidro hermeticamente fechado. Cf. ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira. *A fotografia no século XIX. In: História da fotorreportagem no Brasil: a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839-1900*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004. p. 1-26.

Fotografias, especialmente as do tipo instantâneo, são muito instrutivas, pois sabemos que, sob certos aspectos, são exatamente como os objetos que representam. Esta semelhança, porém, deve-se ao fato de terem sido produzidas em circunstâncias tais que foram fisicamente forçadas a corresponder ponto por ponto à natureza. Sob esse aspecto, então, pertencem à segunda classe dos signos, aqueles que o são por conexão física.⁸

Ao caracterizar a imagem fotográfica na condição de índice, Peirce destaca que toda e qualquer fotografia traz, em si, os vestígios físicos de seu referente ou do objeto que ela representa. O aspecto existencial, ou os modos de indexicalidade,⁹ na forma de um determinado vestígio que registra um acontecimento, é o que surge autenticado no fenômeno da fotografia: diante de uma imagem fotográfica, o observador está diante das marcas de algo que existiu e que aconteceu, de uma realidade que houve no passado, porque toda fotografia tem, necessariamente e por definição, um significado de vínculo com o real. A condição de índice, segundo Peirce, predomina na fotografia como um predicado que faz uma afirmação sobre o objeto representado, como o protocolo de uma experiência ou uma descrição que vem documentar um evento, tal como acontece com um testemunho.¹⁰

Avançando nas questões sobre as relações do signo fotográfico com seu referente, no contexto histórico, o terceiro capítulo será dedicado a Machado de Assis, primeiro nome de destaque na literatura brasileira a abordar, de forma específica, a novidade incipiente da fotografia e a apresentar ocorrências da presença do retrato fotográfico como fundamento importante e determinante para questões da composição temática e das estratégias narrativas na forma e no conteúdo literário. Em seu papel inovador, frente ao cenário nacional e internacional, a literatura de Machado não só registra o impacto do surgimento da fotografia, com suas implicações nas relações sociais e nas questões mais pessoais de memória e de identidade, mas também antecipa aspectos que encontrariam reconhecimento, posteriormente, em abordagens sobre seus efeitos nas teorias da imagem, nas teorias sobre a fotografia e na fotografia tomada como “objeto teórico”, em decorrência de suas relações socioculturais, sua natureza semiótica e seus efeitos psíquicos na produção de sentido individual e coletivo.

8 PEIRCE, Charles Sanders. Ícone, índice e símbolo. In: *Semiótica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977. p. 65.

9 Natália Brizuela, a propósito do caráter indicial de toda fotografia, também destaca o modo de “indexicalidade enquanto gesto performativo”, que seria uma forma de apontar ou assinalar o próprio evento que se inscreveu como índice. Cf. BRIZUELA, Natalia. Escrever sem escrever = Fotografar sem fotografar. *Depois da fotografia: uma literatura fora de si*. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2014. p. 171-193.

10 SANTAELLA, Lucia; e NÖTH, Winfried. Semiótica da fotografia. In: SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1998. p. 107-114.

Na diversidade de abordagens sobre a fotografia como objeto teórico, há uma ressalva importante que é apresentada por Rosalind Krauss.¹¹ Por coincidência, três autores que figuram em destaque entre as referências teóricas para esta tese – Peirce, Walter Benjamin, Roland Barthes – também fornecem substrato para Krauss estabelecer distinções conceituais sobre a fotografia tomada como objeto teórico, como será descrito nos próximos parágrafos. Localizada na classificação semiótica como signo indicial, porque mantém na representação de seu referente aproximações que subentendem uma relação física, cada fotografia, ao trazer consigo vestígios e sintomas do real, está sempre pontuada por questões sobre presença e ausência.

Por tudo isso, ao revelar no presente o que resta de um acontecimento, a imagem fotográfica pode servir de base para compreender o que houve no passado. É assim com toda fotografia: existe uma tensão permanente entre sua função indicial e sua semelhança icônica, como se toda fotografia fosse, ao mesmo tempo, um índice icônico e um ícone indicial,¹² mas a condição semiótica de um “índice” difere em essência, basicamente, de outros modos de produção de imagem nomeados como “ícone”. Tal distinção, para as investigações em torno da fotografia como signo indicial, será retomada nos capítulos a seguir, na medida em que se apresenta como fundamental para abordagens do fenômeno fotográfico na interface com a forma literária, contando com as formulações de autores como Umberto Eco, Jean-Marie Schaeffer, Lars Elleström e Philippe Dubois, entre outros, que discutem questões semióticas da literatura e da fotografia a partir das teorias de Peirce; com as célebres abordagens que Barthes apresenta em *A câmara clara*; e com a dimensão histórica do vestígio, da sobrevivência da imagem e da memória documental que a fotografia traz consigo, a partir de Benjamin e dos estudiosos de suas teses, entre eles Fredric Jameson, Giorgio Agamben e Georges Didi-Huberman.

As metas de investigação e análise equacionadas, na sequência dos próximos capítulos, seguem a mesma direção das três principais referências que fundamentam a perspectiva de Rosalind Krauss: a partir da especificidade de signo indicial que Peirce destaca como presença determinante em toda fotografia, da questão da reprodutibilidade técnica teorizada por Benjamin e da constituição, segundo Barthes, da fotografia como testemunha muda e fato bruto no seu estatuto de prova existencial, torna-se possível explorar uma determinada separação entre as “teorias a partir da fotografia” e as “teorias convencionais da fotografia”.

11 KRAUSS, Rosalind. Introdução. In: *O fotográfico*. Tradução de Anne Marie Davée. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. p. 14-17.

12 SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária*. Tradução de Eleonora Bottmann. Campinas: Editora Papirus, 1996. p. 90.

Isso porque, conforme as delimitações propostas por Krauss, “teorias a partir da fotografia” são análises transdisciplinares que se valem da presença da fotografia para abordar e revelar outro objeto ou outra questão paralela (a literatura, conforme a tese que aqui se apresenta), caracterizando a fotografia na condição de “objeto teórico”.

É neste exato momento, quando o que lhe dá valor de prova torna-se essencial, que a fotografia muda de condição e se transforma em *objeto teórico*, ou seja, uma espécie de crivo ou filtro através do qual pode-se organizar os dados de outro campo, situado em segundo plano. A fotografia é o centro a partir do qual torna-se possível explorar este campo.¹³

O campo transdisciplinar para a análise do signo fotográfico como objeto teórico, a partir do qual pode-se organizar os dados do conteúdo literário, também está presente no quarto capítulo, no qual serão abordadas ocorrências do fotográfico na literatura de Cortázar, autor de passagens magistrais, no que se refere a estabelecer paralelos entre o ato de escrever e a experiência da fotografia, para registrar na forma literária aquele “momento decisivo” do flagrante de uma cena específica, conforme a definição célebre de Henri Cartier-Bresson sobre a imagem fotográfica.¹⁴ Na literatura de Cortázar – ele próprio um fotógrafo de reconhecido talento, autor de vários livros dedicados ao tema e de ensaios para publicações de fotografia – o fotográfico também remete ao fetiche da fantasmagoria, à duplicidade, aos problemas epistemológicos que apontam para indagações sobre o que é o real e o que é a verdade, tanto no plano do enunciado como no plano da enunciação. Tais indagações, na literatura de Cortázar, com muita frequência se apresentam como uma estrutura lúdica, como desafios que seu narrador, ou narradores, tentam compartilhar com o leitor.

Em sua cartografia híbrida que inclui ingredientes de metalinguagem entre diversos gêneros e alternância de vozes narrativas, Cortázar atualiza e conduz, na composição das tramas da forma literária, procedimentos metonímicos e alegóricos que tiveram seus pontos inaugurais na obra de Poe e de Machado de Assis – e que poderiam ser descritos, com certa licença poética, como “escrever com a câmera”, uma vez que caracterizam tanto as práticas do discurso na configuração de metáforas e estratégias de composição, como os conteúdos verificáveis nos textos em análise que esta proposição de tese procura concretizar. Assim

13 KRAUSS, 2002. p. 14.

14 O conceito cunhado por Cartier-Bresson, como explicativo de seus pontos de partida e de chegada no ato fotográfico, estabelece que fotografar é encontrar o “momento decisivo”, é colocar na mesma linha de mira a cabeça, o olho e o coração. O conceito foi apresentado pelo autor em seu livro *Images à la sauvette*, de 1952, e alcançou grande repercussão quando o livro foi lançado na versão em inglês. Cf. CARTIER-BRESSON, Henri. *The decisive moment*. Nova York: Simon & Shuster, 1952.

como seus antecessores Poe e Machado, nos domínios da ficção e das técnicas narrativas, Cortázar ressalta e ilumina, para o olhar do leitor, certas relações de linguagem que permanecem obscuras na complexidade das interfaces entre literatura e fotografia.

Nos capítulos a seguir, cada um dos autores selecionados estão ordenados de forma cronológica, a partir da invenção da fotografia, que alcança a última década de vida de Poe e seu período mais produtivo – da mesma forma que a expansão dos domínios da fotografia, sua crescente popularização, seu rápido aperfeiçoamento em aparatos técnicos e em novos suportes alcançam as últimas décadas da vida de Machado de Assis, e que a presença disseminada da fotografia em amplos aspectos da vida cotidiana e da cultura das mídias, desde a metade do século 20, está presente na trajetória de Cortázar. Do momento inaugural de sua descoberta em meados do século 19, com a literatura de Poe, passando por sua expansão na época de Machado e por sua presença massiva na contemporaneidade e na obra de Cortázar, as imagens fotográficas, gradativamente, tornam-se tão importantes quanto as palavras, ou tendo as palavras, muitas vezes, apenas na condição de placas de sinalização no universo da visibilidade, da inteligibilidade e das complexidades.

Inversamente, a literatura incorporou procedimentos do fazer fotográfico de tal maneira que a influência e a presença temática da fotografia, sob muitos aspectos, passou de exceção a regra na forma literária. Em tal perspectiva, ao abordar as aproximações entre o literário e o fotográfico, este estudo pode sinalizar algumas diretrizes que ajudem na compreensão de problemas e impasses que atravessam a historiografia e as reflexões teóricas sobre a imagem fotográfica, sobre a comunicação social e sobre as literaturas modernas e contemporâneas, conforme delineado no capítulo dedicado à conclusão e às considerações finais.

Capítulo 1

Literatura e fotografia: a cena teórica

Fotografia é uma coisa tangível. Você captura, você olha para ela. É algo semelhante à memória.
(Sebastião Salgado)

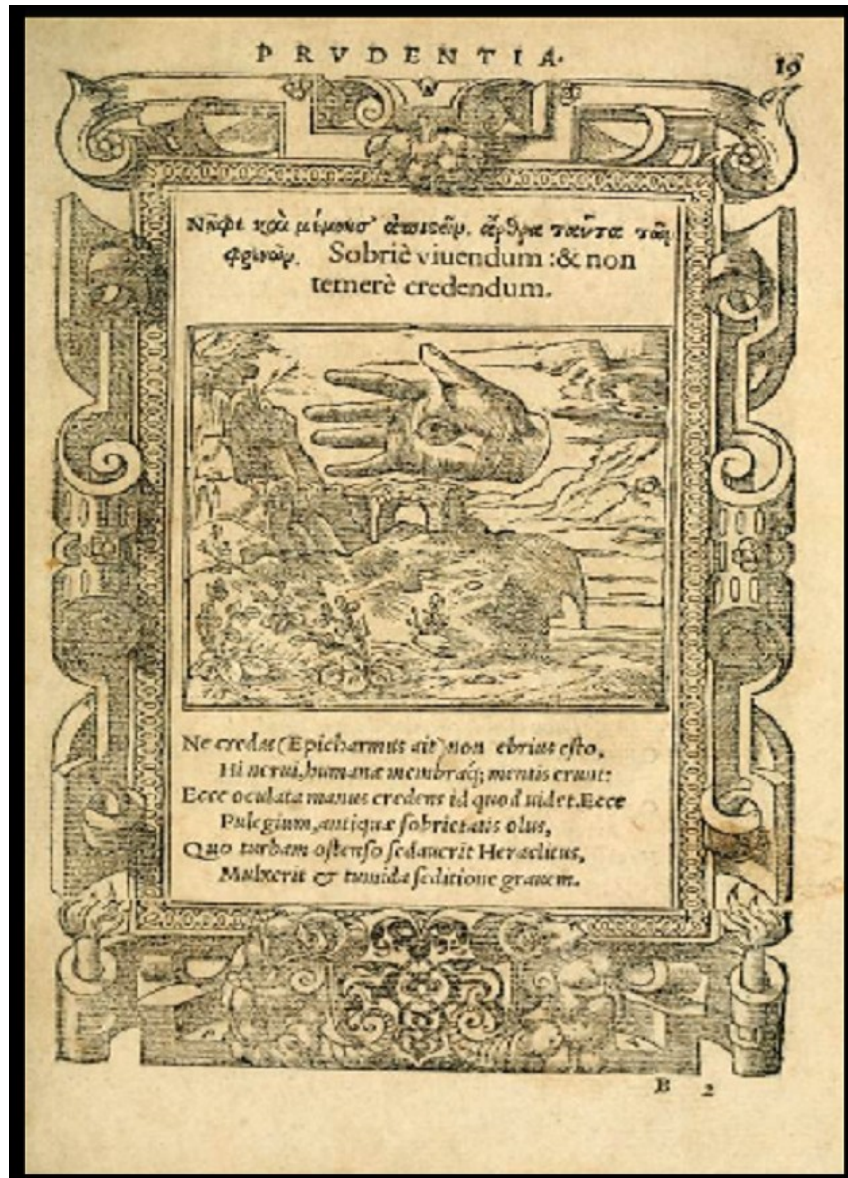
1.1 O emblema do olho que tudo vê

A Figura 1, reproduzida na página seguinte, é uma imagem recorrente que surge com frequência como ilustração sempre que o assunto faz alusões a magia, a misticismo e a esoterismo em suas variações de oráculos, de revelações e de simbolismos herméticos: a mão suspensa no ar, estendida à esquerda, em uma imagem desenhada com hachuras para indicar sombreamentos, trazendo em sua palma um olho bem aberto e, na perspectiva ao fundo do quadro, nuvens, montanhas, traços de construções em formas arquitetônicas ou ruínas que somem no horizonte e plantas, flores, pedras. Trata-se de um emblema talhado em uma xilogravura do século 16 – um fragmento da coleção reunida na obra que é, simultaneamente, um clássico da literatura universal e das “ciências ocultas”: *Emblemata (Emblematum libellus)*, livro ilustrado de poemas em latim atribuído a Andrea Alciato (1492-1550), também conhecido como Alciati, publicado na Alemanha em 1951 em edição póstuma.¹⁵

A xilogravura atribuída a Alciato, nomeada em latim *Sobriè viuendum: & non temerè credendum* (Viver com sobriedade, e não confiar cegamente) e inserida no capítulo dedicado à *Prudentia* (Sabedoria), surge, em sua forma poética e esotérica, como uma alegoria: fragmentada, incompleta, ambígua, aberta à multiplicidade de sentidos. Ela pressupõe signos variados e intencionalmente reunidos no espaço compartimentado da moldura, mas está configurada como um enigma que não aponta para uma interpretação inequívoca nem para uma orientação de leitura – e também sem remissão direta à mediação normativa de um significado, como ocorre quando uma força simbólica prevalece. Os elementos presentes no emblema de Alciato, além de ilustrar o texto, sugerem perguntas sobre o que poderia ser descrito como “ruínas da significação”, porque cada detalhe isolado, cada fragmento, reenvia e desloca o sentido exponencial – que por sua vez surge somente sugerido pelo conjunto, pelos símbolos equacionados nas palavras, pelas formas icônicas, pelos vestígios visíveis na imagem.

15 ALCIATO, Andrea. *Emblemata (Emblematum Libellus)*. Fac-símile da edição de 1551. Disponível em: <https://archive.org/details/emblemataandreae00alcia/page/18> Acesso: 1º de dezembro de 2020.

Figura 1 – *Prudentia* (Sabedoria).
Xilogravura atribuída a Andrea Alciato.



Fonte: *Emblemata (Emblematum libellus)*. ALCIATO (1551).

A xilogravura atribuída a Alciato indica “o olho que tudo vê”, conforme nomeado na publicação original, e está reproduzida aqui como uma referência ao paradoxo delineado no título desta tese, “Retratos do invisível”, assim como aponta para as circunstâncias descritas nos textos selecionados para as análises e interpretações nos capítulos que virão a seguir, relacionando questões sobre as aproximações entre literatura e fotografia. Para além das alusões aos oráculos e à magia das adivinhações, o emblema de Alciato, em suas significações alegóricas, pode ser tomado como metáfora para o significado dos aparatos fotográficos – e para a presença da fotografia como suporte temático em obras da literatura.

Os detalhes que compõem o conjunto enigmático da imagem, representados na xilogravura, podem ser percebidos como “ruínas da significação”, tal como o conceito é abordado em *Origem do drama barroco alemão*, nas passagens em que Walter Benjamin coloca em destaque as alegorias em relação às reminiscências diluídas no tempo, à memória em sua ligação direta com a história, na luta contra o esquecimento e contra a sujeição a um passado anestésico. Benjamin destaca que as ruínas atingem um significado alegórico de algo que foi construído e depois destruído, como se nos percursos da história todos caminhassem entre vestígios de escombros e desmoronamentos, à espera de um momento para o renascimento, na esperança de uma reconstrução que virá. Nas palavras de Benjamin, “as alegorias são, no reino dos pensamentos, o que são as ruínas no reino das coisas”.¹⁶

O “olho que tudo vê” da xilografia mística talvez seja, também, uma alegoria perfeita, ou, pelo menos, muito adequada para representar a supremacia das imagens e do sentido da visão na cultura dos últimos séculos – de forma mais acentuada a partir do aparecimento, no século 19, das tecnologias das câmeras da fotografia e do cinema. Tal supremacia das imagens, já detectada desde a Antiguidade Clássica por pensadores como Platão e Aristóteles, a partir do Oitocentos, com a invenção das imagens técnicas reproduzidas por câmeras, adquire um estatuto avassalador, “um índice de transformações radicais” e “um violento abalo da tradição”, como destacam as teses que Benjamin apresentou na década de 1930 em seus ensaios visionários, especialmente “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”¹⁷ e “Pequena história da fotografia”¹⁸.

O fenômeno da fotografia, para Benjamin, é um dispositivo revolucionário que altera a percepção humana e passa a reconfigurar todos os objetos da paisagem cultural em termos de

16 BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de João Barreto. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011. p. 189.

17 BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I – Magia e técnica, arte e política*. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 165-196.

18 BENJAMIN, 1985. p. 91-107.

“reprodutibilidade”. Na trilha do pensamento de Benjamin e de outras referências conceituais e literárias, se faz necessária, para a discussão inicial, a apresentação de uma breve retrospectiva de questões sobre a cena teórica na interface do literário com o fotográfico, em recorte ao mesmo tempo histórico e crítico, no que tange às relações entre palavra e imagem e, de forma mais específica, sobre os efeitos que se estabelecem para a literatura desde o primeiro momento que compreende a presença da fotografia como técnica, como linguagem e como artefato cultural. Tal recorte será aplicado a amostragens em que as formas do aparato fotográfico exercem seu papel estruturante e de impacto no processo literário, descritivo e/ou narrativo, mas somente são percebidas e identificadas como “imagens fantasmas”, porque permanecem ausentes em sua figuração visível no espaço da página.

Entre as referências da fortuna crítica sobre a questão, o termo “imagem fantasma”¹⁹ tem uma aproximação direta com o conceito definido como “fantasmagoria” por Benjamin, nos ensaios sobre Charles Baudelaire²⁰ e em determinados textos reunidos nos capítulos de *Passagens*,²¹ para se referir ao processo social de constituição da modernidade. Nas suas proposições, Benjamin vai tomar como exemplo e referência a figura do *flâneur*, tomada à literatura de Baudelaire, personagem, por sua vez, certamente inspirada no conto de Poe “O homem da multidão”. Conforme o que apresenta Benjamin, as novas formas de percepção e as novas criações baseadas em questões econômicas e nos avanços da técnica, no contexto do século 19, têm contornos no universo de uma fantasmagoria, em relação convergente com os conceitos de “fetiche” ou de “fetichismo”,²² tal como eles surgem nas teorizações distintas, mas em muitos aspectos complementares, de Karl Marx e Sigmund Freud.

O “fetichismo da mercadoria”, conforme Marx destaca em *O Capital*, surge como um conceito central da própria modernidade capitalista,²³ ligado às formas de transformação do trabalho em mercadoria, em seus aspectos econômicos e ideológicos, e também em relação ao que é reverenciado sem discernimento, no processo em que os produtos passam a ter um

19 A expressão “imagem fantasma” é também o título do livro publicado por Hervé Guibert. Cf. GUIBERT, Hervé. *L'image fantôme*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1981.

20 BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III – Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

21 BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Org. Willi Bolle e Olgária Matos. Tradução de Irene Aron e Cleonice Rainho. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

22 Os termos “fetiche” e “fetichismo” têm sua origem em superstições e práticas religiosas. “Fetiche”, em português, e “fétiche”, em francês, vêm do português arcaico “feitiço”, que remete ao latim “facticius” e pode ser traduzido por “falso” ou “artificial”. O Dicionário Aurélio identifica os termos como sinônimos para “amuleto” (objeto com características mágicas de sorte e encantamento), “desejo” e “feitiço”.

23 MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. Tradução de Regis Barbosa e Flávio Kothe. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1985.

valor simbólico muito além de sua utilidade prática. “Fetichismo” e “fetichismo” também são conceitos que ganham importância nas análises de Freud, na medida em que são identificados e tomados como “monumento” e como aparato de “substituição” ou de “transferência”, como um objeto ou uma parte do corpo que são erotizados para satisfazer a dinâmica dos desejos de alguém.²⁴ Para Benjamin, que retoma pressupostos de Marx e de Freud, todo desenvolvimento técnico em seus primórdios sempre esteve permeado por um certo fetichismo, por elementos de magia, projetado por traços simultâneos da intuição e da imaginação.²⁵

Estes mesmos elementos que envolvem magia e imaginação, e nos quais florescem os territórios da fantasia, do fantástico, do sobrenatural, permanecem no fetichismo da fantasmagoria que está presente na construção da própria imagem de cada indivíduo – um processo no qual o aparato fotográfico, desde seus momentos iniciais, se instala com uma importância primordial. O fetichismo da fantasmagoria vai ocorrer, segundo Benjamin, tanto em aspectos da experiência coletiva como no que se refere ao mais solitário da existência individual. Em ambos os casos, no coletivo ou no individual, o fetichismo da fantasmagoria se expressa como fenômeno cultural condicionado por uma forma particular de avanço tecnológico, neste caso específico, com relação ao fenômeno da fotografia.

A qualidade pertencente à mercadoria como seu caráter de fetichismo precede igualmente à sociedade produtora de mercadorias – não como é nela mesma, sem dúvida, mas como quando se representa a si mesma e julga entender a si mesma sempre que se abstrai do fato de que produz, precisamente, mercadorias. A imagem que ela produz de si mesma dessa maneira, e que ela habitualmente rotula de sua cultura, corresponde ao conceito de fantasmagoria.²⁶

A questão da fotografia como fantasmagoria e fetichismo também está presente nas abordagens aqui apresentadas sobre o norte-americano Edgar Allan Poe (na primeira metade do século 19), sobre o brasileiro Machado de Assis (na segunda metade do século 19 ao começo do século 20) e sobre o argentino Julio Cortázar (na década de 1950 até sua morte em 1984) – autores que compartilham obras que se tornaram parâmetros no universo do fantástico, que produziram um extenso e multifacetado legado em diversos gêneros literários, que têm o fenômeno fotográfico como referência de impacto na construção literária e que estão situados em momentos privilegiados para a compreensão da modernidade.

24 FREUD, Sigmund. O fetichismo (1927). In: *O futuro de uma ilusão e outros textos*. Obras completas, volume 17. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2014.

25 BENJAMIN, 2006. p. 668-669.

26 BENJAMIN, 2006. p. 669.

A meta inicial das pesquisas sobre a presença da fotografia na obra dos três autores, com suas etapas e desdobramentos de observação, de identificação e de análise, procurou alcançar uma “práxis consciente” sobre a literatura e sobre o que ela diz sobre o mundo, sobre como o autor fala da técnica por intermédio da composição de sua obra. Toma-se aqui, de empréstimo, estratégias adotadas, entre outros exemplos, pelos termos dos exercícios de leitura que Gilda de Mello e Souza estabelece a propósito da força inaugural, do estilo e da prática, de Paulo Emílio Salles Gomes, historiador e crítico de cinema que foi um desbravador, no cenário brasileiro, no método de confrontar interpretação e análise sobre o diálogo narrativo e as tramas percebidas pelo público receptor em relação às imagens geradas por câmeras. Apresentada como uma referência no capítulo sobre Cortázar, Gilda de Mello e Souza aponta que Paulo Emílio foi pioneiro ao destacar o papel da imagem na construção das narrativas, utilizando as propriedades do retrato fotográfico ou das cenas dos filmes em seu poder de exprimir e documentar ideias abstratas, de modo a tornar seus temas passíveis de reconhecimento e interpretação pelo público, seja pelo espectador diante da tela de cinema ou da imagem fotográfica, seja pelo leitor diante das palavras na página do texto.²⁷

Tal abordagem, no recorte teórico e crítico aqui discutido, se faz necessária porque, nas últimas décadas, houve muitos e importantes avanços no que diz respeito à teoria da imagem e aos estudos sobre a fotografia em relação aos aspectos históricos, ideológicos, cognitivos, semióticos e intermediáticos, assim como no campo das relações da literatura com a fotografia, seja na ficção, na poesia, na crônica ou na prática ensaística. A inscrição da fotografia no texto literário, o impacto de sua presença como inserção temática e como fundamento na estratégia narrativa de escritores de línguas, épocas e contextos diversos, têm configurado importantes reflexões sobre as literaturas modernas e contemporâneas, mas as relações da literatura de Poe, de Machado e de Cortázar, entre si e em suas relações com o aparato fotográfico, parece ainda incipiente, o que justifica uma abordagem crítica e teórica para destacar o que tais autores têm em comum, tanto em suas inserções acentuadas no universo do fantástico e na diversidade temática de suas obras, como na dimensão de suas criações no que tange a aproximações e contaminações entre o literário e o fotográfico.

Na modernidade, e ainda mais nas sociedades contemporâneas, as imagens técnicas geradas por câmeras tomam, cada vez com maior intensidade, o lugar central da experiência

27 SOUZA, Gilda de Mello e. Paulo Emílio: a crítica como perícia. *In: Exercícios de leitura*. São Paulo: Editora Duas Cidades, 1980. p. 211-220.

humana, ocasionando mudanças significativas nas formas de recepção com novas mídias, novos hábitos, novas sensibilidades. De acordo com Benjamin, com o surgimento da fotografia e o advento das técnicas reprodutivas tem origem um novo período histórico – por ele identificado, de forma emblemática, com alegorias sobre o relativismo histórico da nova era, sobre o fetichismo da mercadoria e a destruição da “aura” do artista e do objeto artístico como único e não passível de reprodução, sobre perdas e ganhos decorrentes destes novos processos da tecnologia. Entre os ganhos, as novidades do inconsciente ótico, da representação centrada no fragmento instantâneo e na doutrina das semelhanças, da arte como fotografia. E há, também, o que se transforma inevitavelmente em ruínas, vestígios, incompletude, marcas e restos do que permanece oculto ou esquecido no tempo do passado: as perdas da experiência e da capacidade de narrar, o desaparecimento da aura dos objetos únicos. A arte e a literatura incorporam outros sentidos no novo tempo histórico nomeado como modernidade, diante da circulação incessante de imagens técnicas geradas por câmeras e da novidade dos objetos reproduzidos em série.

Na nova era destacada por Benjamin, as populações urbanas se transformam em grandes massas e rapidamente incorporam fetiches consumistas que influenciam de forma decisiva seus modos perceptivos. Nesse cenário, a mercadoria almejada é um simulacro. Pior: este simulacro de mercadoria é capaz de construir para si uma outra espécie de aura, profana e individualista, em contraposição ao antigo valor de eternidade e unicidade da obra de arte e das imagens sagradas de devoção religiosa. São metamorfoses negativas porque tangenciam perdas, frente ao contexto da tradição, frente aos aspectos de singularidade do objeto único antes criado pela mão humana, agora substituída por processos mecânicos da reprodução em série. Com “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Benjamin é pioneiro a ressaltar que, com o advento da fotografia, o valor de culto começa a recuar, em todas as frentes, diante do valor de exposição.²⁸

Nos últimos dois séculos, o conhecimento sobre as imagens fotográficas, suas origens, suas relações técnicas, suas leis, tem sido uma chave essencial para a compreensão social da realidade e para a dinâmica da vida em sociedade. Os domínios da literatura, das artes e das ciências inevitavelmente adotaram tal chave como pressuposto operacional fundamental em diversos procedimentos. Contudo, o “letramento” necessário para interpretação de mensagens fotográficas segundo seus contextos específicos permanece como um desafio: a bibliografia a respeito da interpretação da fotografia não é extensa e muitos trabalhos se detêm apenas na história da técnica, na biografia de fotógrafos ou na multiplicação da arte

28 BENJAMIN, 1985. p. 172-175.

fotográfica. A estas limitações se acrescenta a constatação de que, na experiência cotidiana, individual e coletiva, nem sempre fotografias e imagens geradas por câmeras trazem legendas com palavras que possam identificá-las corretamente ou que expliquem seu contexto ou sua importância. Como resultado, as questões da complexidade, da simultaneidade, da velocidade e da diversidade da circulação de imagens fotográficas com frequência geram impasses na recepção e na interpretação, ainda mais com a profusão ininterrupta, na atualidade, das mídias eletrônicas e das plataformas digitais de compartilhamento e exposição.²⁹

Os desafios sobre a produção, a leitura e a interpretação das imagens em geral vêm de longa data, mas as especificidades ligadas à imagem fotográfica tornaram ainda mais complicado todo o processo. A percepção sobre a complexidade da fotografia e das câmeras de reprodução de imagens na experiência humana, que será abordada nos capítulos a seguir, alcança a literatura em meados do século 19, simultaneamente à invenção dos registros fotográficos, na obra dos escritores e poetas Poe e Baudelaire – e Baudelaire, não por acaso, foi um dos primeiros a estudar os escritos de Poe, com notório destaque como seu mais importante tradutor para o francês e apontado, com frequência, como o grande responsável por estabelecer o reconhecimento histórico e literário da obra de Poe. Baudelaire confessa que foi profundamente influenciado por Poe, um autor que, por sinal, ele nunca encontrou pessoalmente, e reconhece que a fotografia foi uma questão central na recepção e na sua aproximação com o autor norte-americano, como ele próprio destaca no ensaio publicado em 1856 como introdução para *Histoires extraordinaires*, sua primeira tradução para *Tales of the Grotesque and Arabesque*, coletânea de contos que Poe havia publicado em dois volumes em 1840.³⁰

A novidade da fotografia, descrita e problematizada por Poe, e em seguida tomada como importante contraponto por seu tradutor Baudelaire, passaria a conquistar, progressivamente, a atenção de amplas camadas da população, angariando também a condição de tema e referência para a composição literária para diversos autores. As

29 Partindo de uma máxima atribuída a Rudolf Arnheim (“o que se vê, depende de quem olha”) para propor questionamentos sobre a complexidade e a diversidade das imagens fotográficas como objeto de pesquisa nas ciências humanas, Miriam Moreira Leite faz um alerta que permanece atual contra o “realismo fotográfico” e destaca que “a fotografia pode ser uma reprodução de um recorte de alguma coisa existente, mas frequentemente é mais a reprodução do que o retratado e o fotógrafo quiseram que ela fosse (...). Não olhamos apenas para uma foto, sempre olhamos para a relação entre ela e nós.” Cf. LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*. São Paulo: EDUSP, 1993. p. 143-145.

30 BAUDELAIRE, Charles. Edgar Allan Poe. In: *Ficção completa, poesia e ensaios de Edgar Allan Poe*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1986. p. 33-52.

imagens fotográficas também viriam se tornar, gradativamente, uma referência para reflexões científicas e filosóficas em relação a suas especificidades na representação do real, sua condição privilegiada de signo indicial e sua conexão física com os objetos que representam. Tais especificidades, conforme apontou Rosalind Krauss, permitem tomar o estatuto da fotografia como um “objeto teórico”.

A partir de sua dimensão instrumental de objeto teórico, como Krauss e outros autores propõem considerar, a fotografia torna-se um aparato ou dispositivo da maior importância para visualizar e verificar determinadas questões identificadas na paisagem cultural, em sua forma mais abrangente.³¹ Tomada em suas relações e aproximações com a literatura, como se apresenta neste estudo, em aspectos relacionados à sua condição de vestígio do real ou de duplo produzido de forma mecânica, a fotografia passa ao papel central a partir do qual torna-se possível explorar e organizar o campo de observação e análise da própria forma literária. Tal ocorrência poderá ser verificada seja no que se refere às comparações com outras formas de representação pela imitação da semelhança, identificadas como ícones (tais como desenhos, pinturas, esculturas ou gravuras e ilustrações em seus diversos suportes), seja como processo envolvido na antiga pretensão de representação fiel da realidade, em aspectos documentais de registro tanto sobre questões sociais como na vida privada e cotidiana. Vale lembrar que, como objeto teórico, a fotografia permitiu a pensadores como Benjamin e Barthes, entre outros, o desenvolvimento de análises de importância fundamental sobre transformações radicais das formas de percepção e de linguagem.³²

1.2 Metamorfose nas formas de narrar

Nas décadas seguintes ao seu aparecimento na obra ficcional, poética e ensaísta de Poe e Baudelaire, e no último século, o impacto da fotografia como tema específico, e como decorrência de novos processos de pensamento e de linguagem, também alcançaria destaque na obra de outros mestres da literatura e da reflexão teórica. No Brasil, seus primeiros registros como inserção temática, e como reflexão sobre suas implicações e relações com a realidade social cotidiana, surgiriam na obra de Machado de Assis, que também teve papel importante como tradutor dos escritos de Poe e de Baudelaire. Após

31 KRAUSS, Rosalind. Introdução. In: *O fotográfico*. Tradução de Anne Marie Davée. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. p. 14-17.

32 BRUNET, François. Literary discoveries of photography. In: *Photography and literature (exposures)*. London: Reaktion Books, 2009, p. 63-87.

sua presença inaugural como tema e referência para Machado, a presença da fotografia e sua influência, no cenário brasileiro, travariam diálogo com as formas literárias da crônica, do romance e da poesia na trajetória de diversos autores da geração modernista, a começar por precursores como João do Rio e Lima Barreto, entre outros autores contemporâneos de ambos, como Gonzaga Duque,³³ ou autores que viriam depois deles, com destaque para Mário de Andrade.

Principal referência da geração modernista, Mário de Andrade tem uma relação de proximidade com a fotografia, sendo o primeiro escritor brasileiro a também atuar como fotógrafo, atividade que exerceu principalmente em suas viagens etnográficas. Em 1923, Mário comprou uma máquina fotográfica Kodak (à qual ele se referia como “Codaque”) e, desde então, passou a fotografar temas da vida cotidiana e de seus interesses de pesquisa, deixando um rico acervo de mais de 1.600 fotografias em positivo e centenas em negativo que comprovam suas habilidades como fotógrafo. Em sua extensa correspondência, são frequentes os comentários sobre a “Codaque” e sobre o ato de fotografar, referido por ele com o neologismo “fotar”.³⁴

Uma seleção das fotografias de Mário de Andrade, feitas em viagens de pesquisa pelo Norte e pelo Nordeste do Brasil, está registrada no livro *O turista aprendiz*, escrito entre 1928 e 1930, em forma de diários e de crônicas, com publicação póstuma somente cinco décadas depois, em 1976.³⁵ Sobre o mesmo tema das relações de Mário de Andrade com a fotografia, um estudo importante foi publicado em 1993 por Telê Porto Ancona Lopez, também responsável pelo estabelecimento do texto, pela introdução e pelas notas na edição de *O turista aprendiz*.³⁶

Na literatura de João do Rio e de Lima Barreto, e de modo especial na diversidade de artigos, contos e crônicas que ambos publicaram na imprensa, no mesmo período e na mesma cidade do Rio de Janeiro (ambos nasceram em 1881 e morreram em datas muito próximas: João do Rio morreu em 23 de junho de 1921; Lima Barreto, em 1º de novembro de 1922), o leitor muitas vezes tem a impressão de que os dois autores estão

33 Autor de crônicas, poemas, contos e um único romance, *Mocidade morta*, publicado em 1900, Luís Gonzaga Duque Estrada é considerado o primeiro crítico de arte a desempenhar esta função de forma sistemática no Brasil. Em suas crônicas e artigos, há diversas abordagens sobre a fotografia. Cf. DUQUE, Gonzaga. *Impressões de um amador: textos esparsos de crítica, 1882-1909*. Org. Vera Lins e Júlio Castañon Guimarães. Belo Horizonte / Rio de Janeiro: Editora UFMG; Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

34 ORLANDO, José Antônio. Mário e o nacionalismo da Lopes Chaves. In: SOUZA, Eneida Maria de. *Cartas a Mário*. Belo Horizonte: FALE UFMG; NAPq, 1993. p. 80-87.

35 ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Org. Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Editora Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

36 LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: fotógrafo e turista aprendiz*. São Paulo: IEB/USP, 1993.

descrevendo fotografias, ou imagens estampadas em cartões postais, e não os cenários movimentados e desordenados que acompanharam na vida cotidiana nas ruas do Rio de Janeiro. Em ambos, o olhar sobre a paisagem, e sobre a figura humana que está em cena, não raro se confunde com imagens fotográficas ou com imagens da memória, em combinações de múltiplas perspectivas para os autores que, com frequência, estão em trânsito pelo espaço urbano, em viagens breves ou longas pelas ruas, a bordo dos vagões de trens do subúrbio, dos bondes, dos automóveis, das carruagens puxadas a cavalo ou mesmo a pé.

O bonde continuava a andar. Vinha jogando pelas ruas em fora, tilintando, parando aqui e ali. Passavam carroças, passavam carros, passavam automóveis. O dele não passaria certamente. Era de “garage” e saía unicamente para certos e determinados fregueses que só passeavam à tarde ou escolhiam-no para a volta dos clubes, alta noite. O bonde chegou à Praça da Glória. Aquele trecho da cidade tem um ar de fotografia, como que houve nele uma preocupação de vista, de efeito de perspectiva; e agradava-lhe. O bonde corria agora ao lado do mar. A baía estava calma, os horizontes eram límpidos e os barcos a vapor quebravam a harmonia da paisagem.³⁷

Na descontinuidade do olhar panorâmico que autores como Lima Barreto e João do Rio apresentam, em seus reflexos transcritos no texto, as cenas, os cenários e os personagens que circulam pela cidade são apresentados como se fossem sequências de retratos em instantâneos fotográficos – ou como imagens das “vistas”, como eram chamados os cartões postais, que estavam na moda nos tempos da *Belle Époque*, revestidos pela condição de documentos de uma época marcada por intensas transformações na política, nas relações econômicas, nas novidades da técnica, na arquitetura da Capital Federal e nos hábitos sociais da vida cotidiana.

Ao avaliar a presença do olhar de Lima Barreto e de João do Rio, entre outros autores que registram com frequência, na prosa de suas crônicas, as imagens cotidianas da cidade, à maneira de repórteres fotográficos – como Marc Ferrez ou Augusto Malta, dois dos mais importantes e mais conhecidos fotógrafos do período – Cremilda Medina destaca que tanto Lima Barreto como João do Rio, além de outros autores do mesmo período, atuavam na fronteira fluida entre o jornalismo e a literatura, construindo a memória dos acontecimentos de sua época em flagrantes que oscilam de forma ambígua entre a reportagem e a ficção. Na avaliação de Medina, a prosa destes autores “levanta a

37 LIMA BARRETO, Afonso Henriques. Um e outro. In: *A nova Califórnia: contos*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1979. p. 247-257.

questão até hoje controvertida – onde termina o jornalismo e começa a literatura (ou onde termina a literatura e começa o jornalismo para não ser parcial).³⁸

A presença marcante da fotografia, tanto na temática abordada como em uma certa aproximação entre forma literária e técnica fotográfica, para autores como Lima Barreto e João do Rio, assim como para seus contemporâneos ou para os modernistas que viriam depois, pode ser tomada como indicador da popularização crescente da fotografia e dos avanços na reprodução cada vez mais frequente de material iconográfico pelo processo de evolução das artes gráficas. O cenário que se anuncia desde o começo do século 20, com o surgimento de maiores demandas para o consumo e a circulação de imagens impressas, com a multiplicação de profissionais dedicados à fotografia, aliados à novidade das revistas ilustradas e ao comércio de cartões postais, além do aparecimento e da popularização da novidade do cinema, também vem estabelecer uma série de novos padrões para a forma literária.

No cenário coabitado pela fotografia, a literatura gradualmente passa a mimetizar a nova linguagem, compondo e revelando registros verbais que tenham forte apelo imagético. Tal “visualidade”, que se explicita na forma escrita, torna-se uma prática constante para diversos autores. No caso de João do Rio, o exemplo torna-se evidente: o cronista lança seu olhar sobre a cidade e descreve as cenas como se estivesse usando não uma máquina de escrever, mas uma câmera fotográfica, ora em enquadramentos panorâmicos, ora em movimentos para registrar algum detalhe com maior proximidade, em diferentes pontos de vista. A câmera do narrador apresenta cenários e personagens em descrições breves e sucessivas, autênticos retratos instantâneos de cada ambiente, o que também aproxima a técnica da narração escrita à linguagem visual que surgia com os primeiros filmes do cinema mudo – como se percebe neste trecho de *Cinematógrafo*, uma seleção de crônicas que o autor publicou em livro em 1909:

A Rua da Imperatriz, às oito e meia, com uma porção de casas comerciais velhas e tão juntas, tão trepadas na calçada, que parecem despejadas na rua, estava em plena febre. Os botequins reles, as barbearias sujas, as tascas imundas gorgolejavam gente, e essa gente era curiosa – trabalhadores em mangas de camisa, carroceiros, carregadores, fumando “mata-ratos” infectos, cuspinhando cachaça em altos berros, num calão de imprevido, e rapazes, mulatos, brancos, de grandes calças a balão, chapéu ao alto, a se arrastarem bamboleando o passo, ou em tabernas barulhentas. A nossa passagem era acompanhada com um olhar de ironia, e bastava parar dois segundos defronte de uma taberna, para que de dentro todos os olhos se cravassem em nós.³⁹

38 MEDINA, Cremilda. *Notícia um produto à venda* – jornalismo na sociedade urbana e industrial. São Paulo: Summus Editorial, 1978. p. 54-58.

Neste processo, o narrador parece mostrar imagens fotográficas, personagens e cenários que se converteram em retratos. Como aponta Ronaldo Salgado, autores como João Paulo Alberto Coelho Barreto, mais conhecido pelo pseudônimo João do Rio, produzem uma forma literária que se apropria de um modo de funcionamento muito característico da fotografia, operando como descrição sumária de uma imagem e como testemunho verbal. Sobre João do Rio, e mais especificamente sobre a profusão das imagens quase fotográficas, transcritas nos contos e crônicas reunidos no livro *A alma encantadora das ruas*, Salgado ressalta que o cronista inaugura uma trilha de novos e surpreendentes caminhos para a literatura e para o jornalismo no Brasil:

João do Rio a inaugura ao sair às ruas da cidade do Rio de Janeiro em transformação, rompendo os limites burocráticos do fazer jornalístico antes restrito ao espaço das redações dos jornais. Ao captar, por assim dizer, com sua pena transformada em lente de aumento, o sentido das mudanças, o seu alcance, as suas consequências e os seus resultados imediatos (...), ele inaugura a reportagem moderna e redimensiona a crônica.⁴⁰

Assim como acontece no cenário brasileiro, o impacto da fotografia como tema de fundo na tentativa de representar o real, e como fim específico na estratégia de composição literária, que toma de empréstimo procedimentos do fazer fotográfico para estabelecer certa visão metonímica nas formas de narrar, também encontra terreno fértil na literatura de outros países da América Latina, com destaque considerável na produção literária de outro estudioso e tradutor de Poe e de Baudelaire para o espanhol: Julio Cortázar, autor de importância central no chamado “boom” do realismo fantástico, na segunda metade do século 20.

A fotografia tem presença da maior importância em diversas narrativas de Cortázar, marcadamente em “As babas do diabo”, texto publicado pela primeira vez em *As armas secretas*, livro de 1959, uma das obras ficcionais que levam a fenomenologia da imagem fotográfica a extremos de altura excepcional e que transpõem limites estabelecidos entre categorias de gêneros discursivos.⁴¹ Adaptado para o cinema, o texto de Cortázar deu origem a *Blow-Up*, filme de 1967 de Michelangelo Antonioni, por sua vez

39 RIO, João do. As crianças que matam. In: *Cinematógrafo: crônicas cariocas*. Rio de Janeiro: ABL, 2009. p. 28-33. Disponível em: https://www.academia.org.br/sites/default/files/publicacoes/arquivos/cinematografo_-_joao_do_rio_-_para_internet.pdf Acesso em: 21 abril 2022.

40 SALGADO, Ronaldo. *A crônica reporteira de João do Rio*. Fortaleza: Edições Leo, 2006. p. 64-65.

41 CORTÁZAR, Julio. As babas do diabo. In: *As armas secretas*. Tradução de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1994. p. 133-159.

um caso paradigmático na abordagem sobre a complexidade das questões relacionadas à significação dos impactos narrativos e cognitivos que a fotografia representa.⁴²

Com seus indicadores no surgimento da linguagem da fotografia e das tecnologias de câmeras, que modificam a sociabilidade e as formas de arte, o novo tempo histórico, nomeado como modernidade por Benjamin (também ele leitor atento dos escritos de Poe e de Baudelaire sobre a novidade da fotografia na experiência humana, além de tradutor de Baudelaire para o alemão), tem Poe a marcar seu momento inaugural, no limiar da nova era.⁴³ Tal como o *flâneur*, que ele concebeu antes de Baudelaire, Poe irá captar experiências em pleno voo, vivendo intensamente o seu tempo e sofrendo suas consequências. Assim como seus personagens, golpeados pelas tragédias e ironias do destino, Poe em sua época é um tipo excêntrico, fantasmagórico (segundo Baudelaire, “os personagens de Poe, ou melhor, o personagem de Poe, é quase sempre o próprio Poe”),⁴⁴ que enfrenta ao longo da vida dificuldades financeiras terríveis, enquanto produz uma literatura que iria assombrar gerações e que daria origem a novos gêneros – como é o caso, entre outros, de “Os crimes da rua Morgue”,⁴⁵ de 1841, estreia do detetive Auguste

42 *Blow-Up* (1967, cor, 111 minutos), filme lançado nos cinemas brasileiros em fevereiro de 1967 com o subtítulo “Depois daquele beijo” e com várias sequências cortadas pela censura da ditadura militar, é uma coprodução entre Itália e Reino Unido. Primeiro filme em língua inglesa do cineasta italiano Michelangelo Antonioni, com roteiro de Antonioni e Tonino Guerra, é uma rara adaptação literária na filmografia do cineasta, que sempre filmou argumentos originais e roteiros de sua autoria (as duas outras exceções em sua filmografia são *As amigas*, filme de 1955, adaptação do romance *Mulheres sós*, de Cesare Pavese; e *O mistério de Oberwald*, filme de 1981, adaptação de *A águia de duas cabeças*, peça de teatro escrita por Jean Cocteau). Filmado em Londres, entre abril e maio de 1966, *Blow-Up* tem David Hemmings no papel do protagonista Thomas, fotógrafo profissional, e elenco que reúne, entre outros, Vanessa Redgrave, Sarah Miles, Jane Birkin e Veruschka. A trilha sonora tem composições de jazz de Herbie Hancock e a banda de rock e blues The Yardbirds, presente no filme em uma performance ao vivo. *Blow-Up* foi aclamado pela crítica especializada e se tornou o maior sucesso comercial de Antonioni, conquistando as principais premiações do cinema internacional em seu lançamento, incluindo a Palma de Ouro no Festival de Cannes; o Bafta, como melhor filme britânico; o Globo de Ouro de melhor filme estrangeiro; e indicações ao Oscar nas categorias de melhor diretor e melhor roteiro. Em entrevista a Lino Micchicché em 1993, para a edição de um catálogo completo de sua obra, Antonioni declarou: “Em *Blow-Up*, eu lido com uma temática que me interessava mais naquele momento: a relação entre a realidade e sua aparência. Por isso eu considero esse filme talvez o mais aprofundado na direção que se pré-definia. Efetivamente o que sempre me interessou, no cinema, quero dizer, sempre foi fazer experimentos, no sentido do conteúdo e também no sentido da técnica”. Cf. MICCHICCHÉ, Lino. Antonioni visto por Antonioni. In: APRÁ, Adriano (Org.). *Aventura Antonioni*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, Ministério da Cultura, 2017.

43 BENJAMIN, Walter. A modernidade. In: *Baudelaire e a modernidade*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 69-102.

44 BAUDELAIRE, 1986. p. 37.

45 As histórias de crime sempre estiveram presentes na cultura popular e na literatura ocidental desde o Antigo Testamento da Bíblia Sagrada, passando pela mitologia e pelas tragédias gregas e pelos primeiros registros na imprensa nos séculos 17 e 18. A literatura policial, no entanto, tema menos abrangente que a ficção sobre crimes, foi concebida por Poe através de seu detetive Auguste Dupin, protagonista dos contos

Dupin e marco zero da ficção de detetive, e de “O homem da multidão”, de 1840, que seduziram Baudelaire e Benjamin.

Com a literatura de Poe, a imagem fotográfica surge com esse caráter específico de identificação inequívoca do indivíduo, tal como ela se tornaria uma ferramenta ideal e indispensável para os processos de investigação policial, enquanto a multidão vai funcionar como esconderijo e refúgio para quem não se sente seguro em sua própria sociedade – conforme destaca Benjamin, localizando a presença de Poe no limiar da modernidade:

A famosa novela de Poe, “O homem da multidão”, é algo como a radiografia de um romance policial. Nele, o invólucro que representa o crime foi suprimido; permanece a simples armadura: o perseguidor, a multidão, um desconhecido que estabelece seu trajeto através de Londres de modo a ficar sempre no seu centro. Esse desconhecido é o *flâneur*. Também Baudelaire o entende assim quando, em seu ensaio sobre Guys, denominou o *flâneur* “o homem das multidões”. Porém, a descrição que Poe faz dessa figura está livre da conivência que Baudelaire lhe empresta. Um homem se torna tanto mais suspeito na massa quanto mais difícil é encontrá-lo.⁴⁶

A diferença entre o anti-social e o *flâneur*, no universo de Poe, é deliberadamente apagada, como ressalta Benjamin, porque tanto o olhar do autor, como de seus personagens, fascinados e ofuscados pela cidade e pela multidão, revelam cenários e circunstâncias do panorama urbano de uma forma sem precedentes. O que entra em cena, pela primeira vez na literatura, é também a presença do instrumental da fotografia, com sua representação inequívoca da imagem que identifica o indivíduo, daí a presença acentuada de Poe como pioneiro em tais abordagens, em tons que combinam, ao estranho e ao sobrenatural, um olhar mais realista sobre a existência e as relações humanas, em oposição ao romantismo e à visão idealizada de seus contemporâneos na literatura. O olhar de Poe e sua atenção fixada nos detalhes, somente na aparência insignificantes, que seus personagens observam, e pelos quais terminam envolvidos, estão na gênese de suas tramas policiais e de suas investigações baseadas em parâmetros técnicos, em expedientes muitas vezes científicos, dentro das deambulações e fabulações calculadas de acordo com a lógica cartesiana, alcançando conclusões muito particulares.

Também entram em cena, com a literatura de Poe, uma série de formas descritivas mais condensadas sobre cenários e acontecimentos, bem como estratégias narrativas em que se percebe uma presença intermitente da descontinuidade – nas quais é possível

“Os crimes da rua Morgue” (1841), “O mistério de Marie Roget” (1842) e “A carta roubada” (1845).

46 BENJAMIN, 1989. p. 44-45.

interpretar ambiguidades decorrentes da presença do olhar onisciente do narrador diante da cena, e nas quais leitores contemporâneos conseguem perceber certa contaminação pelos dispositivos do “instantâneo fotográfico”.⁴⁷ O universo enigmático e sugestivo da obra de Poe também seria considerado, posteriormente, como precursor do simbolismo, movimento e estilo literário que tem em Baudelaire um de seus maiores expoentes. Neste cenário, as correlações entre precursores, influências e vanguarda encontram perspectivas férteis: Baudelaire é considerado, de forma quase unânime, como o poeta moderno por excelência, mas há fortes indícios para apontar que Poe está situado no início do processo, destoando de seus contemporâneos do romantismo, valorizando a construção da obra literária com intensidade e rigor característicos da literatura na modernidade. Tais aspectos da obra de Poe foram sintetizados por ele mesmo em seu célebre ensaio “A filosofia da composição”, publicado em 1846, no qual ele expõe de forma didática seu método e os percalços que adotou na construção do poema “O corvo”, uma obra-prima da literatura em língua inglesa.

1.3 Singularidades no olhar onipresente

Assim como Poe inaugura novos capítulos na composição literária, a literatura de Machado de Assis também configura um terreno fértil de grandes novidades, entre elas a presença, ou na verdade a onipresença, do narrador que observa atentamente os fatos, relata suas observações e participa dos acontecimentos: entramos nos domínios em que surge a modernidade na formação da literatura brasileira – para usar a expressão consagrada por Antonio Candido, uma das mais importantes referências na crítica literária nacional. Machado está em espaço privilegiado, uma vez que incorpora diversas referências da literatura internacional à tradição local e, ao mesmo tempo, sinaliza o amadurecimento do cenário local frente ao universal. Antonio Candido também localiza no sistema literário em torno de Machado um conjunto orgânico de autores, de obras e de um público leitor, da mesma nação, formando no caso do Brasil uma tradição que se consolida por volta de 1870.

47 Sobre a prática da descontinuidade narrativa, John Berger destaca que ela surge no século 19 como uma das principais consequências que o aparato fotográfico traz para as formas discursivas em geral e para a experiência humana. O modo de descontinuidade, representado pelo registro das imagens da fotografia, converteu-se em elemento essencial para a diagramação do jornal impresso e para os meios de comunicação modernos, tornando-se intrínseco à nossa visão cotidiana sobre a realidade. “A ambiguidade surge da descontinuidade que dá origem à segunda das mensagens gêmeas da fotografia (a do abismo entre o momento gravado e o momento em que se olha a imagem feita). Cf. BERGER, John. *Para entender uma fotografia*. Org. Geoff Dyer. Tradução de Paulo Geiger. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2017. p. 90-93.

Estes denominadores são, além das características internas (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização. Entre eles se distinguem: a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes de seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros. O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura.⁴⁸

A interpretação de *Candido*, entretanto, não é isenta de ressalvas, conforme os questionamentos apresentados por Roberto Schwarz, que aponta um paradoxo evidente relacionado à elite brasileira desde o século 19, na sua pequena parte interessada em literatura, na qual se inclui o caso especialíssimo de Machado de Assis. Há, segundo Schwarz, no seio desta pequena elite, um grau considerável de organização a ponto de produzir obras-primas, mas sem que a sociedade em geral, da qual esta mesma elite se beneficia, consiga alcançar um grau de civilidade apreciável. A contradição é evidente, conforme o argumento de Schwarz: há uma literatura nacional sem haver, necessariamente, uma nação.

Trata-se de uma descrição do progresso à brasileira, com acumulação muito considerável no plano da elite, e sem maior transformação das iniquidades coloniais (...). Houve esferas – no caso, a literária – que se completaram de modo muitas vezes até admirável, sem que por isso o conjunto esteja em vias de se integrar. O esforço de formação é menos salvador do que parecia, talvez porque a nação seja algo menos coeso do que a palavra faz imaginar.⁴⁹

Por outro lado, Antonio Candido também reconhece em Machado um caso de “raro discernimento literário”, adquirido na leitura dos clássicos e aberto às ideias e questionamentos dos filósofos e dos escritores de sua época. Uma exceção, de fato, porque Machado, mesmo com sua origem social modesta, pouco a pouco se impõe diante dos grupos dominantes para alcançar um reconhecimento público que poucos escritores conseguiram no Brasil, pela originalidade de sua obra e pela “singularidade no olhar”, capaz de reduzir o real às suas linhas essenciais.

48 CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000. p. 23.

49 SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1999. p. 54.

Machado foi excelente jornalista, razoável poeta e comediógrafo de certo interesse. Mas foi sobretudo ficcionista, autor de nove romances e mais de uma centena de contos, quase sempre de alta qualidade. A melhor fase de sua produção começou na idade madura, quando atingiu os quarenta anos, mas desde o começo já eram pessoais o seu estilo e visão do mundo.⁵⁰

Completando a tríade com Poe e Machado, no caso de Cortázar, e mais ainda no caso de “As babas do diabo” e sua transposição para o cinema no *Blow-Up* de Antonioni, já não estamos mais na modernidade nem no contexto das modernidades tardias, como aponta Fredric Jameson, mas no limiar da pós-modernidade.⁵¹ A classificação que Jameson propõe será discutida mais adiante, mas o fato de Cortázar ser um cidadão entre dois mundos, argentino, nascido na Bélgica e exilado na França, traz acréscimos consideráveis de complexidade, já que entram em cena as questões da literatura insurgente do “Terceiro Mundo” em seus aspectos políticos e culturais de resistência e de luta anticolonial. A literatura de Cortázar, transplantada para o contexto da Europa, um território no qual a cultura metropolitana do colonizador e as culturas coloniais compartilham algum contato e uma permanente transformação, estabelece uma temporalidade de caráter múltiplo e não mais homogênea e linear.

Sobre tais acréscimos de complexidade, Néstor García Canclini, ao se referir a expoentes da literatura da América Latina na modernidade e na civilização contemporânea, incluindo Cortázar, propõe substituir o termo “literatura do Terceiro Mundo” pelo termo “literaturas híbridas” ou “hibridismo”, já que não há de fato uma categoria cultural a unir como esfera autônoma a literatura ou a cultura de países da América Latina, da Ásia e da África. Ao definir a cultura latino-americana como híbrida, Canclini defende que o termo “hibridismo” expande ou torna obsoletos os conceitos de “unidade” e de “pureza”, uma vez que os processos de hibridação abrangem mesclas interculturais de diferenças nacionais, e não apenas diferenças raciais ou de extratos de camadas sociais, às quais costuma limitar-se o termo “mestiçagem”, assim como diferenças de fusões religiosas ou de movimentos simbólicos tradicionais, sobre as quais são usuais as referências ao termo “sincretismo”.⁵²

Nos cenários do limiar da pós-modernidade, segundo Jameson, a literatura de Cortázar opera com sinais de desconfiança em relação aos discursos totalizantes, com a presença de

50 CANDIDO, Antonio. O sistema literário consolidado. In: *Iniciação à literatura brasileira*. São Paulo: Humanitas, FFLCH/USP, 1999. p. 53-54.

51 JAMESON, Fredric. *As marcas do visível*. Tradução de Ana Lúcia de Almeida Gazolla et al. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1995. p. 199.

52 CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: Edusp, 2006. p. 21-22.

narradores múltiplos e não raramente simultâneos, associados à fragmentação e a sinais de indeterminação. Jameson também destaca que, com Cortázar e com *Blow-Up*, em seu enredo de fascinações e dispersões de voyeurismo, suas sucessões constantes de clímax e anticlímax, em situações de suspense e de incertezas diante das tramas e dos segredos da cidade, das pessoas, da multidão, e na impossibilidade angustiante de solução para o mistério de um crime, o que se configura é um momento inaugural para o pós-modernismo. Em “As babas do diabo”, assim como em *Blow-Up*, com seus retratos sequenciais sobre a percepção da suspeita e da dúvida, em um mundo instável e mutante, em transformação vertiginosa com a contracultura, a moda, o rock, o uso diversional de alucinógenos, as revoluções do comportamento, as novidades da tecnologia, a dinâmica do real é substituída por uma ilusão: a ilusão da fotografia – revelada pelo olhar do fotógrafo e por sua câmera.

O intervalo cronológico entre o surgimento histórico dos primeiros modernismos, no século 19, e os modernismos tardios no final dos anos 1950, no limiar do pós-modernismo, obriga à visualização de um esquema mais complexo, segundo Jameson.⁵³ Sobre tal aspecto de abrangência e complexidade, vale ressaltar que, se nos primórdios da fotografia, em seus reflexos na literatura de Poe, de Baudelaire, de Machado de Assis, era incipiente a percepção de uma suspeita sobre a realidade presente naquela imagem reproduzida em dispositivos de lentes e câmeras, na contemporaneidade tornou-se patente e explícita a transformação da experiência com imagens geradas por câmeras como uma simulação da realidade, e não mais como uma reprodução fiel e “verdadeira” desta mesma realidade. A ficção vem demarcar e antecipar o que a pesquisa teórica e a observação científica posteriormente confirmam. A partir do contexto libertário que surge na explosiva década de 1960, tanto o fotógrafo narrador de Cortázar como o fotógrafo *flâneur* de *Blow-Up*, mergulhados em seus enigmas cifrados sem solução, como alerta Jameson, surgem como o ponto inaugural de todos os impulsos não-ontológicos que atualmente denominamos como pós-modernismo.⁵⁴

Com tudo o que representam de substituição do real por simulacros, por cópias falsas ou reproduzidas em série, pelo fetichismo da mercadoria, pelo consumo de imagens e por imagens geradas por câmeras, as novas características da percepção humana que surgem com a fotografia passariam rapidamente a situação de hegemonia desde o começo do século 20, avançando de forma progressiva para incorporar tanto os domínios da literatura, das artes, dos processos científicos em geral, como os processos de comunicação e de sociabilidade na vida cotidiana. Mas por que a prática da fotografia se difundiu tanto e de forma tão definitiva, ao

53 JAMESON, 1995. p. 187.

54 JAMESON, 1995. p. 199.

ponto de se tornar hegemônica? – questiona Rosalind Krauss, para responder em seguida com argumentos que Pierre Bourdieu apresenta no livro *Un art moyen* (Uma arte mediana).

Bourdieu vê essas funções totalmente interligadas à estrutura da família no mundo moderno em que a fotografia desempenha o papel de índice (...). Utiliza-se a máquina fotográfica para “eternizar” reuniões de família, férias, viagens. Seu lugar é o dos ritos do culto doméstico e a ativamos nos momentos sagrados deste culto: casamentos, batizados, aniversários etc. A máquina fotográfica é uma ferramenta que é vista como se não tivesse outra utilidade senão ilustrar. (...) A sociedade tem necessidade de definir as coisas como sendo reais; isto a leva a insistir no realismo e na total objetividade do testemunho produzido.⁵⁵

A compreensão da fotografia, e a percepção sobre como ela termina por firmar sua hegemonia onipresente a configurar nossas concepções do mundo, sem esgotar a variedade e a complexidade do real, também está no centro das questões que Susan Sontag propõe em *Ensaio sobre a fotografia* (1977),⁵⁶ em *Diante da dor dos outros* (2003)⁵⁷ e em “Fotografia: uma pequena suma” (2003), coleção de fragmentos e aforismos, à maneira de Benjamin, reunida em *Ao mesmo tempo: ensaios e discursos*.⁵⁸ As reflexões de Sontag sobre fotografia encontram sintonia com Barthes e com Benjamin, autores sobre os quais ela faz citações com certa frequência – e Barthes também foi leitor de Sontag, tanto que incluiu *Ensaio sobre a fotografia* como uma das referências listadas em *A câmara clara*.⁵⁹

Sontag questiona aspectos da hegemonia da fotografia na cultura e na vida cotidiana e alerta sobre o perigo permanente de falsificações que ela propicia, sobre a falsa noção da realidade criada muitas vezes pela imagem fotográfica, sobre seu falso realismo passível de adulterações e sobre as crenças equivocadas na total objetividade do testemunho fotográfico. Seu argumento parte do mito da caverna, alegoria criada por Platão, na Grécia Antiga, na tentativa de explicar a condição de ignorância em que vive a maioria da sociedade e o que

55 KRAUSS, Rosalind. Nota sobre a fotografia e o simulacro. In: *O fotográfico*. Tradução de Anne Marie Davée. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. p. 220-221.

56 SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a fotografia*. Tradução de Joaquim Paiva. Rio de Janeiro: Editora Arbor, 1981.

57 SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2003.

58 SONTAG, Susan. *Fotografia: uma pequena suma*. In: *Ao mesmo tempo: ensaios e discursos*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2008.

59 Apesar de não constar como citação textual em sua obra, tudo indica que Barthes também leu os escritos de Walter Benjamin e adotou alguns de seus conceitos e pressupostos, especialmente as abordagens de Benjamin sobre fotografia, que já estavam publicadas na França na década de 1970. Nas referências apresentadas em *A câmara clara*, a presença de Benjamin surge de forma indireta, uma vez que suas teses são discutidas em várias fontes citadas por Barthes, entre elas livros de Pierre Bourdieu, Gisèle Freund, Julia Kristeva e Susan Sontag.

seria necessário para atingir o mundo real. Nas interpretações e análises de Sontag, sobre as quais ela faz uma autocrítica em *Diante da dor dos outros*, a presença da fotografia altera as condições de confinamento lançadas na caverna de Platão, já que a presença das imagens feitas por câmeras, nas sociedades modernas, são o principal mecanismo para o acesso à realidade – um número ilimitado de imagens que reproduzem a todo momento o que não mais experimentamos diretamente.

A ideia proposta em *Ensaio sobre a fotografia* – que nossa capacidade de reagir a nossas experiências com frescor emocional e com pertinência ética vem sendo minada pela difusão implacável de imagens vulgares e estereotipadas – poderia ser chamada de uma crítica conservadora à difusão de tais imagens. Chamo esse argumento de conservador porque o alvo da erosão é o *sentido* de realidade (...). O enorme estômago da modernidade digeriu a realidade e cuspiu essa papa, em forma de imagens. Segundo uma análise muito influente, vivemos numa “sociedade do espetáculo”. Toda situação tem de se transformar em espetáculo para ser real. As próprias pessoas aspiram a tornar-se imagens: celebridades. A realidade renunciou. Só existem representações: mídia.⁶⁰

Um modo tão disseminado para comprovar uma experiência, tirar fotos, colecionar imagens em álbuns e arquivos também é, conforme Sontag ressalta, uma forma de negar a própria experiência, na medida em que limitamos tais acontecimentos a uma busca do fotogênico e os transformamos em meras poses para o retrato, em um mero *souvenir* – termo francês que indica uma recordação, um fetiche, um objeto característico de determinado lugar que é comercializado como lembrança para forçar a materialização de uma memória pelos turistas. Ela também reconhece que, embora, em certo sentido, a câmera fotográfica de fato registre uma determinada realidade física, transformando cada fotografia em testemunho de um momento específico, tal testemunho é sempre limitado e sempre incompleto, convertido em um simulacro, com a ilusão adicional de que podemos repetir mecanicamente várias vezes o passado, ao guardar aquela imagem para olhar novamente: “A fotografia não é só pseudopresença, mas também símbolo de ausência.”⁶¹

Benjamin também aborda esta falsa objetividade do realismo simulado pela fotografia que remete às alegorias de Platão. Mas ele não faz referência ao mito da

60 SONTAG, 2003. p. 89-91.

61 Em seu argumento, Susan Sontag lembra alguns filmes em que um fotógrafo ou o ato de fotografar estão destacados em primeiro plano no enredo. Além do *Blow-Up* de Antonioni, Sontag também faz citações a, entre outros, *O homem com a câmera* (“Man with a camera”, 1929), de Dziga Vertov; *Janela indiscreta* (“Rear window”, 1954), de Alfred Hitchcock; e *Tortura do medo* (“Peeping Tom”, 1960), de Michael Powell. Cf. SONTAG, Susan. Na caverna de Platão. In: *Ensaio sobre a fotografia*. Tradução de Joaquim Paiva. Rio de Janeiro: Editora Arbor, 1981. p. 3-24.

caverna e sim a uma hierarquia das cópias que já estava apresentada pelo filósofo na Grécia Antiga: na parte inferior da hierarquia que Platão propõe está a mais degenerada das imitações, a miragem da fantasmagoria, a cópia inteiramente falsa, simulacro que em última instância poderá até mesmo ameaçar a possibilidade de distinguir entre o verdadeiro e o não-verdadeiro. Na galeria de espelhos dos simulacros da fotografia, se estabelece o paradoxo da perda da experiência, ao custo do embotamento cada vez maior dos sentidos e da sensibilidade individual e coletiva, cada vez mais comandados pelo avassalador acento à cultura visual que surge do consumo de imagens e por imagens, seja em fotografias e filmes, em panfletos ilustrados da imprensa e da publicidade, em variações sucessivas de cópias e reproduções, em dispositivos cada vez mais diversificados de aparatos e de suportes materiais. O novo cenário que a popularização da fotografia disseminou nos hábitos individuais e coletivos também traz consequências evidentes para a produção literária, como aponta Margaret Cohen a partir de reflexões de Benjamin e de outros pensadores.

“Com a fotografia, esse traço dá passagem ao lápis manejado pela luz”, destaca Cohen, considerando aspectos positivos na caracterização da experiência cotidiana tal como sugerem os estudos de Benjamin sobre Baudelaire. Ela também ressalta a premissa da fidelidade da fotografia em relação à pretensão da verdade da experiência, de acordo com argumentações do teórico do cinema André Bazin (que afirmou, sobre o advento da fotografia, que “pela primeira vez uma imagem do mundo se forma automaticamente, sem a intervenção criativa do homem”)⁶² e de Roland Barthes, que destaca em seu ensaio “A mensagem fotográfica”, publicado em 1961, uma condição especial que paira sobre a imagem da fotografia, muitas vezes identificada e definida, para o senso comum, como uma “mensagem sem código”.⁶³

A análise de Cohen sobre a literatura e a prática literária nos centros urbanos da Europa, a partir do primeiro momento deste cenário de transformações, situado na segunda metade do século 19 e na passagem para a *Belle Époque*, identifica em outros autores o encantamento e a fascinação que encontramos, também, na literatura de Poe e de Machado diante da novidade dos registros do retrato no daguerreótipo e nos primeiros dispositivos da fotografia. O encanto quase mágico que Cohen localiza, em textos da literatura e da imprensa, vem da descoberta diante da reprodução mecânica tanto de cenas do cotidiano

62 BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: *O cinema – ensaios*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense. p. 19-26.

63 BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. In: *O óbvio e o obtuso – ensaios críticos III*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1990. p. 11-25.

como da representação fidedigna de rostos e de pessoas nas primeiras imagens da fotografia e do cinema. O estudo de Cohen também ressalta como o retrato fotográfico e as imagens geradas por câmeras passam, gradativamente, a ser incorporados ao texto nos livros, nos jornais, nas revistas, seja na sua forma icônica, como ilustração impressa na página, seja na forma descritiva, alterando as técnicas narrativas, que adotam formas mais breves, com frases mais curtas e passagens que remetem à observação mais distraída diante da permanente circulação de imagens e dos efeitos repetidos da profusão de imagens do real.⁶⁴

No cenário brasileiro, considerando as variações decorrentes do que era específico do contexto histórico e social, as consequências não foram muito diferentes, ainda que por aqui houvesse, em maior número, autores que negassem ou rejeitassem peremptoriamente os avanços e benefícios dos novos dispositivos. Disseminadas no rastro da técnica, de modo muito mais acelerado a partir do final do século 19, como destaca Flora Süssekind em *Cinematógrafo de letras*, as inovações da fotografia e das máquinas em geral repercutem intensamente no cotidiano e na transformação da sensibilidade dos produtores mais atuantes da literatura e da cultura em geral, chegando mesmo a marcar decisivamente – por contraste, por imitação ou por estilização – os registros da técnica literária.⁶⁵ Süssekind sugere uma história da literatura brasileira que leve em conta suas relações com uma história dos meios e das formas de comunicação para melhor compreender como o conteúdo literário assimilou, ao longo do tempo, as inovações técnicas: “Não se trata mais de investigar apenas como a literatura representa a técnica, mas como, apropriando-se dos procedimentos concernentes à fotografia, ao cinema, ao cartaz, transforma-se a própria técnica literária”.⁶⁶

Em sintonia com as alterações na percepção e na sensibilidade individual e coletiva, diante das mudanças ocasionadas com o “escrever pela máquina” e o “ver pela câmera”, como destaca Süssekind, surgem, a partir da segunda metade do século 19, novas relações entre a literatura e a técnica, com metamorfoses significativas na temática que fundamenta a criação, seja na figuração narrativa, seja na própria maneira de conceber o texto. Um ponto importante nesta trajetória é ressaltado por Décio Pignatari em seu estudo fundamental sobre as relações entre semiótica e literatura: Pignatari ressalta que Poe e Machado, conscientes do poder da palavra impressa, talvez porque ambos tenham sido aprendizes de tipografia e de

64 COHEN, Margaret. A literatura panorâmica e a invenção dos gêneros cotidianos. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Tradução de Regina Thompson. São Paulo: Cosac e Naify, 2004. p 315-351.

65 SÜSSEKIND, Flora. A mão, a máquina. In: *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 17-28.

66 SÜSSEKIND, 1987. p. 15.

artes gráficas na época em que iniciavam seus mergulhos na criação literária, incorporam em seus textos questões relacionadas à metalinguagem e ao contorno icônico da linguagem, em “processos de intersemiose ou de saturação do código”.⁶⁷

A influência da imprensa na obra de Machado, como aponta Flora Süssekind, é determinante para a formação do “estilo machadiano”, que diz respeito ao diálogo entre o texto, sua fragmentação e sua forma de publicação, originalmente como capítulos de folhetins nas colunas de jornais.⁶⁸ Machado também incorpora de maneira exemplar, desde o primeiro momento, a “lógica peculiar” das afetações causadas pelos dispositivos técnicos da fotografia, na produção da forma e do conteúdo literário, diante do novo horizonte de relações configuradas no cenário nacional e internacional que a fotografia exemplifica.

Tratava-se, na verdade, de um novo impulso para as relações entre palavra e imagem, sistemas cambiantes e interdependentes que sempre tiveram aproximações e interfaces tão antigas quanto as mais remotas acepções do que conhecemos como “cultura” ou como “literatura” – e que em todos os sentidos alcançam, na experiência humana, as origens do que as convenções e tradições definem por “linguagem”. Para uma abordagem sobre tais relações, é importante demarcar os domínios da palavra e os domínios da imagem, porque as ocorrências da produção de imagens são muito anteriores ao surgimento da palavra escrita e têm sido meios de expressão da cultura humana desde a aurora das civilizações. O ato de ver precede as palavras – como destaca John Berger na abertura de *Modos de ver*, alertando que a separação entre o que vemos e o que sabemos nunca fica, de fato, estabelecida:

A criança olha e reconhece, antes mesmo de poder falar. Mas existe ainda outro sentido no qual ver precede as palavras: o ato de ver que estabelece nosso lugar no mundo circundante. Explicamos esse mundo com palavras, mas as palavras nunca poderão desfazer o fato de estarmos por ele circundados (...). A maneira como vemos as coisas é afetada pelo que sabemos ou pelo que acreditamos.⁶⁹

O condicionamento do sentido da visão e outras questões teóricas e práticas, envolvidas no processo histórico das relações entre palavra e imagem, também convidam a um retorno ao ponto inaugural das pinturas pré-históricas do período Paleolítico, mais de 40 mil anos antes de Cristo, gravadas pelos antigos agrupamentos humanos em

67 PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. São Paulo: Editora Cultrix, 1974. p. 83-84.

68 SÜSSEKIND, Flora. Machado de Assis e a musa mecânica. In: *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1993. p. 183-191.

69 BERGER, John. *Modos de ver*. Tradução de Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1999. p. 9.

cerimônias e rituais remotos em superfícies rochosas ao ar livre ou em paredes e tetos das cavernas, milênios antes dos primeiros registros da palavra pela escrita.⁷⁰

1.4 Novas relações entre palavra e imagem

A separação entre os dois códigos, o verbal e o visual, nunca foi de fato tão radical, estando ao longo da história permanentemente permeada de sistemas híbridos. Na literatura, assim como na vida cotidiana, todos os sinais, códigos e linguagens estão em constante interação, seja nos processos de codificação ou de decodificação de uma mensagem ou de uma rede múltipla de mensagens, motivo pelo qual seria um equívoco e uma ingenuidade colocar imagem e palavra em campos opostos e excludentes – como destacam, a respeito do exercício de leitura de um texto narrativo verbal, as autoras de *Palavra e imagem: leituras cruzadas*, uma vez que “cada leitor, a seu modo, ‘pinta’ com as suas emoções as cenas do texto que lê. Cada um desenha com seus traços pessoais os perfis de personagens, as descrições de cenários, ou vai cobrindo, com suas próprias criações, as ilustrações”.⁷¹

A leitura das letras impressas em um livro, afinal, é apenas uma das muitas facetas do ato de “ler o mundo”, como também ressalta Alberto Manguel em *Uma história da leitura*. Nos períodos imemoriais da história da linguagem e da trajetória das civilizações, a palavra falada transmutou-se lentamente em escrita, tornando-se uma imagem e concentrando no sentido da visão o que antes era predominância do ouvido, do sentido da audição.

A leitura começa com os olhos. “O mais agudo dos nossos sentidos é a visão”, escreveu Cícero, observando que quando vemos um texto lembramo-nos melhor dele do que quando apenas o ouvimos. Santo Agostinho louvou (e depois condenou) os olhos como o ponto de entrada do mundo, e Santo Tomás de Aquino chamou a visão de “o maior dos sentidos pelo qual adquirimos conhecimento”. Até aqui está óbvio para qualquer leitor: as letras são apreendidas pela visão. Mas por meio de qual alquimia essas letras se tornam

70 Uma coleção com 100 objetos originais mais antigos já descobertos, relacionados à história da linguagem, foi reunida por uma exposição intitulada “Writing: Making your mark” (Escrita: fazendo sua marca), aberta em 2019 na British Library, a Biblioteca Nacional do Reino Unido. O acervo selecionou peças e artefatos do acervo britânico, e tomados de empréstimo a outras instituições, que remontam a registros da pré-história, de hieróglifos do Egito Antigo, de tábuas de argila com escrita cuneiforme da Mesopotâmia e da Babilônia, de símbolos maias e de outras culturas pré-colombianas esculpidos em pedra e de inscrições de civilizações da Antiguidade Clássica em granito, ouro e metais preciosos, além de reproduções em fotografia, pintura e desenho de artefatos que foram destruídos ou se perderam com o tempo. Cf. WRITING: Make your mark. British Library. London, 26 apr. 2019. Disponível em: <https://www.bl.uk/events/writing-making-your-mark> Acesso em: 15 de dezembro de 2020.

71 WALTY, Ivete Lara Camargos; FONSECA, Maria Nazaré; CURY, Maria Zilda Ferreira. *Palavra e imagem: leituras cruzadas*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2000. p. 63.

palavras inteligíveis? O que acontece dentro de nós quando nos defrontamos com um texto? De que forma as coisas vistas, as “substâncias” que chegam através dos olhos ao nosso laboratório interno, as cores e formas dos objetos e das letras se tornam legíveis? O que é, na verdade, o ato que chamamos ler?⁷²

As ressalvas e questionamentos de Manguel iluminam os horizontes da interface entre palavra e imagem, destacando a tradição milenar das ilustrações que acompanham textos manuscritos ou impressos, assim como ressaltam a característica fundamental da palavra escrita que, a priori, também tem na visualidade seu valor essencial. As relações complexas entre os signos da palavra e os signos da imagem também estão na origem da filosofia da linguagem, desde a Antiguidade Clássica, e pontuaram as reflexões dos grandes pensadores, como alerta Umberto Eco em *Semiótica e filosofia da linguagem*, chamando atenção para o modo simbólico,⁷³ um componente básico para toda e qualquer forma de comunicação.

Eco também ressalta que, em nossa época, ou na experiência poética moderna, os conteúdos possíveis são sugeridos ou são legitimados não mais por uma verdade fechada e dogmática, mas pelo contexto e pela tradição intertextual – uma tradição que remonta às antigas civilizações e aos antigos pensadores em suas primeiras percepções sobre imagens, sobre palavras e sobre a diversidade dos signos. Conforme Eco adverte, todo signo verbal ou escrito surge de uma imagem como representação visual ou mental: “Tem-se as duas metades de uma coisa que está em lugar de outra (em latim, *aliquid stat pro aliquo*) e, no entanto, as duas metades da moeda realizam a plenitude de sua função apenas quando se reúnem para reconstituir uma unidade”.⁷⁴ Como conclusão e convite à reflexão, Eco apresenta um alerta sobre a questão etimológica que novamente vai aproximar as representações de palavras e imagens: o termo “teoria” já contém, em sua raiz, uma imagem, pois significa “vista”, que vem do verbo grego *theorein* e tem como tradução “ver, olhar, contemplar, observar, mirar”.

No campo extenso e abrangente da literatura, as relações que se estabelecem entre palavra e imagem também encontram interfaces com a crítica, com a história e com as abordagens teóricas. Em meados do século 20, coube a Roman Jakobson o papel pioneiro de delimitar um importante pressuposto dos processos de tradução que envolvem palavras e

72 MANGUEL, Alberto. *Leitura das sombras*. In: *Uma história da leitura*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1997. p. 41-42.

73 ECO, Umberto. O modo simbólico. In: *Semiótica e filosofia da linguagem*. Tradução de Mariarosaria Fabris e José Luiz Fiorin. São Paulo: Editora Ática, 1991. p. 195-246.

74 ECO, 1991. p. 195.

imagens. A partir das categorias de signos da semiótica de Peirce, Jakobson circunscreve os tipos possíveis de tradução: a interlingual (entre dois idiomas ou entre sistemas linguísticos diferentes, tais como a transferência do sentido da língua inglesa para a língua portuguesa), a intralingual (dentro de um mesmo idioma ou em um mesmo sistema linguístico, como nos modelos dos dicionários e enciclopédias) e a tradução intersemiótica ou “transmutação”, que se dá entre sistemas discursivos distintos, mas mantendo ou reproduzindo a essência do sentido original.

Na proposição de Jakobson, publicada pela primeira vez em 1959, enquanto o primeiro e o segundo tipos de tradução já estavam inscritos na tradição, o terceiro tipo apresentava uma nova nomenclatura e uma nova percepção para um processo usual que “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais”, ou que se estabelece “de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura”⁷⁵ – ou vice-versa, poderíamos acrescentar. Segundo Jakobson, a tradução, ou a equivalência na diferença, se configura como o problema principal da filosofia da linguagem, pois toda forma de linguagem, em qualquer código, envolve operações simultâneas para traduzir determinado signo em outros signos, sejam eles pertencentes ao mesmo sistema ou a um sistema diferente. De certo modo, Jakobson atingiu a essência da linguagem, pois toda tradução e toda forma de linguagem envolvem pelo menos duas mensagens equivalentes, em códigos similares ou diferentes, condicionadas a contextos compartilhados tanto pelo emissor como pelo receptor das mensagens.⁷⁶

Tomando como ponto de partida as complexas sistematizações de Jakobson, houve avanços notáveis nos estudos sobre os fenômenos de interação entre as artes em diversas linguagens e mídias. Importante registrar que Jakobson também estabeleceu, entre outras questões fundamentais da linguística e da semiótica, as “funções da linguagem”, definindo entre elas a “função poética”, base a partir da qual seria desenvolvida a teoria e a prática da tradução de cunho intersemiótico por autores como Ezra Pound, Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Décio Pignatari, Julio Plaza, Octavio Paz e Jacques Derrida, entre outros. Entre os desdobramentos desses estudos está um tratado que se tornaria um clássico sobre o tema: *Tradução intersemiótica*, publicado em 1987, no qual Julio Plaza acentua as tensões entre história e arte, entre política e estética, para configurar os trânsitos, as categorias e as conexões possíveis, entre diferentes suportes e linguagens, nas relações de

75 JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. In: *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 1969. p. 63-72. (Publicado em inglês em: R. A. Brower, org. *On translation*. Harvard University Press, 1959).

76 JAKOBSON, 1969. p. 65-66.

transposição entre palavra e imagem, evidenciando a práxis que se concretiza no transporte de sentido de um receptáculo a outro entre linguagens e mídias distintas.⁷⁷

Atuando no campo intersemiótico situado entre artes plásticas, filosofia, docência e pesquisa teórica em novas mídias e suportes variados, Plaza coloca em relevo e em diálogo, em seu tratado, conceitos e pressupostos elaborados por pensadores de épocas e escopos diversos. Entre suas referências principais estão, em primeiro plano, questões e conceitos das categorias de signos que a semiótica de Peirce estabelece e a exegese, elaborada a partir delas, pelos desbravadores das teorias da informação e da computação, além de Jakobson, Benjamin, Mallarmé, Pound, Paul Valéry, Max Bense, Marshall McLuhan, Barthes e também Dick Higgins, compositor, poeta, tipógrafo e editor que publicou os primeiros “livros de artistas”.

Higgins também foi um dos fundadores, em parceria com George Maciunas, do grupo Fluxus, movimento libertário que nas décadas de 1960 e 1970 realizou experimentos que mesclavam artes visuais, cinema, eletrônica, música e literatura. Como Plaza destaca, Higgins foi pioneiro ao propor a concepção, a partir de 1966, dos conceitos que ele nomeou como “Multimedia” e “Intermedia”. São conceitos abrangentes que, desde suas primeiras formulações, vêm mobilizando estudos tanto sobre as mais diversas operações de tradução, que recodificam e/ou transmitem uma mensagem recebida de outra fonte, em aparatos tecnológicos diversos, como sobre as estratégias de ruptura ou aproximação nos vários códigos da informação e nas múltiplas modalidades de interartes. Sobre tais modalidades, e sobre as modificações contemporâneas na interface entre arte e mídia, incluindo as contínuas evoluções da paisagem midiática (*mediascape*) provocadas pelos avanços da tecnologia e pelos ambientes digitais e on-line, Walter Moser aponta que a interseção e a interação concreta entre duas artes, que implica sempre também aquela entre duas mídias, revela-se como um caso privilegiado para se pensar a midialidade em um contexto que já é intermidiático.⁷⁸

77 PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

78 Os conceitos de “Multimedia” e “Intermedia” têm sido retomados e aplicados com frequência, seja por artistas, seja por especialistas de áreas afins ou por pesquisadores de formações distintas como, entre outros, Lars Elleström, Jurgen Müller, Leo Hoek, Claus Clüver, Håkan Sandgren, Irina Rajewski, Ágnes Pethö, Nils Holger Petersen, Jay Bolter e Richard Grusin ou Walter Moser, que têm desenvolvido proposições e inovações sobre o universo das práticas e dos mecanismos nas interfaces relacionadas à intertextualidade, ao cinema, à fotografia, aos processos de transferências e adaptações entre mídias diferentes e aos mais diversos aspectos da comunicação analógica ou digital e das práticas de linguagem em geral. Cf. MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermidialidade. In: *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, v. 14, p. 41-65, dez. 2006.

As relações entre palavra e imagem, no campo da literatura, também avançaram em progressão geométrica nas últimas décadas, tanto na concepção do objeto literário como na interface de sua recepção crítica e teórica. Neste espaço, a frequência com que metáforas ligadas às artes visuais surgem desde sempre é espantosa, como destacam estudos recentes de Lars Elleström, da Universidade Linnaeus, na Suécia, e Liliane Louvel, da Universidade de Poitiers, na França. Elleström, professor de Literatura Comparada, coordenou a criação da Internacional Society for Intermedial Studies (ISIS), que reúne pesquisadores de intermedialidade e transmedialidade sob diferentes perspectivas de análise. A partir de Peirce e outros teóricos, Elleström defende que, nas conexões entre percepção e cognição, no que se refere à literatura ou às mídias visuais, sonoras ou verbais, o pensamento abstrato está ligado, em primeiro lugar, às questões do sistema visual e, em seguida, a outras modalidades sensoriais.⁷⁹

A supremacia da visualidade nos processos perceptivos e cognitivos também fundamenta as abordagens de Liliane Louvel sobre modulações de conceitos nomeados com os termos “descrições picturais”,⁸⁰ quando há o surgimento, sob formas mais ou menos explícitas, de referências às artes visuais em um texto literário. Louvel também propõe uma “poética do iconotexto”,⁸¹ se os termos que estiverem em questão abordarem a transposição de uma linguagem a outra, entre palavra e imagem, ou na zona transitória entre as palavras do texto e a visualidade das imagens, envolvendo mais de um código semiótico, com a presença de figuras convocadas pelo texto, não somente pela reprodução de uma imagem visível para ilustração ou como ponto de partida criativo, mas também para determinados cruzamentos “onde o texto se põe a sonhar com a imagem”.⁸²

Referências no texto literário, tanto no que se refere às “descrições picturais”, como à “poética do iconotexto”, ressalta Louvel, evoluem na lógica de sua significação como ícone, como representação por semelhança ou analogia, conforme a definição clássica na teoria semiótica de Peirce, seja em formas concretas de ilustrações por desenho, pintura, gravura, colagem, tapeçaria, entre outras, seja em formas verbais apenas alusivas de representações com aspectos da memória ou oníricos. Louvel enumera alguns “marcadores” de tais associações

79 ELLESTRÖM, Lars. *Midialidade: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermedialidade*. Org. e tradução de Ana Claudia Munari Domingos et al. Porto Alegre: Editora Universitária da PUC RS, 2017. p. 152.

80 LOUVEL, Liliane. Nuanças do pictural. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (org). *Intermedialidade e estudos interartes*. Tradução Marcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 47-69. (Publicado em francês em *Poétique*, n° 126. Paris: Seuil, 2001).

81 LOUVEL, Liliane. A descrição “pictural”: por uma poética do iconotexto. In: ARBEX, Marcia (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Vários tradutores. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006. p. 191-220. (Publicado em francês em *Poétique*, n° 112. Paris: Seuil, 1997).

82 LOUVEL, 2006. p. 217.

verbo-picturais, tais como o léxico técnico (descrição de cores, perspectivas, formas, linhas etc.), as referências aos gêneros das artes plásticas (naturezas-mortas, retratos, esculturas, marinhas), o recurso ao efeito de enquadramento ou a alguma comparação explícita (“como em um quadro”), além da intertextualidade ecfrásica, no sentido tradicional da transposição verbal proposital de uma obra pictórica, real ou imaginária.⁸³ Contudo, a significação como ícone, para as relações existentes entre palavra e imagem, no texto literário, não parece suficiente para abordar a especificidade dos paradoxos da imagem fotográfica – dispositivo antes de tudo técnico e indicial que, ao entrar em cena, em meados do século 19, vem estabelecer paralelos e parâmetros de complexidade entre representação do real e verdade, entre original e cópia, entre fisionomia e identidade, entre memória e presente, colocando em crise os pressupostos cognitivos que comandavam, desde o Renascimento, os códigos da forma pictórica ou pictural.

Em sua interface específica com a fotografia como técnica, como linguagem e como artefato cultural, a literatura vai encontrar, desde a década de 1840, o impacto de nuances inéditas de representações da realidade, de significação e, também, de uma determinada contaminação sensorial e discursiva, o que tem sido confirmado por avanços promissores, nas últimas décadas, nos estudos sobre este campo abrangente de relações entre a descrição escrita pela literatura e a presença direta ou indireta da imagem fotográfica. Segundo o poeta e crítico literário Melo e Castro, a sedução da fotografia e de seus dispositivos foi se tornando quase inevitável para a forma poética ou literária porque a fotografia é uma saída espacial para fora dos limites da página: ao atuar sobre o tempo, parando-o, a fotografia fixa o presente para o futuro e também fixa um momento – remetendo este mesmo momento para o instante que, posteriormente, a leitura irá revelar e instaurar.⁸⁴

A expansão dos limites espaciais e temporais pelo fenômeno fotográfico é o que também constata François Brunet, da Universidade Paris Diderot, em aspectos semelhantes aos que Melo e Castro ressalta, no que se refere à apropriação do instrumental da fotografia pela literatura. Brunet apresenta um levantamento historiográfico sobre escritos de fotógrafos, sobre a contaminação do literário pelo fotográfico e sobre a tradição do pensamento crítico sobre a fotografia em *Photography and literature*, publicado em 2009, no qual observa, como ponto de partida, que “a história dos envolvimento da fotografia com a literatura continua sendo um assunto muito sombrio e fragmentado”.⁸⁵

83 LOUVEL, 2012. p. 49.

84 CASTRO, E. M. de Melo e. *O fim visual do século XX & outros textos críticos*. Org. Nádia Battella Gotlib. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993. p. 230-231.

85 BRUNET, François. *Photography and literature (exposures)*. London: Reaktion Books, 2009. p. 7-12 (tradução nossa).

Sobre as mesmas constatações de Melo e Castro e de Brunet, Jean-Pierre Montier, da Universidade de Rennes 2, também na França, enumerou, em um ensaio de 2015, uma série de apontamentos para um inventário teórico e historiográfico que ele delimitou como um continente cultural e artístico a ser explorado, o “território fotoliterário”.⁸⁶ O termo foi retomado a partir do neologismo “fotoliteratura”, lançado em 1988 como título de uma edição temática da *Revue des Sciences Humaines*, organizada por Charles Grivel e Hubertus Von Amelunxen. O mesmo neologismo, segundo Montier, havia sido tema central de debates e artigos apresentados no colóquio internacional *Littérature et Photographie*, em 2007, no centro cultural de Cerisy-la-Salle, na França, sob coordenação de Montier, Liliane Louvel, Philippe Ortel e Danièle Méaux.⁸⁷

A dedicação ao vasto território fotoliterário a ser explorado também levou Montier à coordenação de grupos internacionais de pesquisa desde 2001, a partir da Universidade de Rennes 2, e à criação, em 2012, do Diretório Internacional de Fotoliteratura, phlit.org – primeiro portal científico sobre o tema, com a proposta de reunir e divulgar uma extensa cartografia sobre fotoliteratura desde o século 19, considerando a variedade de confluências e de convergências na evolução da literatura e da fotografia até a atualidade.⁸⁸ Além de um acervo transdisciplinar em atualização permanente de textos, livros, imagens e arquivos online, abertos a consultas e colaborações, o portal também divulga pesquisas em andamento, eventos em colóquios e seminários presenciais e pela internet, publicação de livros e uma revista dedicada a dossiês sobre o tema, a *Revue Internationale de Photolittérature*.

Citada por vários pesquisadores como fórum de referência para questões no território da fotoliteratura, a *Revue Internationale de Photolittérature* conta com quatro números editados: o primeiro, de 2017, com o título *Ut photographia poesis*, em referência à antiga rivalidade entre as artes e à máxima de Horácio, *ut pictura poesis* (“assim como é a pintura, também é a poesia”), apresenta um dossiê com artigos de pesquisadores de diversos países sobre elementos poéticos fotoliterários; o segundo número, de 2018, com o dossiê

86 MONTIER, Jean-Pierre. De la photolittérature. In: *Transactions photolittéraires*. Org. Jean-Pierre Montier. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2015. p. 11-61 (para as citações, será consultada a tradução parcial feita por Pedro Gomes Dias Brito em 2016 para o projeto “Descrição/Inscrição: variações sobre a escrita e a imagem”, sob orientação de Marcia Arbex).

87 MONTIER, 2015. p. 11.

88 Nomeado PHLIT (contração das palavras “photografie” e “littérature”), com o subtítulo “Répertoire de la Photolittérature Ancienne et Contemporaine”, o projeto apresenta as referências listadas pela Biblioteca Nacional da França sobre escritores e fotógrafos, as configurações técnicas do servidor CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique) e a composição do comitê de coordenação editorial, a cargo de Montier e outros professores de universidades da França, Bélgica, Hungria e Canadá. Disponível em: <http://www.phlit.org>. Acesso em: 15 maio 2022.

Photographie et théâtre, reúne artigos e relatos de pesquisas sobre a presença da fotografia na escrita e na cena teatral; o terceiro número, lançado em 2021, *Œuvres photolittéraires et couples créateurs* (Obras fotoliterárias e parcerias criativas), reúne trabalhos colaborativos ou em processos de parcerias para uma mesma obra – que os editores Andrea Oberhuber e Jean-Pierre Montier também descrevem pelo paradoxo de “expressão de uma singularidade compartilhada”, para questionar o ideal romântico que apresenta o artista como gênio solitário e isolado, em referência à abordagem feita por Barthes no ensaio *A morte do autor*.

O quarto número, lançado em fevereiro de 2022, *La voi du Japon en photolittérature* (A voz do Japão na fotoliteratura), com edição de Montier e Masayuki Tsuda, da Universidade de Osaka, reúne estudos que retomam outro célebre estudo de Barthes, *O império dos signos*, e questões sobre imagem fotográfica e modernidade no Oriente, partindo de referências da literatura e da história, entre elas o longo ensaio de Baudelaire de 1863, “O pintor da vida moderna” (sobre Constantin Guys, artista gráfico e aventureiro que acompanhou *in loco* a Guerra da Crimeia e encarnou uma versão premonitória de repórter e de fotojornalista), e os registros feitos no final do século 19 por Felice Beato, italiano que registrou em fotografia as primeiras cenas de guerras e revelou pelas imagens fotográficas a cultura dos povos da Ásia, com destaque para samurais e gueixas, marcantes na tradição japonesa.

Mesmo considerando, a partir dos apontamentos publicados em 2015, as mais diversas evidências de um campo promissor para os avanços da investigação científica, Montier reconhece que o termo fotoliteratura, por enquanto, não se difundiu realmente, nem na França, nem no exterior. Contudo, ele também ressalta que a abrangência da questão, que se desenvolve há quase dois séculos, está pontuada de indicadores que revelam consequências importantes da “revolução fotográfica” sobre a experiência existencial, sobre a evolução da pesquisa científica e sobre o sentido da arte nas sociedades modernas e contemporâneas, uma vez que a fotografia foi portadora de efeitos poéticos e sociais de amplitude considerável. Baseado em marcos teóricos de Benjamin e Barthes, entre outros autores que abordam as interfaces entre o literário e o fotográfico, Montier ressalta que “a invenção da fotografia mudou a concepção e as ambições do próprio ato literário; e, reciprocamente, os fotógrafos recorreram a fundamentos do discurso literário para manter um diálogo subjacente com a literatura e instituir suas próprias obras”.⁸⁹

1.5 Um mapa do território fotoliterário

89 MONTIER, 2015. p. 35-36.

No encontro fértil resultante de formas diversas de associações e aproximações entre a literatura, um meio tradicional, milenar, e a fotografia, um meio tecnológico, recente no tempo histórico, cujo surgimento ocorreu há menos de dois séculos, Jean-Pierre Montier propõe destacar questões transversais para um reconhecimento do território fotoliterário, como as estratégias relacionados ao léxico e às ideias de “revelação”, de enquadramento, de detalhes e demais descrições em equivalentes de instantâneos, de imagens em preto e branco ou da retórica de outros procedimentos que determinam o fazer fotográfico e que estejam presentes na forma literária, em ocorrências diretas ou indiretas.⁹⁰ Há, também, uma condição essencial para que haja a caracterização do conceito: que a fotografia seja, necessariamente, a presença temática “estruturante”, em relação à forma literária, para que uma obra seja considerada no território da fotoliteratura. Porque, conforme ressalta Montier, com certa ironia, “há numerosos textos literários em que nem a existência de um personagem fotógrafo nem a menção a fotografias em qualquer lugar da ficção tem, no final das contas, mais importância do que a presença de um telefone ou de um automóvel”.⁹¹

O vasto território em que a fotoliteratura se estende, por outro lado, contém obras ilustradas ou não, pois a fotografia, em seus aspectos de contiguidade e de índice em relação ao real (que são aspectos específicos do dispositivo fotográfico), pode vir a exercer seu papel estruturante e de impacto no processo literário (descritivo ou narrativo) mesmo sendo somente uma “imagem fantasma”, quando está ausente do livro ou da página em sua reprodução como uma ilustração visível – como é o caso do recorte em destaque nesta tese, analisado a partir da literatura de Poe, de Machado de Assis e de Cortázar. Outro exemplo célebre, mas não exclusivo, é o caso da fotografia da mãe-criança no jardim de inverno, em *A câmara clara*, minuciosamente descrito, investigado, questionado e tomado como metáfora nas reflexões de Barthes sobre o fenômeno fotográfico, sendo que esta mesma fotografia, sintomaticamente, não está revelada na forma de imagem impressa para a visão do leitor. Neste aspecto, uma advertência feita por Montier tem relação direta com os textos aqui

90 Montier destaca esta presença indireta da fotografia, que ele chama de “limiar fotográfico”, a partir da obra de Gérard Genette, autor que aborda com frequência a presença de fotografias e de ilustrações em geral, mas sem que a iconografia propriamente dita, a imagem impressa e visível na página, esteja muito presente em seu trabalho, a não ser como paratexto, ou seja, como uma ilustração ou fotografia na capa do livro e uma fotografia do autor na “orelha” da publicação. Além de Genette, Montier estende a análise a diversos autores. Cf. MONTIER, Jean-Pierre. La notion de seuil photographique. In: *Interférences littéraires / Littéraire interférentielles*, n° 23, «Seuils/ Paratexts, trente ans après», s. dir. Guido Mattia Gallerani, Maria Chiara Gnocchi, Donata Meneghelli, Paolo Tinti, mai 2019, 103-127. Disponível em: <http://www.interferenceslitteraires.be/index.php/illi/article/view/1024> Acesso em: 15 abril 2022.

91 MONTIER, 2015. p. 21-23.

selecionados e também com a fotografia do jardim de inverno apenas descrita em *A câmara clara*: “Levando o raciocínio até o mesmo tipo de limite que o apontado pela expressão ‘viagem imóvel’, pode-se perguntar, aliás, se certos textos não obtêm parte de seu poder puramente literário pelo fato exclusivo de as fotografias estarem justamente ausentes”.⁹²

A mutação cultural, no extenso território que a fotoliteratura permite vislumbrar, também vai abarcar, em suas fronteiras, obras em diversos gêneros – para as quais a delimitação e a atualização surgem como resultado de procedimentos e de estratégias plurais, polissêmicas, de escritores ou fotógrafos, seja na figurabilidade do texto ou na textualidade da imagem. As fronteiras do território inicialmente demarcado alcançam desde os pioneiros do século 19, que aproximaram do fazer literário o dispositivo fotográfico (ou vice-versa), e se estendem a variantes modernas e contemporâneas tanto na prosa como na poesia, no relato autobiográfico, no relato de viagem, na crítica e na abordagem teórica ou filosófica, no jornalismo e no fotojornalismo, no ensaio fotográfico, na variedade de experiências híbridas e no entrecruzamento de artes gráficas e tecnologias digitais em que a palavra e a imagem fotográfica, como destaca Montier, “convivem segundo uma lógica intermediática cada vez mais elaborada, hipertextos que nos levam por labirintos narrativos que vêm, por sua própria estrutura, renovar as bases da textualidade”.⁹³

Os pressupostos que Montier apresenta sobre o fotoliterário, ou sobre a variedade possível de ocorrências da imaginação fotográfica transportada para a forma literária, exemplificam à perfeição muitas tramas e percalços, tanto poéticos como dramáticos, de autores, de textos e de personagens, sejam eles reais ou fictícios – desde quando, em meados do Oitocentos, a percepção sobre a novidade da fotografia teve seus primeiros registros nas páginas da literatura. Neste percurso, há inúmeros marcos dignos de nota, entre eles o papel pioneiro desempenhado por Henry Fox Talbot, um dos inventores da técnica da fotografia, que teve a iniciativa pioneira de publicar, em 1844, o primeiro livro com reproduções fotográficas em suas páginas, *The pencil of nature*.⁹⁴

Já o primeiro texto a abordar e a questionar, de maneira específica, a complexidade do fenômeno fotográfico tem Poe como autor: “The daguerreotype”⁹⁵, publicado na revista

92 MONTIER, 2015. p. 23.

93 MONTIER, 2015. p. 34-40.

94 TALBOT, William Fox. *The pencil of nature*. London: National Media Museum, Science & Society Picture Library, 1844. Disponível em <https://www.gutenberg.org/files/33447/33447-pdf.pdf>. Acesso: 20 janeiro 2021.

95 POE, Edgar Allan. The daguerreotype. *Alexander's Weekly Messenger*, nº 15, january, 1840. In: TRACHTENBERG, Alan (org.). *Classic essays on photography*. New Haven: Leete's Island Books, 1980. p. 37-39. Disponível em: http://www.daguerreotypearchive.org/texts/P8400008_POE_ALEX-WEEKLY_1840-01-15.pdf Acesso em: 15 janeiro 2021.

Alexander's Weekly Messenger em 1840, na mesma época em que o escritor experimentava posar pela primeira vez para um retrato fotográfico e pouco tempo depois da divulgação pública do processo técnico inventado por Louis Daguerre e batizado de daguerreótipo.⁹⁶ A partir da primeira abordagem de Poe sobre o fenômeno representado pela imagem fotográfica, a nova tecnologia, instalada na zona de fronteira entre a arte e a técnica, passaria a figurar como referência temática importante para a criação literária e como objeto de reflexão nos textos do próprio Poe – assim como, nos anos seguintes, iria surgir como presença constante na obra de Baudelaire. Décadas mais tarde, Benjamin, leitor atento de Baudelaire, também descobre as abordagens pioneiras de Poe sobre os primeiros retratos em daguerreótipos e retoma algumas reflexões em suas teses fundamentais.⁹⁷

A novidade do retrato fotográfico, que democratizou a imagem do indivíduo, antes limitada aos recursos da pintura, e ampliou o mercado consumidor, configurando clientelas mais heterogêneas,⁹⁸ com o passar do tempo ganharia a condição de referência cada vez mais frequente para a composição literária e para a reflexão teórica, incluindo as questões relacionadas ao impacto na memória individual e coletiva e as alterações no pensamento e nas formas de linguagem que a invenção do aparato fotográfico viria a ocasionar. Na atualidade, diante da evolução e transição permanente entre as mais diversas metamorfoses tecnológicas em novas mídias, um dos desafios da maior importância para a pesquisa teórica e crítica, como ressalta Montier, talvez seja a capacidade de identificar e investigar novas invenções literárias, novas formas da produção cultural e também os novos usos dos dispositivos fotográficos, para que seja possível compreender e contextualizar as questões mais abrangentes relacionados aos territórios da literatura, da fotografia e da fotoliteratura.

Iniciada na segunda metade no século 19, a hegemonia das imagens da fotografia e do retrato fotográfico estende suas proporções progressivamente desde o começo do século passado, acentuando sua importância nos períodos posteriores à Primeira e à Segunda Guerra Mundial. A partir da década de 1950, a fotografia como tema e como referência de reflexão estaria cada vez mais presente na literatura e nas abordagens teóricas e críticas sobre signos e linguagens. No caso brasileiro, o tema da fotografia alcança lugar marcante

96 SICARD, Monique. Legitimações: François Arago, 1839. In: *A fábrica do olhar*. Imagens de ciência e aparelhos de visão (século XV-XX). Tradução de Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições 70, 2006. p. 107-119.

97 ORLANDO, José Antônio. Magia & técnica: a máquina de pensar em Edgar Allan Poe e Walter Benjamin. In: JEHA, Julio; NASCIMENTO, Lyslei (orgs.). *Criadores e criaturas na literatura*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2017. p. 69-78.

98 MAUAD, Ana Maria. Entre retratos e paisagens: modos de ver e representar no Brasil oitocentista. *Revista Studium*, n° 15, p. 3-43, São Paulo: Editora da Unicamp, 2019. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/studium/article/view/11764/7706> Acesso em: 18 outubro 2021.

também nas letras do cancionero popular nos mais variados estilos, especialmente nas canções da Bossa Nova, do Tropicalismo e da MPB. A lista de exemplos, extensa e diversificada, inclui composições que se tornaram clássicos da música popular com sucessivas interpretações e gravações, no Brasil e no exterior, entre elas marchinhas de carnaval como “Retrato do Velho”, de Haroldo Lobo e Marino Pinto (“Bota o retrato do velho outra vez / Bota no mesmo lugar / O sorriso do velhinho / Faz a gente trabalhar...”), que teve sua primeira gravação por Francisco Alves e se tornou “jingle” de propaganda muito popular como tema da campanha política para a reeleição de Getúlio Vargas como presidente da República, em 1950.

Entre as muitas canções que têm como questão central o tema da fotografia também estão duas composições de 1968: “Retrato em branco e preto”, que foi a primeira parceria de Chico Buarque e Tom Jobim (“Com seus mesmos tristes velhos fatos / Que num álbum de retratos / Eu teimo em colecionar (...) / Eu trago o peito tão marcado / De lembranças do passado / E você sabe a razão / Vou colecionar mais um soneto / Outro retrato em branco e preto / A maltratar meu coração...”), lançada no álbum de 1968 “Chico Buarque de Holanda, Volume 3”; e “Terra”, de Caetano Veloso (“Quando eu me encontrava preso / Na cela de uma cadeia / Foi que eu vi pela primeira vez / As tais fotografias / Em que apareces inteiras / Porém lá não estavas nua / E sim coberta de nuvens...”), lançada somente 10 anos depois, no álbum de Caetano “Muito (Dentro da estrela azulada)”. No livro autobiográfico *Verdade tropical*, de 1997, Caetano Veloso comenta a permanência do tema da fotografia na música popular brasileira e a gênese da canção “Terra”, que se refere às primeiras fotografias do planeta Terra visto do espaço, feitas pela missão espacial norte-americana Apollo 8 e publicadas no Brasil pela revista *Manchete*.⁹⁹

No mesmo ano de 1968, haveria uma coincidência importante no panorama literário brasileiro com o surgimento simultâneo de uma série de obras memorialistas dos modernistas mineiros Pedro Nava, Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes, companheiros da mesma geração. Todas as obras em questão têm, como fio condutor, em seus registros literários, uma espécie de acerto de contas com o passado e a presença destacada e fundamental do tema da fotografia, com diversas reflexões centradas no processo cognitivo e narrativo gerado por retratos fotográficos frente aos labirintos e nomeações da memória. Naquele ano, Drummond publica os poemas de *Boitempo & A falta que ama* (a mesma temática seria retomada em *Menino antigo, Boitempo II*, de

99 VELOSO, Caetano. Narciso em férias. In: *Verdade tropical*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1997. p. 349-403.

1973); Murilo Mendes publica a prosa poética de *A idade do serrote* (as memórias do autor também retornariam com o livro de 1980, *Transistor*, antologia póstuma de textos escritos entre 1931 e 1974); e Pedro Nava redige, entre 1968 e 1970, o extenso *Baú de ossos*, publicado em 1972, obra monumental que ganharia outros cinco volumes nos anos seguintes e um sexto livro de publicação póstuma.¹⁰⁰

Traduzindo seu compromisso histórico de testemunho, o discurso memorialista faz, da imagem fotográfica, procedimento recorrente para presentificar um passado carregado de “agoras” – como escreveu Walter Benjamin sobre a construção da história.¹⁰¹ No poema “(In) Memória”, que abre *Boitempo & a falta que ama*, Drummond revela uma emoção fugaz do passado personificada pela reminiscência. Aqui, um retrato é a referência que traz a lembrança do que passou: o retorno do tempo vivido e a consciência do poeta, confrontados.

De cacos, de buracos
de hiatos e de vácuos
de elipses, psius
faz-se, desfaz-se, faz-se
uma incorpórea face,
resumo de existido.

Apura-se o retrato
na mesma transparência:
eliminando cara
situação e trânsito
subitamente vara
o bloqueio da terra.

E chega àquele ponto
onde é tudo moído
no almofariz do ouro:
uma europa, um museu,

100 São fotografias e retratos fotográficos que disparam o discurso memorialista de Drummond, de Murilo Mendes e de Pedro Nava. Dos três, Nava abraça com mais intensidade a memória através das fotografias e produz, em curto espaço de tempo, seis extensos volumes – *Baú de ossos* (publicado em 1972); *Balão cativo* (1973); *Chão de ferro* (1976); *Beira-mar* (1978); *Galo das trevas* (1981); *O círio perfeito* (1983); e *Cera das almas*, publicação póstuma de 2006. Drummond, Mendes e Nava pertencem à geração que, em 1925, funda em Belo Horizonte *A Revista*, marco inaugural do Modernismo em Minas Gerais. Os três partilham a idade do século: Mendes nasceu em Juiz de Fora, em 1901; Drummond, em Itabira, em 1902; e Nava também em Juiz de Fora, em 1903. Cf. ORLANDO, José Antônio. Memórias do século 20. In: *O eixo e a roda*, v. 8. Belo Horizonte: FALE UFMG, 2002, p. 195-205. Disponível em: www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3144 Acesso em: 15 abril de 2022.

101 Em “Sobre o conceito de história”, Benjamin argumenta que “a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de *agoras*” e que “a moda tem um faro para o atual onde quer que ele esteja na folhagem do antigamente”. Cf. *Walter Benjamin, Obras escolhidas I* – Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 229-230.

o projetado amar,
o concluso silêncio.¹⁰²

Enquanto mantém diálogo com a trajetória histórica e poética do próprio Drummond, a condição do narrador, que recorda para contar o que apenas vislumbra na imagem da fotografia, incorpora o poeta/velho/menino às voltas com versos de descobertas nostálgicas. Palavras e reminiscências avançam em complexidade para dentro do círculo da família, dos antepassados, dos agregados, dos jamais, de tudo o que está guardado em silêncio no álbum de retratos. Os versos perseguem a virtualidade, a memória enquanto possibilidade dinâmica para confirmar para o sujeito que “isso foi, aconteceu desse jeito”. Como em outra curiosa pose fotográfica, testemunhada por Drummond nos versos de “Comunhão”:

Todos os meus mortos estavam de pé, em círculo,
eu no centro.
Nenhum tinha rosto. Eram reconhecíveis
pela expressão corporal e pelo que diziam
no silêncio de suas roupas além da moda
e de tecidos; roupas não anunciadas
nem vendidas.
Nenhum tinha rosto. O que diziam
escusava resposta,
ficava parado, suspenso no salão, objeto
denso, tranquilo.
Notei um lugar vazio na roda.
Lentamente fui ocupá-lo.
Surgiram todos os rostos, iluminados.¹⁰³

Ao mesmo tempo em que transporta o mundo para o interior da casa, a metáfora textual da fotografia propicia que as sugestões associativas tenham a variedade do recorte que confere, ao texto poético, a possibilidade da síntese, do passado revelado no presente, em decorrência da abertura interpretativa no potencial que realça o que está apenas sugerido no enunciado. Pela síntese afetiva do poema ou pela reconstituição minuciosa da prosa, o narrador retorna aos detalhes do passado mais remoto. O tempo que passou e suas histórias exigem cautela, os mortos, e tudo o que não é mais, exigem serenidade, ainda que com um resquício amargo de ironia. Siderado em seu espaço-tempo, o discurso e os retratos espelham a angústia de constatar que o tempo não existe – só existe o passar do tempo.

Nas constatações de perdas e de memórias que o passar do tempo provoca, a poesia de Drummond, em consonância com outras narrativas de Murilo Mendes e de Pedro Nava,

102 ANDRADE, Carlos Drummond de. *Boitempo & A falta que ama*. Rio de Janeiro: Editora Sabiá, 1968. p. 5.

103 ANDRADE, 1968. p. 161.

expõe a lógica da ruminação semiótica no texto memorialista: lógica de perseguir, nas trilhas e labirintos sombreados da consciência, a transmutação permanente de imagens em palavras, lógica de descobrir e delimitar armadilhas da indiferença e da repetição, da distração, do esquecimento, da ambiguidade e do descontínuo que há em toda fotografia. A grande metáfora, opção da arte e da literatura, tenta reconstituir no tempo definitivamente perdido uma esperança que a imagem da fotografia pode acionar – como a serenata angustiante que um retrato traz à lembrança do narrador de Murilo Mendes, em um fragmento de *Transistor*, e o faz reviver o impacto de um afeto infantil que ele acreditava esquecido para sempre em Juiz de Fora, no começo do século 20: “A serenata, passos vazios, afastou-se, reviro-me no travesseiro, nunca verei de perto o som, nem o tocarei”.¹⁰⁴

A reconstituição do lugar da infância, pedra de toque do discurso memorialista, atinge o equilíbrio na tradução barroca ou no mais simples instantâneo fotográfico que surge das coincidências e do acaso. As transposições poéticas revelam-se latentes, senão inevitáveis, no discurso que o memorialista constitui: genealogias, nomes, dias, objetos e pertences da casa, jeitos de ser à deriva do destino, ocasiões, cuidados, fisionomias, as origens e os nomes verbalizados no casulo das palavras, entre fusões de sentimentos e planos espaço-temporais, a pátria, lugar dos filhos e dos mortos, o mapeamento inefável de lugares, a formação da consciência – difusa e plural, como naquele axioma atribuído a João Guimarães Rosa (“Minas são várias”), também companheiro de geração de Drummond, de Nava e de Murilo Mendes.

No universo de sentidos do passado traduzidos em palavras, na forma literária do texto memorialista, há também uma memória involuntária, que é total e simultânea, em contraponto às recordações provocadas, para as quais os retratos fotográficos funcionam como analogias e como chaves privilegiadas para alcançar o que se perdeu, conforme Nava confessa: o discurso do eu que recorda faz saltar, do baú, a multidão antiga dos vivos.

A recordação provocada é antes gradual, construída, pode vir na sua verdade ou falsificada pelas substituições cominadas, pela nossa censura. É ponto de partida para as analogias e transposições poéticas que Proust aponta em Baudelaire (...). A essas analogias podem servir ainda certos fragmentos de memória que – como nos sonhos, surgem, somem e remergulham feito coisas dentro de uma fervura de panela. Pedacos ora verdadeiros, ora ocultos por um símbolo. São tudo chaves, as chaves que eu também usei para abrir nossa velha casa e entrar, como nos jamais.¹⁰⁵

104 MENDES, Murilo. *Transistor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. p. 40.

105 NAVA, Pedro. *Baú de ossos*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1974. p. 324.

Diante do tempo e diante da imagem fotográfica, a literatura encontra a possibilidade vislumbrada de um retorno: a reconstrução da realidade por meio do retrato, a expressão de um passado revelado pelo testemunho visual e perceptível, tão somente, pela imaginação criativa que produz a narrativa. Em sua dimensão mítica, ruína de significação alegórica, a fotografia e o discurso literário reconstróem um universo incerto, sobre o sentido múltiplo do estar-no-mundo, a partir de uma tradição esfacelada: como se a imagem fotográfica, em seu papel de registro e de imaginário tecnológico, figurasse não apenas como um índice do que foi, mas também como vestígio de potencialidades não construídas pela história, como registro existencial e como último aceno de uma promessa de felicidade, esquecida ou perdida em algum lugar do passado. Entre imagens que concentram lembranças para o lugar do existido, retratos fotográficos de rostos, pessoas, objetos, lugares e acontecimentos vão gerar a obra escrita com diferente predomínio do olho, da visão, do detalhe e do panorama. Imagens do passado e personagens que cada fotografia preserva, de forma documental ou ilusória, acionam presságios sensoriais e burilam recordações, afetos, sentidos, transformando e reinventando as formas narrativas.

Presentificado, o gesto fotográfico parece assumir, no interior da obra escrita, uma dimensão de magia, assim como acontece nos relatos de *Em busca do tempo perdido*, a obra monumental de Marcel Proust: estar diante da fotografia tem simetrias com o ato aparentemente simples, prosaico, para o personagem adulto que leva a xícara de chá aos lábios, em combinação com a “petite madeleine”, de sabor e consistência reconhecidos, capaz de reconstituir de imediato a senha secreta para decifrar o real que não mais existe, o lugar do passado, evanescente, instável, híbrido. O tempo, na fotografia como na literatura, assume a condição fantástica de realidade imediata pela descoberta da lembrança que, de repente, salta de uma reminiscência, de um fragmento involuntário, imprevisto, entrecortado.

Acionadas pela imagem da fotografia, as sinestésias sinalizam, por um instante breve, fugaz, uma possibilidade instável de “salvamento” para o que definitivamente passou e foi embora para sempre – mas que permanece realizável de forma artificial nos cliques da memória, nos dispositivos do acaso, nos detalhes redescobertos pelo texto literário, construído para revelar os “enganos involuntários e bem fundados nas aparências”. A eternidade que Proust e os memorialistas vislumbram não é o tempo infinito, como destaca Benjamin, mas sim o tempo entrecruzado: um acontecimento vivido é finito,

enquanto que o acontecimento lembrado vem sem limites, é uma chave, como na revelação escrita por Nava, para tudo o que veio antes e que veio depois.¹⁰⁶

No tempo da fotografia (ou no fenômeno que ela reproduz e permite ver), o paradigma indicial reduz-se a um simples disparo: o que separa a pose inicial do registro final. Na substância do papel, atacadas pela luz, pela umidade, pelas intempéries do acaso e da sorte, as memórias das memórias empalidecem, extenuam-se, extraviam de vez sua sombra existencial.¹⁰⁷ Lançadas como fio condutor da narrativa, como metáforas existenciais que indicam a passagem do tempo, ou como “prova de verdade” do que permanecerá no passado, as ocorrências da fotografia também têm a qualidade de realizar uma conexão virtual entre o presente e o que aconteceu naquele instante fixado na imagem.

Além da presença temática inaugural da fotografia na obra literária, com Poe e Baudelaire, pode-se perceber uma aproximação crescente e gradativa, ou uma contaminação dos processos narrativos, desde o século 19, em relação aos procedimentos característicos da técnica da fotografia, incluindo questões da revelação, dos registros e dos enquadramentos, tais como variações de ângulo, de perspectiva, de distância e foco, descrições concisas de “vistas” panorâmicas ou fixação em detalhes da imagem ou do cenário, bem como a estratégia de pequenos “flashes”, com o texto captando ou revelando breves instantes do cotidiano à maneira do que fazem os fotógrafos. John Berger, conforme citado anteriormente, chama a atenção para as práticas da descontinuidade narrativa inaugurada pela presença da fotografia, práticas que contaminam as formas discursivas e que resultam como uma das principais consequências que o aparato fotográfico traz para a experiência humana.¹⁰⁸ Antonio Candido também comenta tal prática da descontinuidade e da presença de “flashes” identificada na forma literária, a propósito da obra de Oswald de Andrade, autor que sempre teve proximidade com as técnicas da fotografia e do cinema – o que pode ter sido determinante para sua produção de formas mais concisas e fragmentadas na prosa e na poesia, colocando em perspectiva o gosto pela síntese em breves imagens, breves momentos, breves cenas do cotidiano.¹⁰⁹

106 BENJAMIN, Walter. *A imagem de Proust. Obras escolhidas I – Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura.* Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 45.

107 Uma retomada mais contemporânea do mesmo processo poderia destacar que não só as fotografias em papel estão ameaçadas pelo desgaste da passagem do tempo: os arquivos das fotografias digitais também estão destinados ao desaparecimento, acumulados às centenas e muitas vezes esquecidos sem identificação nas pastas de *downloads*, nos *pendrives*, nos *gigabytes* dos cartões de memória.

108 BERGER, John. *Para entender uma fotografia.* Org. Geoff Dyer. Tradução de Paulo Geiger. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2017. p. 90-93.

109 CANDIDO, Antonio. *Brigada ligeira.* 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Ouro sobre Azul, 2004. p. 14.

As sugestões no tom de humor e de ironia, no caso de Oswald de Andrade, muitas vezes remetem às imagens fotográficas e às aproximações ou contaminações pelos procedimentos mais característicos da técnica relacionada ao aparato das lentes e câmeras, mesmo quando a temática da fotografia não aparece citada de forma mais explícita – como é possível perceber na sequência dos versos em “nova iguaçu”, um dos poemas reunidos em 1925 no livro *Pau Brasil*:

Confeitaria Três Nações
 Importação e Exportação
 Açougue Ideal
 Leiteria Moderna
 Café do Papagaio
 Armarinho União
 No país sem pecados ¹¹⁰

Na forma rápida de síntese, no poema breve de Oswald de Andrade, quase um haicai, que Haroldo de Campos caracteriza como uma “poética da radicalidade”,¹¹¹ cada verso traz “fotografias verbais”, apenas com a transcrição de nomes próprios em justaposição, compondo um pequeno “álbum de retratos”. No caso de outros poemas de *Pau Brasil*, o álbum em questão tem sua radicalidade destacada em uma economia extrema de palavras que criam um sentido imagético. Como em “longo da linha”, do mesmo livro, extraído da série intitulada “Roteiro das Minas”:

Coqueiros
 Aos dois
 Aos três
 Aos grupos
 Altos
 Baixos ¹¹²

As “fotografias verbais”, como são as figurações da fotografia na forma literária, ou as transformações nos modos de narrar que a fotografia provoca, também sobressaem de forma particular em obras de Poe, de Machado de Assis e de Cortázar – em abordagens narrativas nas quais, com frequência, a imagem fotográfica faz surgir possibilidades para

110 ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1978. p. 108.

111 CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. São Paulo: Editora Globo, 2003. p. 7-55. Disponível em: <https://qdoc.tips/haroldo-de-campos-uma-poetica-da-radicalidade-introducao-a-poesias-reunidas-de-oswald-de-andrade-pdf-free.html> Acesso em: 15 abril de 2022.

112 ANDRADE, 1978. p. 137.

que o passado seja atualizado e metamorfoseado no presente, ampliando o sentido do conteúdo literário e revelando dimensões insuspeitadas ao trazer, para o espelho do aqui e agora do narrador, os rostos, as pessoas, os acontecimentos. Na fotografia, as experiências do passado, fragmentárias por definição, percebíveis como a vida e os sentimentos, sinalizam tão somente as marcas visíveis, para um instante fugaz e ilusório de contemplação, antes da dissolução do olhar.

1.6 Fotografias verbais como espelhos do real

A concepção que Poe inaugura, sobre a representação da imagem fotográfica e sobre os discursos que a caracterizam, a partir dele alcançaria outros autores tanto na ficção como na reflexão teórica. Poe considera a fotografia como um “espelho do real”, uma ilusão da realidade, algo que seria seu “analogon”, seu duplo em analogia, atribuído à semelhança irrecusável entre a fotografia e seu referente: uma imagem formada pela máquina e, nas palavras de Poe, sem interferência humana, desprovida da subjetividade e da intencionalidade de seu produtor. Uma imagem congelada no espelho – para usar a primeira metáfora que ele registra. A concepção da fotografia por Poe certamente exemplifica, em muitos aspectos, os pressupostos das posições epistemológicas quanto à questão do realismo e do valor documental da imagem fotográfica descritos por Philippe Dubois, em *O ato fotográfico*,¹¹³ para “a fotografia como espelho do real” ou “espelho do mundo”, envolvendo o discurso da mimese (o ícone) como primeira caracterização, na linha do tempo da historiografia, no que se refere ao discurso sobre a novidade da fotografia em relação ao seu objeto ou referente.

Para esta primeira caracterização histórica sobre a recepção da fotografia, Dubois busca como exemplo a referência mística da cena do Véu de Verônica, nas passagens da Paixão de Cristo, descrita pelos evangelhos da Bíblia Sagrada. Com seu “efeito impressionante de realismo”, seu valor de relíquia e seu valor de fetiche da fantasmagoria, incorporando uma espécie de protótipo da fotografia, o Véu de Verônica, na cena bíblica, surge com uma imagem de Cristo obtida por uma milagrosa impregnação direta do modelo no suporte, sem qualquer intervenção da mão humana para a feitura da representação na imagem final. Se lembrarmos da referência da passagem bíblica, todo o fascínio e o entusiasmo demonstrado por Poe no século 19, diante do fenômeno extraordinário do daguerreótipo em sua realidade mais absoluta, certamente serão plenamente compreensíveis e justificáveis.

113 DUBOIS, Philippe. A fotografia como espelho do real. In: *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, Papirus, 1993. p. 27-36.

Do mesmo modo que as abordagens de Poe, as concepções na literatura de Machado e de Cortázar, respectivamente, podem exemplificar as outras duas classificações que Dubois apresenta sobre a recepção subsequente da codificação da fotografia na trajetória do tempo histórico, a partir da segunda metade do século 19: seja com a fotografia tomada como “transformação do real” ou “efeito do real” na codificação das aparências (o símbolo),¹¹⁴ tal como será destacado na abordagem sobre Machado; seja em sua compreensão como discurso do índice e da referência, como “traço de um real”, como será ressaltado sobre Cortázar – sem a obsessão, como alerta Dubois sobre a evolução na recepção pública do fenômeno fotográfico, de cair no “ardil do analogismo mimético” e também livre da ingênua “angústia do ilusionismo”.¹¹⁵ Tal argumentação, nos termos que Dubois apresenta, será retomada a seguir nos capítulos sobre cada um dos autores.

Em sua metáfora fotográfica, as linhas de expressões, de impressões e de intenções, na trama das experiências que cada rosto na multidão traz do mundo, e de si mesmo, constituem e projetam o artifício da imagem – de forma similar às possibilidades plurais com as quais um autor vai construindo, pelo encadeamento das palavras, a composição do discurso da literatura, seja em forma de ficção, poesia, crônica, prosa ensaística, seja em autobiografias ou variantes narrativas na forma de diários, memórias, recordações, relatos de viagem, relatos confessionais, correspondências, entrevistas e testemunhos. Há, também, a forma muito particular e quase sempre singular dos comentários biográficos, os pequenos instantâneos, fragmentados, que Barthes nomeou, em *Roland Barthes por Roland Barthes* e em *A câmara clara*, como “biografemas”: aqueles traços miúdos, entrecortados, breves, descritos em cenas fugidias que encantam ou apenas relampejam entre lembranças e reminiscências.

Posso descer mais ainda no detalhe, observar que muitos homens fotografados por Nadar tinham unhas compridas: pergunta etnográfica: como se usavam as unhas em tal ou tal época? Isso a Fotografia pode me dizer, muito melhor que os retratos pintados. Ela me permite ter acesso a um infra-saber; fornece-me uma coleção de objetos parciais e pode favorecer em mim um certo fetichismo: pois há um “eu” que gosta do saber, que sente a seu respeito como que um gosto amoroso. Do mesmo modo, gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de “biografemas”; a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema tem com a biografia.¹¹⁶

114 DUBOIS, 1993. p. 36-45.

115 DUBOIS, 1993. p. 45-53.

116 BARTHES, 1984. p. 51.

Barthes também alerta que toda fotografia representa a contingência pura e só pode ser isso: ela é sempre “alguma coisa”, ela fornece de imediato esses “detalhes”. Os paradoxos e contradições inerentes a todo retrato fotográfico e, por extensão, a todo relato literário, também colocam em questão uma certa encenação narrativa que apresenta o conceito de sujeito como consciência de si, idêntico a si mesmo e autônomo, de forma muito similar aos aspectos que a literatura de Poe havia antecipado sobre a experiência do daguerreótipo, com o escritor sempre empenhado em estabelecer o poder definitivo da razão, como será ressaltado no próximo capítulo. As constatações e os questionamentos de Poe com relação ao “espelho que retém a imagem em sua perfeição” seriam retomados nas décadas seguintes por Baudelaire e, posteriormente, pela literatura de Machado de Assis e de Cortázar, entre outros.

O próprio ser humano e seu elemento essencial, o rosto, permanece presente, em sua estranha conjunção de realidade e de passado, que confere uma existência ao retratado, ao contrário da pintura, que consegue tão somente simular pela imitação uma realidade imediata. O que se vê, no retrato fotográfico, é o referente da imagem, uma emanção do indivíduo real que posou diante da câmera e que vai permanecer ali, para sempre, em sua reprodução, congelado no espelho – como estabelece a complexidade do raciocínio que Poe elaborou, de forma simultânea à invenção do daguerreótipo, e que mantém uma impressionante atualidade.

Barthes também reflete tal complexidade da conjunção de realidade e de tempo passado em *A câmara clara* e constata, diante da fotografia, a ocorrência do preceito indispensável do “isso foi”, a emanção do referente como presença e ausência, distância e proximidade entre o passado e o presente: o que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez; ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente.¹¹⁷ De forma estranha e ao mesmo tempo realista, o preceito do “isso foi” revela essa coisa terrível, o “retorno do morto”, que há em toda fotografia, porque a fotografia sempre mostra o seu referente (mesmo considerando que houve no ato fotográfico as intenções do sujeito fotografado ou de quem opera a câmera, a escolha do ângulo capturado e os detalhes que incidem ou não no enquadramento final). O “isso foi”, tomado como certificado de existência e de presença em toda fotografia, também indica a ocorrência de um determinado paradoxo, de acordo com uma ressalva fundamental de Barthes: “Seja o que for o que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos”.¹¹⁸

117 BARTHES, 1984. p. 13.

118 BARTHES, 1984. p. 16.

No discurso literário, contudo, as noções estruturais sobre a complexidade da questão do referente, sobre a veracidade dos fatos, ou sobre a sinceridade do autor, vêm demandar uma problematização adicional sobre a legitimidade da forma. Em outras palavras, como aponta Carla Damiano, retornando aos termos de Benjamin sobre as imagens do pensamento e sobre as ruínas da significação: o autor que narra sua história é, antes de tudo, um sujeito histórico que pretende, ao “escavar” o terreno da imaginação e da memória, “construir” o presente.¹¹⁹ Para o jogo de ausência e presença que o impacto da fotografia acrescenta ao texto literário, entre os traços da imaginação, da memória voluntária e da memória involuntária, para a recuperação cotidiana de signos do passado ou para os caminhos da invenção ficcional, a subjetividade não é absoluta porque a lembrança encontrada, assim como os percalços do enredo construído, em diálogo com o leitor, nunca serão verdades atemporais e autônomas. Tal procedimento poderia ser descrito na forma de uma metáfora, ou mesmo de uma licença poética, que se expressa da seguinte forma: no contato com uma trama literária, os sentimentos pensam e o intelecto brinca.

Longe de ser um espelho fiel da realidade, a pretendida unicidade da imagem fotográfica, nos domínios incertos, fluidos e instáveis da imaginação e da memória que, essencialmente, constituem o texto literário, vai assumir contornos de uma espécie de confissão pessoal do autor (ou do narrador) em meio a uma multiplicidade de percepções contraditórias que resistem à unificação e à supressão de sua diversidade, escondendo-se ou disfarçando-se sob a sua falsidade.¹²⁰ Katia Muricy estabelece tal reflexão a respeito dos escritos de natureza autobiográfica de Friedrich Nietzsche, da mesma forma que havia feito com relação à presença das imagens nas questões memorialistas da literatura de Machado de Assis, especialmente em *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Na concepção de Machado, conforme ressalta Muricy, as ambições literárias do defunto narrador não buscam a unificação de um tempo perdido, ao modo de Proust, nem têm por objetivo “a restauração ou a invenção de um sentido que unifique o sujeito das fragmentadas experiências vividas”.¹²¹ Porque, no caso de Brás Cubas, as questões memorialistas não instauram nem a unidade subjetiva da experiência, nem a sua verdade, mas somente emitem, momentaneamente, seu brilho, tanto para o personagem como para a

119 DAMIÃO, Carla Milani. *Sobre o declínio da “sinceridade”*: Filosofia e autobiografia de Jean-Jacques Rousseau a Walter Benjamin. São Paulo: Edições Loyola, 2006. p. 189-191.

120 MURICY, Katia. *Ecce homo*: autobiografia como gênero filosófico. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2017. p. 9-13.

121 MURICY, Katia. *A razão cética*: Machado de Assis e as questões de seu tempo. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1988. p. 115-116.

experiência do leitor, em constelações de figuras, de fotografias, de lembranças e de imagens da memória, de semelhanças, de sombras, de fantasmagorias, de revelações sobre o invisível.

Questões semelhantes aos paradoxos da memória que Kátia Muricy localiza nos escritos autobiográficos de Nietzsche ou na autobiografia fictícia de Brás Cubas, o narrador defunto, tanto para o retrato fotográfico, quanto para o relato literário, são descritas por Barthes como uma “encenação de um imaginário” – seja no artifício da pose, diante da câmera, a partir do momento que o indivíduo fotografado internaliza o outro, para o qual ele se mostra e projeta uma imagem, seja no “eu profundo”, entre outros eus, no espelho que o caráter confidencial do discurso literário imagina e registra.¹²² Construindo a sinceridade da pose no retrato fotográfico ou registrando sua pretensa verdade entre categorias fluidas de autor empírico, de autor biográfico, de autor implícito, ser fotografado ou escrever é também representar e encenar.

Desde o século 19, e durante o último século, pensadores de diferentes escolas alertaram para alterações radicais, nas formas de linguagem e em nossa percepção da realidade, provocadas pela imagem produzida por câmeras: um número ilimitado e em fluxo contínuo de imagens do que não experimentamos diretamente. Ao vivo, no contato direto com a realidade imediata, com ou sem a mediação das imagens técnicas, o olhar não requer esforço e pode ser interrompido ou desligado, momentaneamente, com o fechamento das pálpebras. Com a mediação de câmeras, contudo, as imagens podem ser manipuladas, adulteradas, reproduzidas ou interpretadas para criar em simulacros a ilusão de realidade, ou mesmo para distorcer completamente ou omitir esta mesma realidade. Em outras palavras: apesar de seu estatuto de verdade em decorrência do preceito cognitivo do “isso foi”, da presença na ausência, a imagem fotográfica, com frequência, também pode ser usada para mentir.

Nos domínios alegóricos da ficção e na atualidade da civilização contemporânea, em processos técnicos de registro, de montagem e desmontagem, as imagens produzidas por câmeras estão sempre passíveis de instrumentalização para finalidades diversas, como apontou Susan Sontag, de duplicação da realidade e também de falsificação, talvez porque nelas sobrevivam qualidades tanto de fascinação como de concentração da memória individual e coletiva. Diante da fotografia, ou de suas variantes tecnológicas e midiáticas, o observador muitas vezes ainda é levado a acreditar, quase instintivamente, na verdade da imagem: é levado a pensar que está ali uma sobreposição irrecusável de realidade e de passado, que inevitavelmente “isto aconteceu” ou que “isto foi”, assim, desse jeito.

122 BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moyses. São Paulo: Estação Liberdade, 2003. p. 122-160.

Fotografar é enquadrar e enquadrar é excluir. Eis o drama do fenômeno fotográfico – e também sua “verdade”, registrada nas inserções temáticas da fotografia na literatura de Poe, de Machado, de Cortázar. A mesma busca pela “verdade”, e a mesma inevitabilidade do fracasso e das incertezas nos questionamentos, também formam o fio condutor para os argumentos de Barthes em *A câmara clara*. Não por acaso, Barthes inclui citações a *Blow-Up* e repete as investigações sobre a percepção que, nos domínios da ficção, tanto Roberto Michel, o fotógrafo narrador de “As babas do diabo”, como Thomas, o fotógrafo protagonista do filme de Antonioni, constataam diante do enigma de certas imagens que a câmera captura.

O narrador de Cortázar e o protagonista de Antonioni se detêm nas tentativas de decifrar cenas desconcertantes, que fotografaram de forma quase involuntária, e retornam à observação compulsiva daqueles retratos do invisível diversas vezes, sem sucesso – como os personagens de Poe, às voltas, muitas vezes, com um segredo criptografado que talvez possa existir além da aparência fugaz; ou como o narrador em *Dom Casmurro*, atormentado por uma verdade secreta e insuspeitada que o retrato fotográfico veio revelar. Também envolvido na observação sobre o visível e o invisível que a imagem fotográfica reserva, Barthes confessa seu fascínio por este *punctum*, incerto e emotivo, que pode mesmo ferir, que algumas fotografias provocam – em especial aquela em que ele, em profunda melancolia e no período de luto, descobre sua mãe, recém-falecida, mas ainda presente ali, no passado que a imagem preservou e revela, em um jardim de inverno, ainda uma criança.

“Se gosto de uma foto, se ela me perturba, demoro-me com ela. Que estou fazendo, durante todo o tempo que permaneço diante dela?”, interroga Barthes. “Olho-a, escruto-a, como se quisesse saber mais sobre a coisa ou a pessoa que ela representa. Vivo a ilusão de que basta limpar a superfície da imagem para ter acesso ao que há por trás”.¹²³

Os questionamentos de Barthes equacionam as sutilezas: a fotografia, afinal, em sua transposição para o discurso literário ou para a reflexão conceitual, pode ser tomada como uma “prova de verdade”, como espelho irrecusável do real, ou apenas como representação submetida aos códigos culturais do fotógrafo, do autor, do observador? A conclusão de Barthes tem relação com as constatações que são percebidas pelo protagonista de *Blow-Up*, pelo narrador de Cortázar ou pelos antecedentes cifrados nas reflexões de Poe, de Baudelaire ou de Machado, entre outros – porque assim é a Foto: não pode “dizer” o que ela dá a ver.¹²⁴

Os dilemas da fotografia conduzem a ambiguidade (e a complexidade) do filme de Antonioni, assim como conduzem as construções da literatura fantástica de Cortázar, de

123 BARTHES, 1984. p. 147-148.

124 BARTHES, 1984. p. 149.

Machado, de Poe. E também perpassam a aventura cotidiana de fotógrafos, de jornalistas, de historiadores e de quem esteja envolvido na busca dos delineamentos da “verdade” que o fenômeno da fotografia possa propiciar. Na prática, porém, não se pode penetrar na imagem fotográfica; não é possível ir além de sua superfície plana nem expandir a percepção para além das margens do enquadramento; não é possível resgatar, no presente, a realidade do passado que tenha sido, em paradoxo, capturado ou excluído pelo registro da câmera.

Assim como a narrativa de Cortázar estabelece um referencial preliminar para a presença da fotografia no texto literário, expandida em sua transposição para o cinema de Antonioni e para diversas reflexões teóricas, as questões aqui abordadas como hipótese procuram um viés cognitivo para identificar em textos de Poe, de Machado e de outros autores, os termos equivalentes para desenvolver uma análise crítica sobre as relações entre o literário e o fotográfico em seus aspectos ficcionais, formais e conceituais. Importante ressaltar, como foi anunciado, que simultaneamente ao impacto de sua presença como tema e referência em obras de ficção, de prosa e de poesia, a fotografia e as tecnologias de reprodução de imagens mobilizam abordagens diversas, em muitos aspectos convergentes, que investigam e balizam a imagem fotográfica tanto em suas relações com a arte e a literatura, como no que ela tem de específico, sobre como se dá sua gênese sob a ótica do vestígio, dos rastros do real. Na soma sobre as diferenças e nas fricções entre referências distintas, a meta é enriquecer perspectivas de análise e pesquisa.

Como acréscimo à complexidade que já estava, de certa forma, equacionada na abordagem pioneira de Poe sobre o daguerreótipo, e no “inconsciente ótico” que Benjamin caracteriza (“a natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar”),¹²⁵ há questões complementares como as que Umberto Eco apresenta ao problematizar as relações entre literatura e linguagem da fotografia, questionando a crítica literária mais tradicional, diante das categorias de código e representação, à luz das teorias da informação e da comunicação.¹²⁶ Eco alerta que, ao contrário da escrita literária, as imagens em geral, e a fotografia em especial, pertencem a um sistema narrativo ao qual falta uma metassemiótica. Em outras palavras: enquanto a literatura e a linguagem verbal, em caráter metalinguístico, são meios que, continuamente, desdobram-se sobre si mesmos, como discursos auto-reflexivos; a imagem, contudo, ao contrário e com frequência, raramente pode servir como meio de argumentação sobre a própria imagem.

125 BENJAMIN, 1985, p. 94.

126 ECO, Umberto. A família dos códigos. In: *Semiótica e filosofia da linguagem*. Tradução de Mariarosaria Fabris e José Luiz Fiorin. São Paulo: Editora Ática, 1991, p. 247-290.

Neste cenário, o arcabouço e os conteúdos da literatura, aliados à crítica, à teoria e à história, ao pensamento filosófico, às variáveis complementares da pesquisa científica, surgem como condições essenciais para as práticas de investigação e análise. Conforme o pressuposto que Eco destaca, em contraponto aos aspectos de aproximações e contaminações que a fotografia trouxe para o campo da literatura, cabe ao código verbal a função logocêntrica de articular reflexões e argumentos para a formulação de perguntas e respostas.

Falar de código significou ver a cultura como fato de interação regulada, a arte, a língua, os manufaturados, a própria percepção como fenômenos de interação coletiva regidos por leis explicitáveis (...). A vida da cultura é a vida dos textos regidos por leis intertextuais em que todo “já dito” age como regra possível. O “já dito” constitui o tesouro da enciclopédia.¹²⁷

Diante de tais constatações sobre o estado atual das relações que se estabelecem entre palavra e imagem, e considerando as aproximações entre a literatura e o aparato fotográfico, o objetivo dos capítulos que vêm a seguir é destacar recortes no “tesouro da enciclopédia” nomeado pela alegoria que Eco circunscreve. A partir de tais recortes, evidenciados pelos autores e textos em análise, serão ressaltadas questões da fotografia presentes no discurso literário e questões da literatura presentes na imagem fotográfica – identificando subsídios para reflexões, em diálogo com a fortuna crítica, sobre o impacto que os vestígios do fotográfico exercem na formulação do conteúdo literário. No percurso das intrincadas relações entre palavra e imagem, cada capítulo vai equacionar ocorrências marcantes ou precursoras da presença da fotografia na literatura, buscando sistematizar contribuições que alcancem valor significativo para os estudos literários – tanto em seus pressupostos específicos como nas confluências mais abrangentes e plurais da cultura contemporânea.

127 ECO, 1991, p. 289.

Capítulo 2

O artifício do retrato em Edgar Allan Poe

A aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto, nas antigas fotografias.

(Walter Benjamin)

2.1 A tradição de representar a figura humana

O retrato, assunto mais frequente desde as primeiras fotografias, usado para registrar e identificar o próprio ser humano e seu elemento mais essencial, o rosto, assim como o autorretrato, gênero e subgênero que proliferam em progressão geométrica nas redes sociais em tempos de internet e de parafernália da tecnologia digital, têm uma história tão antiga como a diversidade das tradições artísticas. Suas primeiras ocorrências pontuam desde as origens remotas das primeiras obras de arte da experiência humana até as civilizações da Antiguidade Clássica, com códigos e rituais distintos em cada época e cada geografia. Há milênios, no Antigo Egito, apenas ao faraó e à sua família era autorizado o privilégio de um retrato pintado ou esculpido por artistas, e ainda hoje sobrevivem retratos daquele tempo em registros que representam divindades e governantes, quase sempre de perfil, gravados sobre pedra, argila, gesso e materiais rígidos, além de efígies de personalidades marcantes em sua época em moedas, medalhas, esculturas e monumentos fúnebres. A tradição dos retratos também remonta à China, à Mesopotâmia e à Grécia Antiga, séculos antes de Cristo, e foi descrita nas mais antigas obras literárias, mas poucos sobreviveram à passagem do tempo.

Ainda na Antiguidade, há registros de que nas cidades da Grécia todas as moedas de livre circulação eram cunhadas com uma imagem que representava a efígie dos soberanos daquela época, enquanto na Roma dos tempos de César os retratos em pinturas, afrescos ou esculturas eram relíquias valiosas, cultuadas pelos nobres e poderosos, e passavam de geração a geração, em rituais de honra aos antepassados e em perspectiva de tal importância e popularidade que também se atribui aos romanos a fonte mais antiga da palavra “retrato”. Em sua origem, o termo remete à ideia de mimese ou de semelhança fiel, com os verbos em latim “retrahere” ou “retractare” gerando “retractus”, que pode ser traduzido em português como “fazer voltar para trás”, “fazer novamente”, “puxar para trás” ou “puxar para fora”. Ou ainda, referindo-se a uma imagem ou descrição para representar ou expressar, de forma abreviada, ou copiar, na forma de desenho, de pintura ou de escultura, a figura de algo ou de alguém, desde que a forma representada no retrato esteja em simetria e seja plenamente compatível,

em questões intrínsecas de proporção e harmonia, conforme destaca Umberto Eco, com a aparência do original que serviu como modelo – sendo que, tradicionalmente, no caso do corpo humano, assumem um papel relevante também as qualidades da alma e do caráter, que são percebidas mais com os olhos da mente do que com aqueles do corpo.¹²⁸

O conceito de retrato para indicar a representação da imagem de uma pessoa, consagrado pelo termo em italiano “ritratto”, referindo-se à aparência e ao semblante de alguém, como representação fiel de seus traços fisionômicos, também passaria a adquirir gradativamente uma conotação cada vez mais religiosa na Idade Média, com figuras alegóricas, mitológicas e bíblicas surgindo lado a lado com as imagens que representavam expoentes seculares da realeza e da tradição do cristianismo em pedras funerárias, afrescos, retábulos, altares, vitrais e murais que ornamentavam palácios, igrejas e catedrais. A feitura do retrato também seria constantemente aperfeiçoada e consolidada por grandes artistas do Renascimento e pela evolução da arte nos séculos seguintes, ganhando projeção através das encomendas por famílias da nobreza e dos altos escalões da burguesia e do poder político, como forma de eternizar ou presentear a pessoa retratada, tornando-se autêntica e valiosa mercadoria. Conforme os processos e técnicas da arte evoluíam, a meta era que a verdadeira essência do retratado fosse levada em sua transposição minuciosa para as imagens da tela.

No ideário renascentista estão destacados retratistas que foram os grandes mestres das artes e ofícios, antecipando características que seriam perenes do Barroco até o Modernismo, entre eles Giotto di Bondone, Lorenzo Lotto, Domenico Ghirlandaio, Sandro Botticelli, Michelangelo Buonarroti, Ticiano Vicellio, Rafael Sanzio ou Leonardo da Vinci – que pintou por volta de 1503 a *Mona Lisa*, um dos retratos mais célebres e cultuados da história da arte, sempre lembrado por ter elevado as técnicas do gênero à condição de obra-prima. Nos séculos seguintes, a história da arte iria registrar diversas obras-primas em retratos pintados por Caravaggio, por Diego Velázquez, por Peter Paul Rubens, por Rembrandt, por Francisco de Goya e outros mestres, até que, finalmente, o retrato pudesse ganhar contornos definitivos e realistas com o advento das técnicas da fotografia em meados do século 19.¹²⁹

A novidade do retrato produzido por meio dos processos das câmeras da fotografia, e posteriormente do cinema, também marcaria a supremacia das imagens e do sentido da visão na cultura dos últimos séculos – como já destacava Walter Benjamin desde a década de 1930. Na literatura, a percepção sobre a novidade e o impacto na experiência da

128 ECO, Umberto. A beleza como proporção e harmonia. In: *História da beleza*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Record, 2004. p. 61-97.

129 LANEYRIE-DAGEN, Nadeije. *Leer la pintura*. Barcelona: Larousse, Spes Editorial, 2005. p. 30-33.

fotografia e das câmeras e lentes para a reprodução de imagens terá seus primeiros registros simultaneamente à invenção do processo fotográfico: depois das primeiras notícias na imprensa sobre a divulgação oficial da invenção na França, em 1839, as primeiras referências específicas sobre a complexidade da técnica da fotografia e sobre os retratos feitos em daguerreótipos surgem em textos publicados por Edgar Allan Poe em 1840 e nos anos seguintes. Na década de 1850, referências e questionamentos sobre a fotografia também ganhariam destaque na obra de Charles Baudelaire.

A tradução da literatura de Poe por Baudelaire vai ocasionar a difusão da obra do autor norte-americano por toda a Europa e em países de outros continentes, especialmente na América Latina, inclusive no Brasil, onde as obras de Poe traduzidas por Baudelaire também encontram em Machado de Assis outro leitor obstinado. Coube a Baudelaire conferir visibilidade e credibilidade à obra de Poe, como aponta com propriedade Paul Valéry,¹³⁰ e o próprio Baudelaire escreveu sobre a forte impressão e influência em sua literatura e sua visão de mundo provocadas por Poe – uma identificação que, a posteriori, torna-se perceptível tanto no plano existencial de uma vida atormentada, como nas questões do ideário estético, reconhecidas nos longos ensaios de Baudelaire dedicados à obra e à importância do autor de “O gato preto”, escritos como prefácio para os livros que reúnem suas traduções para a literatura de Poe. Em 1864, em carta endereçada ao jornalista e crítico literário Théophile Thoré, Baudelaire iria enumerar e descrever algumas das coincidências temáticas e estilísticas que ele percebia na comparação de si mesmo com Poe e confessa: “Sabes por que traduzi Edgar Poe com tanta paciência? Porque ele se parecia comigo. A primeira vez que abri um livro dele, vi, espantado e maravilhado, não apenas assuntos cogitados por mim, mas frases pensadas por mim, e escritas por ele, vinte anos antes”.¹³¹

130 O primeiro contato que Baudelaire teve com a obra de Poe foi através da leitura de “The black cat”, conto publicado por Poe em 1843 na revista semanal *Saturday Evening Post*, da Pensilvânia, traduzido por Isabelle Meunier e publicado em janeiro de 1847 no jornal francês *La Démocratie Pacifique*. No ano seguinte, Baudelaire publicou “Révélation magnétique”, sua primeira tradução de Poe, na revista literária *La Liberté de Penser*, e em 1856 publica em livro *Histoires extraordinaires*, coletânea de contos que Poe havia publicado em dois volumes em 1840 com o título *Tales of the Grotesque and Arabesque*. Nos anos seguintes, Baudelaire iria publicar mais dois volumes com traduções da prosa de Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires* e *Histoires grotesques et sérieuses*, além da tradução de “O corvo” e outros poemas em 1853, entre outras traduções esparsas de textos em prosa e poesia, totalizando a quase totalidade da obra conhecida de Poe. Segundo Paul Valéry, Baudelaire apresentou Poe ao futuro, uma vez que Poe estaria esquecido ou ignorado se Baudelaire não tivesse se incumbido de introduzi-lo na literatura da Europa. Cf. VALÉRY, Paul. Sobre Poe. In: FOYE, Raymond (Org.) *Poe desconhecido: Uma antologia de escritos raros de E. A. Poe*. Tradução de Luiz Fernando Brandão et al. Porto Alegre: L&PM, 1989. p. 137.

131 BAUDELAIRE, Charles. *Ensaio sobre Edgar Allan Poe*. Tradução de Lúcia Santana Martins. São Paulo: Editora Ícone, 2003. p. 7. Em outra carta em que o assunto é Poe, enviada em 1856 a Sainte-Beuve, seu

2.2 A literatura de Poe descobre o daguerreótipo

Os registros da historiografia, de acordo com os relatos de pesquisas publicados por Alan Trachtenberg¹³² e por Monique Sicard,¹³³ confirmam a autoria de Poe para o primeiro artigo de que se tem notícia a abordar e a questionar, de forma específica, a novidade da fotografia e do retrato fotográfico pela técnica do daguerreótipo, além de ressaltar algumas das complexidades que surgem como consequência da invenção. “The daguerreotype”¹³⁴ foi publicado por Poe na revista *Alexander’s Weekly Messenger*, da Filadélfia, Pensilvânia, Estados Unidos, em janeiro de 1840, exatamente na mesma época em que o escritor experimentava a novidade ao posar, pela primeira vez, para um retrato feito em um estúdio pelo processo da daguerreotipia.¹³⁵

A publicação do primeiro artigo sobre a fotografia por Poe e o registro de seu primeiro retrato fotográfico acontecem pouco tempo depois da divulgação pública conjunta, em Paris, pela Câmara dos Deputados e pelas academias de Ciências e de Belas Artes da França, do processo técnico que foi atribuído a Louis Daguerre e que seria batizado com o nome

tio, na época consagrado como importante crítico literário, Baudelaire, de certo modo, pede desculpas por estar traduzindo um autor então desconhecido e comenta: “É um tipo de literatura que talvez não lhe inspire tanto entusiasmo como provocou em mim, mas que por certo será de seu interesse. Meu desejo é que Edgar Poe, que não é grande coisa na América, se torne um grande homem para a França”. Cf. BAUDELAIRE, Charles. *Correspondance I*. Paris: Pléiade, 1973. p. 343 (tradução nossa).

132 TRACHTENBERG, Alan (org.). *Classic essays on photography*. New Haven: Leete’s Island Books, 1980.

133 SICARD, Monique. Legitimações: François Arago, 1839. In: *A fábrica do olhar*. Imagens de ciência e aparelhos de visão (século XV-XX). Tradução de Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições 70, 2006. p. 107-120.

134 POE, Edgar Allan. The daguerreotype. *Alexander’s Weekly Messenger*, nº 15, january, 1840. In: TRACHTENBERG, Alan (org.). *Classic essays on photography*. New Haven: Leete’s Island Books, 1980. p. 37-39. Disponível em: http://www.daguerreotypearchive.org/texts/P8400008_POE_ALEX-WEEKLY_1840-01-15.pdf Acesso em: 15 janeiro 2021.

135 Joaquim Marçal Ferreira de Andrade, diretor da Divisão de Iconografia da Fundação Biblioteca Nacional, esclarece que o processo da daguerreotipia exigia um longo tempo de exposição para a captura da imagem e consistia numa chapa de cobre folheada de prata e sensibilizada a partir de sua combinação com iodo – sobre a qual se formava a imagem fotográfica latente, que, depois de revelada com vapores de mercúrio, tornava-se um amálgama de mercúrio e prata, ganhando visibilidade pela reação química. Por se tratar de um artefato extremamente frágil, as chapas finalizadas em daguerreótipo geralmente eram emolduradas em uma caixa em miniatura com capa de couro, forrada de cetim ou veludo, e sempre vedadas na forma de um estojo, como se fossem uma joia valiosa, sendo a imagem recoberta por uma placa de vidro. Embora as imagens assim obtidas possuíssem alta qualidade e definição, sua visualização era muitas vezes dificultada devido à superfície espelhada. Ademais, a imagem possuía a lateralidade invertida e era única e insubstituível, ou seja, não poderia ser multiplicada nem copiada, devido à inexistência do negativo. Por ser muito polida, a superfície da imagem fotográfica gerada pelo daguerreótipo assemelhava-se a um espelho. Cf. ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira. A fotografia no século XIX. In: *História da fotorreportagem no Brasil*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004. p. 1-26.

daguerreótipo¹³⁶. A divulgação revela os segredos da operação técnica, traz a novidade do foro privado para a esfera pública e lança as bases para a administração e a propagação do novo invento. A fotografia, como destaca Sicard (2006), a partir do evento oficial de sua apresentação, instala-se como nova técnica e como nova forma de arte, com legitimidade econômica, social, científica e política, surgindo daí os fundamentos para a confiança até excessiva na veracidade das imagens geradas pelo processo fotográfico, com a ocorrência de profundas consequências simbólicas, práticas e econômicas que ainda permanecem na atualidade.¹³⁷ Louis Daguerre, contudo, não é único inventor do processo fotográfico.¹³⁸

Desde o final do século 18, vários pesquisadores, particularmente na França e na Inglaterra, faziam pesquisas e experiências para capturar, em materiais fotossensíveis, a imagem dos objetos refletida no interior de uma “câmara obscura”. Entre os pesquisadores reconhecidos posteriormente como inventores da técnica da fotografia, ganhariam destaque não apenas Louis Daguerre (1787-1851), mas também nomes como o francês, Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) e o inglês William Fox Talbot (1800-1877), entre outros. A história da fotografia ganharia ainda um acréscimo importante surgido no Brasil e que somente seria reconhecido mais de um século depois, a partir da década de 1970, graças às pesquisas comprobatórias apresentadas nos Estados Unidos e em países da Europa pelo brasileiro Boris Kossoy, historiador, fotógrafo e teórico da fotografia, autor de *Hercule Florence, 1833: A descoberta isolada da fotografia no Brasil*,¹³⁹ livro publicado em 1976, e de outros estudos dedicados à fotografia em suas questões historiográficas.

As descobertas de Kossoy acrescentaram à lista dos inventores da fotografia o nome de Hercule Florence (1804-1879), cidadão francês radicado no Brasil, integrante da célebre e pioneira expedição científica do naturalista alemão Barão de Langsdorff (1774-1852) que, pela primeira vez, percorreu cerca de 13 mil quilômetros por vias fluviais pelo interior do Brasil, em um trajeto que seguiu de São Paulo à Amazônia, no período de 1825 a 1829, elaborando mapas e registros da fauna e da flora, além de estudos sobre a cultura e a

136 SICARD, 2006. p. 107-204.

137 SICARD, 2006. p. 110.

138 Sobre os primeiros estúdios fotográficos instalados nos Estados Unidos, logo após o anúncio da invenção do Daguerreótipo pelas academias na França, há um estudo minucioso publicado por François Brunet no qual ele contesta o papel pioneiro de Louis Daguerre, argumentando que consagrar um impostor equivale a apresentar uma visão deturpada e errônea sobre a invenção da fotografia. Cf. BRUNET, François. *La Collecte des vues: exploreurs et photographes en mission dans l'Ouest américain, 1839-1879*. Paris: Ed. Ekess, 1993.

139 KOSSOY, Boris. *Hercule Florence, 1833: A descoberta isolada da fotografia no Brasil*. São Paulo: Editora Duas Cidades, 1980.

linguística de povos indígenas. De acordo com Kossoy, Hercule Florence foi contratado para participar da expedição como desenhista, para trabalhar ao lado do pintor francês Aimé-Adrien Taunay (1803-1828), em substituição a outro personagem célebre do período, o pintor alemão Johann Moritz Rugendas (1802-1858), que antes do início da expedição teve desentendimentos com o Barão de Langsdorff. Durante o trajeto, Taunay morreria afogado no Rio Guaporé e Hercule Florence permaneceria, durante todo o percurso da expedição, como único responsável pelos relatos minuciosos e pela vasta documentação iconográfica.

Depois de encerrada a expedição Langsdorff, Hercule Florence passou a morar na vila de São Carlos, na região em que atualmente está a cidade de Campinas, onde aperfeiçoou seu processo para registrar e fixar de forma permanente, no papel, por meio de sais de prata, as imagens capturadas por uma câmara escura. Suas experiências e técnicas foram registradas em janeiro de 1833 no manuscrito *Livre d'Annotations et de Premier Matériaux* (Livro de anotações e materiais primários), mais de seis anos antes de Daguerre apresentar oficialmente seu daguerreótipo às academias de Ciências e de Belas-Artes em Paris. A Hercule Florence é atribuída também a invenção do nome pelo qual o processo ficou conhecido, “photographie” – palavra que vem do grego antigo φως [fós] (“luz”) e γραφίς [grafis] (“estilo”, “pincel”), formando γραφή [grafê], que significa “desenhar com luz e contraste”.

Hercule Florence passou a usar o termo “photographie” a partir de 1834, como destaca Kossoy, seis anos antes da palavra “photography” ser registrada pelo astrônomo e químico inglês John Herschel (1792-1871). Na época, entretanto, todos os méritos foram dirigidos a Louis Daguerre. Em 1840, quando Hercule Florence soube da notícia da divulgação em Paris do processo batizado de daguerreótipo, terminou completamente frustrado e escreveu um comunicado que foi publicado nos jornais *A Phenix*, de São Paulo, e *Jornal do Commercio*, do Rio de Janeiro, informando que abandonaria em definitivo as pesquisas no campo da fotografia. Na mesma época, em Paris, Daguerre iria encontrar, por razões que são, principalmente, de ordem política, o momento propício para a aceitação, a consagração internacional e a rápida difusão de sua descoberta, enquanto a invenção pioneira de Hercule Florence passaria despercebida no Brasil, país periférico e sem projeção, silenciada no interior da Província de São Paulo, bem longe das celebrações dedicadas ao daguerreótipo.¹⁴⁰

140 KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. p. 140-143.

Orientado pelo primeiro-ministro François Arago (1786-1853), político, astrônomo, físico e entusiasta das lentes e câmeras, o governo da França adquiriu de Daguerre o processo técnico e decidiu estendê-lo para “domínio público”. Poucas semanas após sua apresentação com pompa e circunstância, o daguerreótipo estava em operação com sucesso em cidades de vários países, inclusive na Filadélfia, Estados Unidos, onde Poe teria seu primeiro contato com a invenção. Michael J. Deas, biógrafo do escritor, adverte, contudo, que embora os retratos de Poe sejam muito familiares para o público, e sua imagem até surja muitas vezes apresentada em diferentes locais e datas, ao lado de várias personalidades históricas do século 19, existem poucos registros fotográficos de Poe que possam ser considerados de fato genuínos.

De acordo com o biógrafo, que coordenou durante décadas, na Universidade da Virgínia, um grupo de pesquisas sobre o acervo e a memorabilia de Poe, podem ser nomeados como “indiscutivelmente autênticos” um total de oito daguerreótipos originais, além de dois retratos pintados e uma xilogravura, feitos na presença do escritor. Dos daguerreótipos, apenas três estão hoje localizados e identificados em seu formato original. São eles: 1) o daguerreótipo nomeado como “Whitman” (FIGURA 4), propriedade da Brown University, feito em 9 de novembro de 1948 na cidade de Providence, Rhode Island, que foi entregue por Poe como presente para sua noiva na época, Sarah Helen Whitman; 2) o daguerreótipo “Annie” (FIGURA 2), propriedade do Museu J. Paul Getty, que provavelmente foi feito em junho de 1849 na cidade de Lowell, Massachusetts, por um fotógrafo desconhecido, e que foi entregue a Annie Richmond, amiga de Poe, pelo próprio escritor (que morreria poucos meses depois, em 7 de outubro de 1849, aos 40 anos, na cama de um hospital, depois de ter sido encontrado inconsciente em uma rua da cidade de Baltimore, Maryland, em circunstâncias que nunca tiveram uma apuração precisa);¹⁴¹ e 3) o daguerreótipo “Thompson” (FIGURA 5), propriedade da Universidade de Columbia, feito em setembro de 1849 em Richmond, Virgínia. Os demais retratos originais de Poe em daguerreótipos ou foram perdidos ao longo do tempo ou foram roubados e deles se conhecem apenas reproduções de baixa qualidade ou registros em litografias, com impressões feitas a partir da imagem desenhada.¹⁴²

141 LENNING, Walter. *E. A. Poe*. Tradução de Juan Conesa Sánchez. Barcelona: Salvat, 1988. p. 170-172.

142 DEAS, Michael J. *The Portraits and Daguerreotypes of Edgar Allan Poe*. Charlottesville: University of Virginia, 1989. p. 39-41. Disponível em: <https://www.eapoe.org/papers/misc1921/deas00ca.htm> Acesso em: 15 janeiro 2021.

Figura 2 – Retrato de Edgar Allan Poe,
The “Annie” Daguerreotype (1849).



Fonte: J. Paul Getty Museum. DEAS, 1989. p. 49

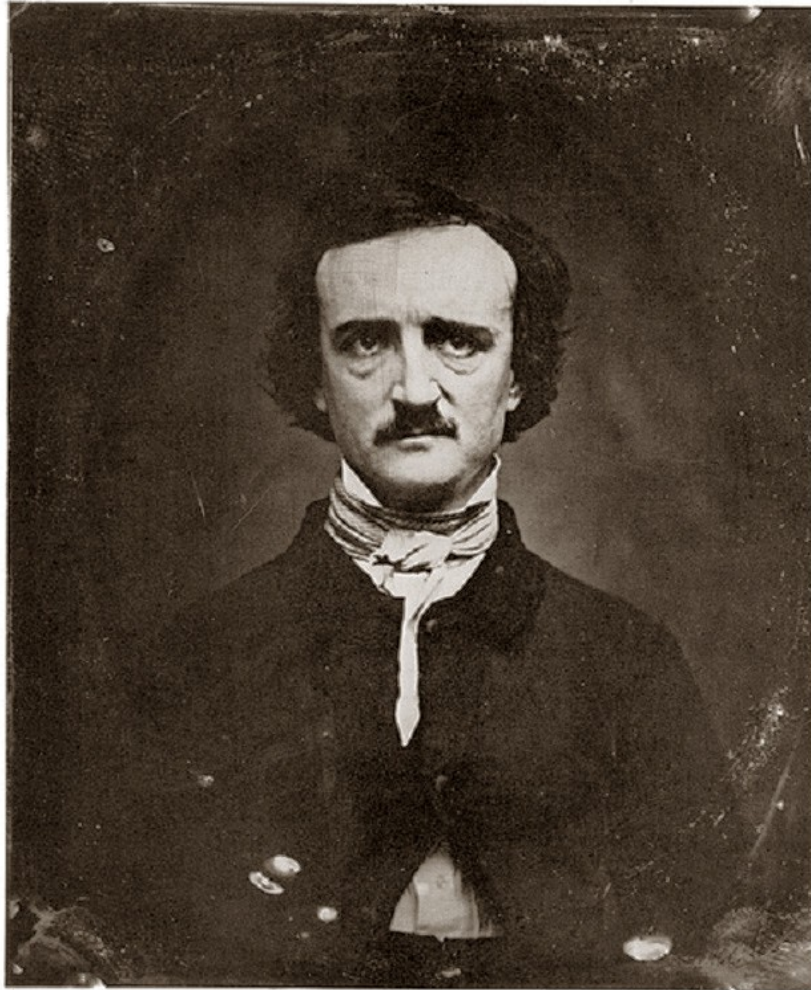
Diante da primeira experiência com o daguerreótipo, em 1840, Poe descreve a novidade como ela deve ter sido recebida também pela maioria do público em sua época, com entusiasmo e incontido encantamento pelo processo impressionante quanto à exatidão e à perfeição das imagens. Nas palavras de Poe, a fotografia surgia para representar o potencial “miraculoso”, ou mesmo mágico, fabuloso, dos avanços da ciência e da técnica no século 19, nomeada por ele como “o mais importante e talvez o mais extraordinário triunfo da ciência moderna”. Em 1931, Benjamin retoma o mesmo pressuposto de Poe para afirmar que “a névoa que recobre os primórdios da fotografia é menos espessa que a que obscurece as origens da imprensa”, mas destacando que as primeiras fotografias surgem para todas as pessoas como “uma grande e misteriosa experiência”.¹⁴³

O maravilhamento de Poe com a técnica e com os resultados do fenômeno da fotografia surge em 1840 e permanece inalterado, na mesma intensidade, até seus últimos dias de vida, como atestam seus biógrafos e a lista de seus retratos feitos em estúdios de daguerreotipia. Hervey Allen, na biografia publicada em 1926, considerada uma das mais completas sobre a vida e a obra de Poe, resgata as circunstâncias em que alguns dos retratos foram feitos e aponta que cada um deles é surpreendentemente rico em conteúdo biográfico, com cada imagem retratando o autor em um momento decisivo de sua carreira em sua última década de vida – como é o caso do daguerreótipo “Thompson”, que está reproduzido na Figura 5, feito pouco tempo antes de sua morte. Nele, Poe surge com olhar melancólico, o rosto bem barbeado, com bigode aparado e vestido com esmero, com camisa branca e gravata borboleta, à moda da época, sob o colete com botões claros e casaco de abas em tom mais claro, contradizendo os comentários leigos que traçam um perfil do escritor se vestindo somente com roupas pretas, sem nenhum sinal de cores ou de peças brancas.

Hervey Allen também destaca o daguerreótipo de 1848, posteriormente nomeado como “Ultima Thule” (FIGURA 3), que foi registrado na cidade de Providence nos primeiros dias de novembro, logo após uma tentativa de suicídio de Poe, que ingeriu 30g de lúdanio. O epíteto incomum para o daguerreótipo, que o biógrafo define como um dos retratos mais célebres do século 19, vem de uma expressão em latim para se referir às regiões mais distantes, atribuída ao historiador grego Políbio, que viveu no século 2 antes de Cristo, e que foi citada por Poe no poema “Dream-Land”. O biógrafo descreve as circunstâncias dramáticas em que Poe foi levado a posar para o “Ultima Thule”.

143 BENJAMIN, 1985. p. 91-107.

Figura 3 – Retrato de Edgar Allan Poe,
The “Ultima Thule” Daguerreotype (1848).



Fonte: American Antiquarium Society. DEAS, 1989. p. 37.

Durante a noite, fora Poe tratado num hotel por um tal Sr. McFarlane, amigo dos Whitman. Com considerável senso do valor do grande poeta que tinha a seus cuidados, McFarlane aproveitou a oportunidade e levou Poe, na manhã seguinte, ainda semidemente, ao estabelecimento de Samuel Masury & SW Hartshorn, onde foi tirado um daguerreótipo do poeta, numa ocasião em que a aparência dele era a pior que jamais tivera em toda a sua vida.¹⁴⁴

O daguerreótipo original “Ultima Thule” é um dos retratos de Poe que desapareceram misteriosamente, restando dele apenas cópias retocadas em litografias. Sabe-se que o original ficou em exposição no estúdio de Samuel Masury & SW Hartshorn durante anos, mas não se tem notícia de seu paradeiro após 1860. A imagem, talvez o retrato mais reproduzido do escritor, parece sintetizar todo o simbolismo do poeta romântico e trágico: Poe aparece pouco iluminado, contra um fundo escuro que se confunde com sua presença e com a moldura oval do daguerreótipo original. À primeira vista se supõe que o escritor tenta manter, na pose diante da câmera, algo de solene e altivo, mas o que nele se destaca somente demonstra um tom profundamente melancólico, talvez desolado, o que levou o biógrafo Hervey Allen a considerar que a aparência de Poe neste retrato “era a pior que jamais tivera em toda a sua vida”. O lenço claro no pescoço, com um laço que se desfaz e ressalta um nó, sobre a camisa também clara e o casaco em tons escuros e mal abotoado, completam o ar sombrio e enigmático da pose, mas é seu olhar que se destaca na imagem, sob o peso de uma iluminação que prolonga para baixo a forma das sobrancelhas e ressalta o relevo de suas olheiras tão proeminentes, resultado das experiências dramáticas do envenenamento e da tentativa de suicídio no dia anterior.

O drama biográfico do escritor alcançava um momento comovente na época em que foi feito o daguerreótipo “Ultima Thule”. Sua esposa e prima Virginia Clemm, que tinha apenas 13 anos na época em que se casaram, havia morrido em 1847, e o último jornal em que Poe trabalhou, o *Broadway Journal*, decretou falência, sem que ele pudesse receber seus salários atrasados. É quando ele consegue, depois de muita insistência, ficar noivo de Sarah Helen Whitman, poeta e herdeira de uma família de posses em Providence, mas o

144 ALLEN, Harvey. *Israfel – Vida e época de Edgar Allan Poe*. Vol. II. Tradução de Oscar Mendes. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1945. p. 253. “Israfel” é também o título de um poema de oito estrofes de Poe que Baudelaire e outros estudiosos apontam como a construção poética que melhor sintetiza os ideais estéticos do autor. O poema foi publicado pela primeira vez em 1831 (em *Poems of Edgar Allan Poe*) e teve uma segunda versão revista e reelaborada pelo autor, publicada em 1836 no jornal *Southern Literary Messenger*. Na introdução ao poema, Poe informa que Israfel é descrito no *Alcorão* como um anjo cujo coração é um alaúde que “acalma todas as estrelas” e que ele tem “a voz mais doce de todas as criaturas de Deus”. Na biografia, Harvey Allen compara a presença e a voz poética de Poe com a presença e a voz mística do anjo Israfel, cujo nome é escolhido como título da obra. Original em inglês disponível em: <https://www.eapoe.org/papers/misc1921/hva34c00.htm> Acesso em: 15 abril 2022.

noivado durou apenas um mês. A condição para o acordo nupcial foi a promessa de que Poe iria parar de beber – promessa que foi quebrada dias antes da data marcada para o casamento, provocando o desfecho trágico com a tentativa de suicídio. Os versos da introdução do poema “Dream-Land”, que tiveram primeira publicação em 1844 e citam a expressão “Ultima Thule”, de Políbio, foram a referência da ex-noiva Sarah Helen Whitman para nomear o daguerreótipo.

I have reached these lands but newly
From an ultimate dim Thule —
From a wild weird clime that lieth, sublime
Out of SPACE — out of TIME.¹⁴⁵

Um dos últimos retratos de Poe que sobreviveram no suporte original, até a atualidade, o daguerreótipo “Whitman” (FIGURA 4) também está relacionado ao drama que o escritor viveu na cidade de Providence. Em 13 de novembro de 1848, poucos dias depois da explosão emocional que resultou no daguerreótipo “Ultima Thule”, Poe conseguiu persuadir Sarah Helen Whitman a aceitar uma nova proposta de noivado que, fatalmente, também seria desfeita pouco tempo depois. Com o casamento marcado, e antes de embarcar de volta para Nova York, Poe retornou, acompanhado pela noiva, ao mesmo estúdio de Samuel Masury & SW Hartshorn para posar para um novo retrato. O escritor estava muito insatisfeito com o resultado do daguerreótipo anterior, que segundo ele próprio trazia uma marca do infortúnio. Décadas depois da morte de Poe, este segundo retrato ficaria conhecido como daguerreótipo “Whitman”, porque foi um presente do escritor para Sarah Helen Whitman.

O traje de Poe, no daguerreótipo “Whitman”, é muito semelhante ao que ele usa no daguerreótipo “Ultima Thule”, mas a expressão em seu rosto parece mais calma, com um olhar menos trágico, e sua presença no enquadramento da imagem surge mais iluminada no estúdio do que no retrato anterior. O lenço no pescoço, desta vez em um tom mais escuro, aparece com um laço bem feito e Poe veste a mesma casaca escura sobre uma camisa clara. Um detalhe peculiar é que a casaca também está desabotoada em dois ou três botões, na altura do peito, e Poe está com um sobretudo em tom mais claro com lapelas largas.

145 “Eu alcancei estas terras recentemente / De uma Thule última e sombria / De um clima estranho e selvagem que jaz, sublime / Fora do ESPAÇO – fora do TEMPO.” Cf. POE, Edgar Allan. *Poems: the complete collection Edgar Allan Poe*. Org. Daniel Serravalle de Sá. Florianópolis: UFSC, 2018. p. 28 (tradução nossa).

Figura 4 – Retrato de Edgar Allan Poe,
The “Whitman” Daguerreotype (1848).



Fonte: Brown University Library. DEAS, 1989. p. 43.

O que se sabe, contudo, é que Poe também não gostou do resultado deste segundo retrato feito em Providence, que considerou “difícilmente reconhecível” em relação à sua autoimagem. A ex-noiva Sarah Helen Whitman, em uma carta com data de 1874, citada pelo biógrafo Michael J. Deas, também reconhece, por algum motivo que ela não conseguia explicar exatamente, que este segundo retrato não representava Poe de uma forma verdadeira, motivo pelo qual ela guardou o daguerreótipo em segredo durante muitos anos.¹⁴⁶ No terceiro e último retrato localizado atualmente em seu formato original, o daguerreótipo “Thompson” (FIGURA 5), feito na cidade de Richmond, cerca de três semanas antes da morte do escritor, Poe surge com aparência e pose semelhantes ao daguerreótipo “Whitman”, também com o mesmo olhar melancólico. Segundo Deas, de todas as sessões documentadas de Poe para retratos em daguerreótipos, esta última sessão, no estúdio de William Abbott Pratt, é a única para a qual existem informações detalhadas, descritas por pessoas que testemunharam o evento.

Poe encontrou Pratt na rua, por acaso, e o daguerreotipista o convenceu a ir ao estúdio para fazer o retrato, para o qual ele já havia convidado o escritor por várias vezes. Pratt fez dois retratos na mesma sessão: um deles foi o daguerreótipo “Traylor”, nome que vem de seu segundo proprietário, Robert Lee Traylor, colecionador da memorabilia de Poe; o outro é o daguerreótipo “Thompson”, assim nomeado porque, depois da venda do estúdio de Pratt, em 1856, o retrato de Poe foi adquirido por John Reuben Thompson, editor da *Southern Literary Messenger*, revista que tinha sede em Richmond. O daguerreótipo “Traylor” foi seriamente danificado em 1894, quando estava emprestado para ser reproduzido como frontispício para uma edição em 10 volumes das obras completas de Poe. Após a morte de Traylor, em 1907, o destino do daguerreótipo é desconhecido, restando dele apenas cópias de baixa qualidade.

Já o daguerreótipo “Thompson” foi preservado em seu formato original e, desde 1951, faz parte do acervo da Universidade de Columbia. Em suas pequenas dimensões (cerca de quatro por três polegadas), acondicionado em um estojo de couro escuro, forrado com veludo vermelho, o retrato está claramente nítido e bem delineado, trazendo apenas uma pequena mancha abrasiva entre o bigode e a bochecha, ocorrida ainda no século 19. Poe surge com aparência tranquila, com os cabelos mais ondulados, com o rosto e as mãos ligeiramente colorizados por um processo de tingimento que Pratt havia patenteado na época. Está vestido com elegância, com gravata, colete e casaca em tons escuros sobre uma camisa clara. O colete também está desabotoado sobre o peito e Poe tem um pequeno ramo de azevinho na lapela.

146 DEAS, 1989. p. 42-46.

Figura 5 – Retrato de Edgar Allan Poe,
The “Thompson” Daguerreotype (1849).



Fonte: Columbia University. DEAS, 1989. p. 55.

Tanto o fascínio inicial como o encantamento permanente de Poe pela experiência e pelos efeitos do processo técnico do daguerreótipo não indicam, contudo, que ele tivesse alguma vez ficado satisfeito com o resultado de seus sucessivos retratos em estúdios de fotógrafos. Michael J. Deas ressalta que, em sua última década de vida, Poe esteve muito mais atento à sua imagem pública de poeta, de escritor, de jornalista e de palestrante, e talvez por isso mesmo chegou a queixar-se a alguns de seus interlocutores, em conversas ou em cartas, afirmando que suas imagens nos retratos “mal se pareciam comigo”. Mas nem mesmo as decepções sucessivas com seus próprios retratos diminuíram a poderosa sedução da fotografia sobre Poe, nem alteraram a opinião de amigos ou de escritores como Herman Melville e Walt Whitman sobre ele, sempre descrito como uma presença bela e impressionante.

Embora fontes contemporâneas indiquem que Poe era extraordinariamente exigente com sua aparência, sua decepção crônica com seus retratos não pode ser descartada como mera vaidade: nas décadas que se seguiram à sua morte, muitos compartilharam seu descontentamento e reconheceram abertamente a inadequação de suas semelhanças. Maunsell B. Field, que assistiu a uma palestra de Poe em 1848, escreveu em 1874 que não havia encontrado “nenhum retrato que faz jus ao rosto pálido, delicado e intelectual e aos olhos magníficos”. Susan Ingram, que foi apresentada a Poe em Norfolk em 1849, escreveu meio século depois: “Nenhuma de suas fotografias que eu já vi se parece com a imagem de Poe que guardo em minha memória. Claro que se parecem com ele, de modo que qualquer um que os visse poderia reconhecê-lo neles, mas havia algo em seu rosto que não está em nenhum dos retratos. Talvez estivesse nos olhos, talvez na boca, não sei... Qualquer um que o conhecesse entenderia o que quero dizer”. Também Sarah Helen Whitman, em seu *Edgar Poe and His Critics*, ecoou o sentimento expresso por Miss Ingram, e tentou explicar a disparidade entre o modelo e seus retratos observando que o rosto de Poe possuía um “caráter peculiarmente mutável” que tornava impossível a “transmissão adequada de seus vários e sutis humores”.¹⁴⁷

Poe fez confidências aos mais próximos, mas nunca tornou pública sua decepção crônica com o resultado de seus retratos fotográficos. Pelo contrário: ele registrou seu fascínio pela fotografia desde o primeiro artigo sobre o daguerreótipo. Assim como Poe sempre destacou em público seu maravilhamento com a prodigiosa invenção, Benjamin também ressalta que os primeiros modelos das fotografias tinham uma forte impressão de encantamento e também de estranhamento por estarem diante de “um aparelho que podia rapidamente gerar uma imagem do mundo visível, com um aspecto tão vivo e tão verídico como a própria natureza”. Benjamin descreve a experiência com as palavras de uma testemunha ocular, o

147 DEAS, Michael J. Introduction. In: *The Portraits and Daguerreotypes of Edgar Allan Poe*. Charlottesville: University of Virginia, 1989. p. 2-9. Disponível em: <https://www.eapoe.org/papers/misc1921/deas00ca.htm> Acesso em: 15 janeiro 2021 (tradução nossa).

pioneiro da fotografia Karl Dauthendey (1819-1896), que acompanhou por anos as reações de surpresa e incredulidade tanto de autoridades como de pessoas comuns, em seu espanto quase místico diante da aura do insólito e do sobrenatural que sempre rondava o daguerreótipo:

As pessoas não ousavam a princípio olhar por muito tempo as primeiras imagens por ele produzidas. A nitidez dessas fisionomias assustava, e tinha-se a impressão de que os pequenos rostos humanos que apareciam na imagem eram capazes de ver-nos, tão surpreendente era para todos a nitidez insólita dos primeiros daguerreótipos.¹⁴⁸

2.3 Diante do retrato: o efeito de maravilhamento

Entusiasta das novidades da ciência e da técnica de seu tempo, Poe chama a atenção dos leitores, no primeiro artigo sobre o daguerreótipo, para o fato de que outras invenções também pareciam de certo modo miraculosas aos olhos do público em geral, mas ele apresenta o fenômeno da fotografia como o mais importante, mais surpreendente e mais representativo de todas as invenções. No primeiro artigo e em outros escritos, Poe argumenta, de forma quase visionária, que os resultados impressionantes da maioria das invenções científicas iriam rapidamente, em breve, exceder todas as mais fantásticas expectativas dos mais imaginativos, e considera que esta seria, igualmente, a regra para o destino da novidade espetacular que a fotografia representava. As considerações sobre o que estava em jogo com a novidade fascinante da fotografia retornariam em destaque em outros textos, como em *Eureka* (1848)¹⁴⁹ – um longo ensaio dissertativo de não-ficção que tem dois subtítulos, “Um poema em prosa” e “Ensaio sobre o Universo Material e Espiritual”, para apresentar, e também antecipar, de forma intuitiva, hipóteses cosmológicas sobre o Big Bang e outras questões avançadas da física e da astronomia, muitas décadas antes de seu surgimento como teoria estabelecida pela comunidade científica, que só aconteceria no decorrer do século 20.

148 Benjamin também reproduz as palavras do pintor e fotógrafo nascido em Praga, então Império Austro-Húngaro, Emil Orlik (1870-1932), em seu comentário sobre a necessidade do longo tempo de exposição, entre 10 e 30 minutos em total imobilidade, que o processo de produção das primeiras fotografias impunha a seus modelos, levando-os, de certa forma, a “crescer dentro da imagem”, vivendo não ao sabor do instante, mas dentro daquele instante que poderia parecer interminável: “A síntese da expressão, obtida à força pela longa imobilidade do modelo, é a principal razão pela qual essas imagens, semelhantes em sua simplicidade a quadros bem desenhados ou bem pintados, evocam no observador uma impressão mais persistente e mais durável que as produzidas pelas fotografias modernas” (BENJAMIN, 1985. p. 91-107).

149 POE, Edgar Allan. *Eureka*. In: *Ficção completa, poesia e ensaios*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. p. 315-372.

As dimensões do imprevisível que poderiam surgir nas surpreendentes revoluções provocadas pelas invenções científicas também fornecem o pano de fundo para “O jogador de xadrez de Maelzel” (1836)¹⁵⁰ – texto híbrido e ainda hoje potencialmente inclassificável porque nele Poe reúne elementos de reportagem jornalística, de especulação científica e de prosa ensaística para relatar suas investigações e hipóteses sobre os segredos de magia e técnica que envolviam o Turco, um “autômato” muito popular em sua época que, por conta de habilidades no jogo de xadrez, vencida todos os adversários que se apresentavam e rendia fortuna para seus proprietários, fascinando as multidões em cidades da Europa e dos Estados Unidos.

Em “The daguerreotype”, na brevidade do artigo direcionado aos leitores da revista semanal, e que em sua forma impressa em livro ocupa apenas duas páginas, Poe apresenta, de maneira muito didática e simplificada, o novo invento, o funcionamento dos processos técnicos e os resultados extraordinários que afinal são produzidos, comparando a imagem fotográfica gerada pelo equipamento da daguerreotipia à “nitidez com que um objeto é refletido em um espelho absolutamente perfeito”. Ele também destaca que “a beleza mais miraculosa” do retrato produzido pela “chapa daguerreotipada” se torna infinitamente mais precisa na sua representação do que qualquer pintura que tenha sido criada por mãos humanas, antes de concluir com um elogio promissor sobre as vantagens e formas de utilização que poderão ser derivadas do novo equipamento. Eis um trecho do artigo:

O instrumento em si deve ser considerado, sem sombra de dúvida, como o mais importante, e talvez o mais extraordinário triunfo da ciência moderna. Não temos aqui espaço para nos debruçarmos sobre a história da invenção, cuja ideia mais antiga da qual ela é derivada vem da câmara escura, e até mesmo os mínimos detalhes do processo de “fotogenia” (termo que vem das palavras gregas que significam pintura solar) são longas demais para o nosso propósito atual. Contudo, podemos dizer, de forma muito resumida, que uma placa de prata sobre cobre é preparada, apresentando uma superfície para que se possa conceber a ação da luz, da textura mais delicada que se possa imaginar (...). A placa é então depositada em uma câmara escura, e as lentes deste instrumento são direcionadas para o objeto que é necessário pintar. A ação da luz faz o restante (...). E se imaginarmos a nitidez com que um objeto seja refletido em um espelho absolutamente perfeito, talvez nos aproximemos tanto da realidade como por qualquer outro meio.¹⁵¹

150 POE, Edgar Allan. O jogador de xadrez de Maelzel. In: *Histórias extraordinárias*. Tradução de Brenno Silveira. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2002. p. 385-414.

151 POE, Edgar Allan. The daguerreotype. *Alexander's Weekly Messenger*, nº 15, January, 1840. In: TRACHTENBERG, Alan (org.). *Classic essays on photography*. New Haven: Leete's Island Books, 1980. p. 37-39. Disponível em: http://www.daguerreotypearchive.org/texts/P8400008_POE_ALEX-WEEKLY_1840-01-15.pdf Acesso em: 15 janeiro 2021 (tradução nossa).

Em outro trecho do mesmo artigo, Poe alerta que as consequências da invenção iriam exceder as expectativas mais alucinadas e que as gradações da perspectiva, nas imagens geradas pelo daguerreótipo, “são as da própria verdade na supremacia de sua perfeição”:

Se examinarmos uma obra de arte comum, por meio de um poderoso microscópio, todos os vestígios de semelhança com a natureza irão desaparecer – mas o exame mais minucioso do desenho fotogênico revela apenas uma verdade mais absoluta, uma identidade mais perfeita de aspecto com a coisa representada. As variações de sombra e as gradações da perspectiva linear são as da própria verdade na supremacia de sua perfeição (...). É um teorema quase demonstrado que as consequências de qualquer nova invenção científica vão exceder, nos dias atuais, em muito, as expectativas mais alucinadas dos mais imaginativos.

O impacto e o encantamento que o novo processo técnico para a criação do retrato imprimia no público que descobria e testemunhava os resultados da invenção, imprimiu uma marca muito forte no espírito de Poe e, posteriormente, impressionou suas legiões de leitores e seus tradutores. Os principais motivos que deflagravam tanta admiração são plenamente compreensíveis: pela primeira vez na história, um dispositivo para enquadramento seletivo congelava uma imagem de um momento real e, obedecendo rigorosamente às regras geométricas de perspectiva, criadas desde o Renascimento, transportava a imagem para a formação de uma superfície espelhada que nunca mais se moveria e que poderia ser vista para sempre. O retrato em daguerreótipo, contudo, era uma mercadoria acessível para poucos, destinada à clientela de maior poder aquisitivo, porque demandava um considerável investimento financeiro, e também exigia muita atenção para sua conservação, uma vez que o vidro em que se fixava a imagem era extremamente frágil e sujeito às mais diversas deteriorações e oxidações químicas ocasionadas pela passagem do tempo, motivo pelo qual o daguerreótipo era um objeto valioso que deveria ser encapsulado em um estojo, como se fosse uma joia, e conservado com todo cuidado.

A partir do encontro inaugural com o fenômeno do daguerreótipo em 1840, o retrato fotográfico passaria a figurar como tema para a criação literária de Poe e como objeto de reflexão nos artigos que ele escreveria para publicação em jornais e revistas. Nos textos de Poe, especialmente nos que foram publicados a partir de 1840, é notável a máxima economia de meios que traduz, na escrita, a experiência sensorial de quem observa as cenas, retratadas à maneira de um fotógrafo que tem a possibilidade de captar um determinado instante: o ponto de vista do narrador ganha a perspectiva central para captar todos os fatos visuais e tudo para ele converge. O olhar do narrador mostra ao leitor os diversos ângulos da cena e

algum detalhe mais importante – algo que Cortázar descreve como uma “intensidade” característica de Poe, uma estratégia em que “os fatos, despojados de toda preparação, saltam sobre nós e nos agarram”, criando surpresas que se movem entre intuições e conjecturas e que “dão a certos contos de Poe a sua inconfundível tonalidade, ressonância e prestígio”.¹⁵²

Cortázar também se refere ao narrador de Poe que, pela primeira vez na história da literatura, age como um fotógrafo e escreve uma síntese em que tempo e espaço estão condensados, submetidos a uma alta pressão espiritual e formal para provocar uma abertura, uma misteriosa propriedade de irradiar, dos acontecimentos, alguma coisa para além deles mesmos:

Numa fotografia ou num conto de grande qualidade se procede inversamente, isto é, o fotógrafo ou o contista sentem a necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam significativos, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de abertura, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto.¹⁵³

Um exemplo desta referência, no que ela representa de impacto e estranhamento, surge, entre outros escritos de Poe, em “O retrato oval”, um de seus contos mais conhecidos e um dos mais breves, que preenche pouco mais de duas páginas nas versões em livro impresso. A primeira versão, publicada em 1942 na revista *Graham's Magazine*, da Filadélfia, com o título “Life in death” (Vida na morte), era mais extensa, porque incluía vários parágrafos na forma de introdução para explicar que o narrador havia sido ferido e usado ópio para aliviar a dor.

A segunda versão, mais concisa, publicada três anos depois no *Broadway Journal*, de New York, eliminou os parágrafos introdutórios, que poderiam sugerir ao leitor que o relato fosse apenas a descrição de uma alucinação. A trama, que traz uma história dentro de outra história, estratégia narrativa recorrente na literatura de Poe, que Tzvetan Todorov define como “digressões e encaixes” ou “histórias encaixantes”,¹⁵⁴ apresenta uma alegoria sobre a vida e a arte com um desfecho trágico que envolve a criação de um retrato excepcional. O

152 CORTÁZAR, Julio. Poe: o poeta, o narrador e o crítico. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. Org. Haroldo de Campos e Davi Arrigucci Jr.. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993. p. 126.

153 CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: CORTÁZAR, 1993. p. 151-152.

154 TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006. p. 123-127.

narrador, que está ferido, busca refúgio em uma mansão abandonada, onde começa a admirar as imagens emolduradas nas paredes e um livro manuscrito que descreve cada uma delas, até ser surpreendido pela presença de um retrato fora do comum que provoca, no olhar do observador, primeiro, o susto e o estranhamento; e depois, o mais completo encantamento.

A imagem em questão, no centro da trama, é o retrato de uma jovem que deixa o narrador mergulhado em um estado de fascinação. Quando se recupera do primeiro impacto provocado pela visão do retrato, o narrador vai consultar o livro para investigar sobre a jovem e sobre a imagem na moldura, dando início à história dentro da história. O livro revela sobre o casamento da jovem de rara beleza com um pintor excêntrico que se preocupava muito mais com a arte do que com as coisas do mundo real. O pintor, um dia, pediu que a esposa fosse modelo para um retrato e ela concordou, gentil e submissa, e durante semanas permaneceu em sua pose estática na câmara da torre, sorrindo e sem reclamar, enquanto o marido pintava o retrato com toda atenção aos menores detalhes e não permitia nenhum tipo de interrupção. Quando concluiu a obra, ele exclamou, em estado de maravilhamento, que era a própria vida, mas descobre que sua bela esposa, depois de tanta espera, havia morrido.

Há referências evidentes para criar paralelos entre o conto e a constatação de que as primeiras fotografias apareciam aos olhos do público como um encanto incomparável (“uma grande e misteriosa experiência”, como registrou Benjamin), com o acréscimo de que tal constatação surge transformada em tons de mistério e de sobrenatural pela composição alegórica de Poe para o retrato pintado minuciosamente e à perfeição. O enredo também traz em suas breves descrições uma situação que sugere ao leitor alusões sobre a necessária imobilidade e ao tempo excessivo da pose que na época se impunha aos modelos, tanto para a pintura tradicional do retrato, na presença do pintor, como no estúdio dos fotógrafos, para a produção de um retrato no processo do daguerreótipo. A grande e misteriosa experiência da imagem fotográfica, transformada no relato ficcional de “O retrato oval”, projeta seus ecos nas questões destacadas por Benjamin em “Pequena história da fotografia”, principalmente no estranhamento diante da expressão dos indivíduos fotografados, obtida a força pela longa exposição do modelo imóvel diante do equipamento nos primórdios da daguerreotípia, cujo resultado provocava encantamento no observador e uma incômoda ilusão de coisa viva, “uma impressão mais persistente e mais durável que as produzidas pelas fotografias modernas”.¹⁵⁵

155 BENJAMIN, 1985. p. 91-107.

Pontuado de referências simbólicas e de analogias que remetem à novidade da fotografia e sobre o impacto que ela provoca, “O retrato oval” traduz, na escrita, a experiência sensorial do olhar de quem observa as cenas, como se de fato o narrador estivesse agindo como um fotógrafo. Toda a perspicácia e a habilidade discursiva de Poe, muito à frente de seus contemporâneos, criam uma rede de reflexos entre ilusão e realidade, entre representação e verdade, entre a arte e a vida, para transformar em uma obra de sofisticada literatura a dinâmica da produção do retrato, em sugestões alusivas aos processos técnicos que se davam nos estúdios dos fotógrafos da época – processos dos quais o próprio Poe foi um entusiasta desde o primeiro momento e uma testemunha ocular por diversas vezes.¹⁵⁶

Com sua trama alegórica construída de sugestões sobre a representação da figura humana em sua mais perfeita e completa fisionomia, “O retrato oval” por certo inspirou outras narrativas ficcionais em contos e romances que retomaram o tema do retrato, tanto no gênero realista como nas estratégias da literatura fantástica, em suas questões de verossimilhança, ou mesmo de distorções, em relação às ambiguidades que se estabelecem com a lógica do real a partir da pose ou do registro inicial, na relação de causa e consequência entre o modelo original e a reprodução de sua imagem completa nos mínimos detalhes. Um exemplo célebre da influência e da inspiração exercidas por “O retrato oval” surge no argumento e no enredo do romance filosófico *O retrato de Dorian Gray*,¹⁵⁷ publicado em 1891 por Oscar Wilde, que também era leitor e admirador declarado da literatura de Poe.

No romance, o único que Wilde publicou, primeiro no formato de folhetim, pela revista literária *Lippincott's Monthly Magazine*, da Filadélfia, e posteriormente em livro, em edição revista e ampliada, também está presente, assim como se encontra no conto de Poe, uma alegoria sobre questões da vida e da arte que se encaminha para um desfecho trágico. O jovem Dorian Gray é o modelo para uma obra-prima, um retrato pintado por um artista que

156 Ao descrever em detalhes e analisar a técnica do retrato fotográfico burguês inventada pelo francês André Adolphe-Eugène Disdéri (1819-1889), na década de 1850, Mauricio Lissovsky conta que uma recomendação do mestre francês aos fotógrafos era a de que estes conhecessem bem o tipo e o caráter do modelo a ser retratado. O método de Disdéri irá construir o retrato com a intenção de representar uma imagem pública de quem estava sendo fotografado: em primeiro lugar, o fotógrafo deveria isolar, em meio à balbúrdia de movimentos involuntários, a melhor expressão facial de cada indivíduo, escolhendo uma configuração ideal da sua fisionomia: “Chega-se à etapa mais difícil do ato fotográfico. Como reviver essa expressão no rosto do modelo? (...) Induzida pela expressão do fotógrafo, a face do modelo assume então a configuração desejada e o retrato pode ser feito. Neste curioso jogo de espelhos, o modelo, mirando-se no fotógrafo, torna-se espectador de si mesmo.” Cf. LISSOVSKY, Mauricio. Guia prático das fotografias sem pressa. In: HEYNEMANN, Cláudia; RAINHO, Maria do Carmo (Orgs.). *Retratos modernos*. Rio de Janeiro: Editorial Arquivo Nacional, 2005. p. 11.

157 WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução de Jorio Dauster. São Paulo: Editora Globo, 2013.

está encantado com sua beleza fascinante. Entendendo que tal beleza irá um dia desaparecer, Dorian Gray expressa o desejo místico e profano de vender sua alma às forças do além para garantir que, em troca, o retrato, e não ele próprio, envelheça.¹⁵⁸ O desejo é concedido e Dorian prossegue em sua vida libertina, enquanto seu retrato vai envelhecendo e incorporando na imagem tudo o que corrompe e destrói seus sentimentos e sua alma. No desfecho, em desespero, Dorian vai apunhalar o retrato, que permanecia emoldurado e dependurado na parede de um quarto fechado, com a mesma faca que antes assassinou o artista, concretizando a tragédia. Os criados, em seguida, entram no quarto e encontram o corpo de Dorian Gray, irreconhecível, envelhecido e decrépito, identificado somente pelos anéis em seus dedos, ao lado do retrato que retornou de forma sobrenatural à sua beleza original.

Breve na forma e extenso em complexidades pela alegoria que representa, o conto de Poe, em sua rede geradora de interpretações, de influências e de inspirações, que inclui o romance de Wilde, permanece como modelo exemplar para demonstrar como, desde o início, a sedução da imagem fotográfica é poderosa em seu impacto e em sua dimensão de presença indicial (e não apenas como ícone que sugere uma semelhança), como ela exerce um fascínio sobre todos e como ela vai gerar um efeito de maravilhamento e de impacto social – “coisa de que muitas vezes nos esquecemos”, como destaca Décio Pignatari em *Semiótica e literatura*.

A fotografia é a principal responsável pela crise da figuração que abalou a pintura do século 19, gerando o impressionismo e o pontilhismo (que conduziram à abstração) – que lhe replicaram com a cor-luz (...). Instala-se também, por aí, a crise da lógica tradicional, aristotélica, com a simultânea aparição de novas lógicas, novas geometrias, novas matemáticas, novas físicas, novas artes, novas relações sociais.¹⁵⁹

A bela mulher em “O retrato oval” parece estar viva aos olhos do narrador de Poe, porque ele demora a perceber que está observando um retrato pintado: à primeira vista, ele se assusta e pensa, no sobressalto, que pudesse estar ali, presente, “uma mulher de carne e osso”, permanecendo cerca de uma hora inteira diante do retrato, admirando a imagem e

158 O tema do pacto sobrenatural com forças demoníacas para vender a alma, em troca de benesses como juventude e poder, vem de lendas do folclore alemão em torno do médico e alquimista do século 15, Johannes Georg Faust, que inspirou a célebre tragédia teatral *Fausto*, escrita em versos por Johann Wolfgang von Goethe em duas partes, publicadas em 1806 e em 1832, às vésperas da morte do autor. Em desespero para superar os conhecimentos de sua época e a idade avançada, o Fausto de Goethe evoca um pacto com Mefistófeles, espírito inimigo da luz. O tema também encontra ressonância na obra de Poe, especialmente em “William Wilson”, como será descrito a seguir. Cf. GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto. Uma tragédia*. Tradução de Jenny Klabin Segall. Org. Marcus Vinícius Mazzari. Edição bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2004.

159 PIGNATARI, Decio. O retrato oval. In: *Semiótica e literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 77-83.

refletindo sobre as peculiaridades que provocavam tamanho efeito de realismo sobre a figura. Sabe-se que toda tradução enfrenta desafios diante do problema que é transpor o sentido de uma língua para outra, procurando a equivalência em uma língua diferente da forma original – *traduttore, traditore*, como alerta o aforismo clássico em italiano. No caso de um texto sintético, como se apresenta o conto de Poe, com um narrador perplexo que escolhe em cada detalhe as palavras para descrever suas impressões sobre um instante agudo da percepção, o problema da tradução pode gerar distorções e até sentidos que se afastam do que possa ser a intenção original do texto e do autor.¹⁶⁰

O problema pode ser confirmado ao se comparar as traduções para um pequeno trecho extraído do original de Poe em inglês, no qual o narrador recobra sua lucidez diante do impacto do retrato que, por um momento, ele pensou que pudesse ser “uma mulher de carne e osso”. Este breve parêntese pode ser esclarecedor na comparação com duas versões do texto em edições do mercado editorial brasileiro. Primeiro, um pequeno trecho do texto original:

Thinking earnestly upon these points, I remained, for an hour perhaps, half sitting, half reclining, with my vision riveted upon the portrait. At length, satisfied with the true secret of its effect, I fell back within the bed. I had found the spell of the picture in an absolute life-likeness of expression, which, at first startling, finally confounded, subdued, and appalled me.¹⁶¹

Na tradução assinada por Márcia Pedrosa, a expressão “I had found the spell of the picture in an absolute life-likeness of expression” (Eu havia encontrado o encanto da imagem em uma expressão absoluta da possibilidade de vida), que descreve o fluxo de consciência do narrador de Poe, aparece transcrita como: “Descobri que a mágica da imagem residia na absoluta verossimilhança daquela expressão” – reduzindo de forma considerável o sentido que, no texto original de Poe, destaca o efeito “mágico” em relação à própria vida.

160 Os problemas e impasses do trabalho da tradução, bem como as soluções criativas que por vezes o tradutor encontra, são tema de ensaios importantes de Haroldo de Campos, para quem a tradução é, também, crítica, ou antes uma maneira mais atenta de ler a forma original. “Os móveis primeiros do tradutor, que seja também poeta ou pensador, são a configuração de uma tradição ativa (daí não ser indiferente a escolha do texto a traduzir, mas sempre extremamente reveladora), um exercício de inteligência e, através dele, uma operação de crítica ao vivo. Que disso tudo nasça uma pedagogia, não morta e obsoleta, em pose de contrição e defunção, mas fecunda e estimulante, em ação, é uma de suas mais importantes consequências”. Cf. CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. *In: Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992. p. 43-44.

161 POE, Edgar Allan. The oval portrait. *In: The Complete Works of Edgar Allan Poe*. Edited by J. A. Harrison, 1902. Charlottesville: Ed. University of Virginia, Edgar Allan Poe Society of Baltimore. Disponível em: <http://xroads.virginia.edu/~Hyper/POE/oval.html>. Acesso em: 12 outubro 2021.

Passei talvez uma hora inteira a refletir sobre estas questões, meio debruçado para a frente, com os olhos cravados no retrato. Por fim, satisfeito com o verdadeiro segredo de seu efeito, recostei-me à cama outra vez. Descobri que a mágica da imagem residia na absoluta verossimilhança daquela expressão que inicialmente me sobressaltara, para enfim me confundir, dominar e aterrorizar.¹⁶²

Em outra tradução, feita por José Paulo Paes, que escolhe para o conto o título “O retrato ovalado”, o mesmo trecho aparece na forma de uma composição que, seguindo a orientação do sentido que está na expressão do texto original, ressalta de maneira mais adequada e intensa a percepção de uma certa “adivinhação”, que vem surgir na consciência do narrador, diante do impacto do “encantamento” e da ilusão sobre a “expressão vital” que a visão repentina do retrato provocou.

Fazendo estas reflexões, permaneci estendido uma hora inteira, com os olhos cravados no retrato. Tinha adivinhado que o “encantamento” da pintura era uma expressão vital, absolutamente adequada à própria vida, que primeiro me tinha feito estremecer e que finalmente me subjugara, aterrorizado.¹⁶³

Quando, enfim, são dissipadas as sombras daquela confusão momentânea no controle sobre a percepção de seus sentidos, e de volta à realidade, em uma contemplação mais serena e equilibrada, sem sobressaltos de surpresa diante do retrato, o narrador também comenta sobre a permanência das impressões que vem da sensação de deslumbramento provocada pela imagem tão bela e encantadora, e ao mesmo tempo tão realista, tomada por sua imaginação como se fosse uma pessoa viva – considerando ainda que “como obra de arte não se podia encontrar nada mais admirável”.¹⁶⁴ Por meio desta constatação do narrador, Poe repete no conto a mesma expressão, nas mesmas palavras que havia escolhido quando descreveu o impacto do retrato fotográfico em seu primeiro artigo de 1840 sobre o daguerreótipo.

Os encantos da mulher amada foram finalmente transformados, pela cena cerimonial quase mágica, em um objeto de arte – concretizando uma das fixações do próprio Poe em seu ideário poético, uma referência que ele iria descrever de maneira detalhada no ensaio “A filosofia da composição”. Segundo o ideário de Poe, o mais melancólico dos temas, a morte, também se torna o motivo mais poético quando surge associado à beleza feminina: “A morte, pois, de uma bela mulher é, inquestionavelmente, o tema mais poético

162 POE, Edgar Allan. O retrato oval. In: *Contos universais*. Tradução de Márcia Pedreira. São Paulo: Editora Ática, 2003. p. 49-53.

163 POE, Edgar Allan. O retrato ovalado. In: *Contos de Edgar Allan Poe*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 1985. p. 127-130.

164 POE, 1985. p. 128.

do mundo e, igualmente, a boca mais capaz de desenvolver tal tema é a de um amante despojado de seu amor”.¹⁶⁵

2.4 Um espelho que congelasse a própria imagem

Em “O retrato oval” o tema central é um retrato pintado, mas a pintura em si é descrita com todas as características de um retrato fotográfico pela presença na moldura da “cabeça de uma mulher de carne e osso”, como se a figura estivesse refletida em um espelho que pudesse congelar a própria imagem. Às questões do fenômeno da fotografia, Poe acrescenta aspectos de seu estilo gótico e seu imaginário personalíssimo de forte inspiração no mistério e no sobrenatural que envolvem, com muita frequência, uma psicologia do horror e da culpa e signos sobre a morte em seus efeitos de decomposição, de luto e de fantasmagorias, de um amor jamais encontrado e vedado por uma irremediável melancolia, de cenários de inspiração medieval com castelos, torres, igrejas, cemitérios e ruínas, e símbolos recorrentes de segredos do passado, pistas de enigmas, manuscritos secretos, profecias, maldições. Roland Barthes irá retomar alguns destes elementos que têm forte presença no ideário de Poe em *A câmara clara*, um dos mais célebres estudos já escritos sobre a fotografia, fundamentando sua argumentação em alegorias metafísicas que parecem, de fato, ter saído das páginas de Poe, em referências como “as emanações do real passado” e “o retorno do morto”.

Barthes não está em posição isolada ao retomar temas e situações do ideário poético de Poe como argumento teórico – antes dele adotaram a mesma estratégia, entre outros, Baudelaire, Valéry, Freud, Benjamin e autores do círculo surrealista como Marcel Duchamp, André Breton, Georges Bataille, além de teóricos contemporâneos como Georges Didi-Huberman. Partindo de um pressuposto muito semelhante ao de Barthes, Didi-Huberman retomou em 1992 uma referência que também parece emergir das ficções de Poe: ele extrai um fragmento da fala de Stephen Dedalus, personagem do clássico *Ulysses*, de James Joyce, para o tema e o título do livro *O que vemos, o que nos olha*. No romance de Joyce, a expressão “ver o que nos olha” surge em um momento melancólico da narrativa e, paradoxalmente, poético: Dedalus vê o mar e, nele, vê refletido o rosto de sua mãe recém-falecida.¹⁶⁶

165 POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: *Ficção completa, poesia e ensaios*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1986. p. 407-414.

166 Didi-Huberman também ressalta a presença de uma “inelutável modalidade de visível”: “Stephen Dedalus acaba de ver com seus olhos os olhos de sua própria mãe moribunda erguerem-se para ele, implorarem alguma coisa, uma genuflexão ou uma prece, algo, em todo caso, ao qual ele terá se recusado, como que petrificado no lugar (...). Ou seja, coisas a ver de longe e a tocar de perto, coisas que se quer ou não se

No livro de Didi-Huberman, o título e a expressão “o que vemos, o que nos olha” remetem a essa dialética do presente que vai reencontrar o passado: imersa no turbilhão das imagens contemporâneas, vem à superfície, de repente, a sobrevivência da imagem como aparição única, preciosa, resistente – o outrora no agora. A expressão tomada como título reflete, também, uma tensão, incômoda e indicial, entre o sujeito que observa e o objeto observado. O olhar que é lançado, afinal, de algum modo, será “devolvido” pelo objeto. Seis décadas depois da publicação de *Ulysses*, uma circunstância muito similar à da ficção de Joyce surpreenderia Barthes, que encontra refletida em um retrato de infância de sua mãe, também recém-falecida, a alegoria narrativa que ele escolhe para conduzir suas reflexões fundamentais sobre o fenômeno fotográfico.

No início de sua abordagem, Barthes comenta o incômodo de constatar a falta de livros que tratem com mais profundidade sobre as questões da fotografia. Ele acusa a literatura existente de concretizar uma incapacidade de dar conta da compreensão sobre o essencial que se apresenta na fotografia e propõe, como hipótese, a estratégia de estabelecer uma “*Mathesis singularis* (e não mais *universalis*)” com o objetivo de tomar como ponto de partida e princípio heurístico algumas fotos que particularmente o sensibilizam: “Nada a ver com um *corpus*, somente alguns corpos”.¹⁶⁷ Em seguida, sua prosa poética e filosófica começa então a forjar um glossário com termos em latim aplicados a esse estudo específico, que encontrará o argumento principal na antiga fotografia da mãe recém-falecida, vista na cena familiar. Na expressão inocente e comum da menina na fotografia, Barthes reencontra a presença da mãe.

O *Operator* é o Fotógrafo. O *Spectator* somos todos nós, que compulsamos, nos jornais, nos livros, nos álbuns, nos arquivos, coleções de fotos. E aquele ou aquela que é fotografado, é o alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro, de *eidolon* emitido pelo objeto, que de bom grado eu chamaria de *Spectrum* da Fotografia, porque essa palavra mantém, através de sua raiz, uma relação com o “espetáculo” e a ele acrescenta essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto.¹⁶⁸

A novidade extraordinária do fenômeno fotográfico, que um século e meio depois seria objeto das reflexões de Barthes, em seu primeiro momento iria motivar outros dois artigos de Poe também publicados em 1840, nos meses de abril e maio, na *Burton's*

pode acariciar (...). Como mostrar um vazio? E como fazer desse ato uma forma – uma forma que nos olha?” Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 31-35.

167 BARTHES, 1984. p. 19.

168 BARTHES, 1984, p. 20.

Gentleman Magazine, da Filadélfia. Sob o título “Um capítulo de ciência e arte” e subtítulo “Aperfeiçoamentos do Daguerreótipo”, o autor comemora, em abril de 1840, os avanços surpreendentes conquistados pouco tempo após o anúncio da invenção da daguerreotipia e enumera algumas das “melhorias feitas recentemente na bela arte da fotogenia” (beautiful art of photogeny), apresentando algumas adaptações desenvolvidas por seus conterrâneos e contemporâneos nos equipamentos e nos processos técnicos originais de Daguerre, incluindo descrições em detalhes sobre alterações feitas em dispositivos da câmera e experimentos com novos elementos químicos, como ácido nítrico e iodo, que passaram a ser usados para a fixação da imagem fotografada e para o polimento da chapa de vidro.

No segundo artigo para a mesma revista, na edição de maio, repetindo o título “Um capítulo sobre ciência e arte”, Poe relata sobre as experiências com o equipamento do daguerreótipo que teriam sido feitas em Nova York por um certo senhor Wolcott, que em sua oficina realizou novas adaptações na câmera original de Daguerre, instalando um espelho côncavo junto às lentes e conseguindo um resultado que “trouxe a arte da fotogenia à perfeição”. O breve artigo de Poe conclui com uma frase metafórica de duplo sentido que aponta para o universo do fantástico e do insólito que se tornaram a marca personalíssima de sua criação em literatura. Ele afirma que, com as modificações que haviam sido realizadas no novo equipamento, as práticas habilidosas de Wolcott conseguiram mesmo “tirar miniaturas perfeitas do sujeito vivo, com absoluta exatidão e em um espaço de tempo muito mais curto”.¹⁶⁹

As novidades relacionadas ao retrato em daguerreótipo voltariam a ser assunto em outros artigos que Poe publicou em jornais e revistas na mesma época e também em narrativas ficcionais nos seus últimos anos de vida. Na segunda metade de década de 1840, e com mais frequência depois da morte de Poe em 1849, Baudelaire, em Paris, iria traduzir os textos do autor norte-americano e mergulhar em prosa e verso em muitas de suas reflexões – entre elas as abordagens sobre a complexidade dos retratos em daguerreótipos. Baudelaire, não por acaso, assim como Poe, também iria se aventurar pela experiência de posar para retratos nos estúdios de fotógrafos, transformando sua experiência pessoal em argumento para diversos escritos.

Contudo, ainda provoca uma certa surpresa perceber como Poe identificou, e de certa forma antecipou, simultaneamente à invenção do daguerreótipo, algumas das questões centrais do fenômeno da fotografia e da novidade do retrato fotográfico em paradoxos que

169 POE, Edgar Allan. *Writings in “Burton’s Gentleman’s Magazine”*. Last Update: April 4, 2020. Disponível em: <https://www.eapoe.org/works/editions/mbgm001c.htm> Acesso em: 15 dezembro 2020.

o futuro revelaria com toda intensidade. Como revela seu primeiro artigo sobre o daguerreótipo, o fascínio vem da concretização, pela fotografia, da forma de um espelho que consegue reter, de forma extraordinária, a imagem refletida. Superfície ilusória que às vezes aproxima o sujeito de sua própria imagem e realidade, e também às vezes mascara, engana e distorce esta mesma realidade, espelhos são objetos recorrentes na literatura de Poe, assim como têm presença privilegiada em narrativas fantásticas desde as mais antigas mitologias, nas quais toda aparição de um elemento sobrenatural é quase sempre acompanhada pela introdução paralela de uma figura pertencente aos domínios da duplicação e da percepção que acontece pelo olhar.

Vultos, espelhos e tragédias provocadas por ironias do destino pontuam toda a obra de Poe, e neste universo nada parece mais simétrico, mais extraordinário e mais sobrenatural do que a novidade do retrato fotográfico, materialização do reino dos duplos e reverso mágico da vida.¹⁷⁰ Diante da divisão metafísica em imagens duplicadas, seja em reflexos ilusórios de espelhos, seja em retratos ou autorretratos, Umberto Eco apresenta alguns pressupostos sobre o domínio dos duplos, em *Sobre os espelhos e outros ensaios*, que soam como se fossem uma introdução ao “William Wilson” de Poe. Referindo-se a percalços da história da arte e da literatura, Eco ressalta que a presença privilegiada do artifício dos espelhos e dos retratos como reino espiritual dos duplos, com os temores e superstições que podem inspirar o “roubo da imagem”, fornece ao imaginário individual e coletivo um limiar cambiante entre percepção e significação, assim como as águas dormentes e sombrias do lago ancestral surgem como um “espelho originário” para deleite de Narciso, referência da mitologia grega.

Famoso por sua rara beleza e por seu orgulho que despertava amor arrebatado entre homens e mulheres, sendo que até as ninfas se apaixonavam perdidamente por ele, Narciso foi punido pelos deuses por sua frivolidade e pelo desprezo incondicional que demonstrava em relação ao amor e ao interesse de todos os seus pretendentes. A condenação determinou que Narciso se apaixonasse terrivelmente por seu próprio reflexo no lago encantado de Eco, uma ninfa. No encantamento fatal proporcionado por sua própria imagem, refletida na água, Narciso permaneceria ali, imobilizado, perdido no tempo e esquecido em sua própria sedução, até

170 Ao destacar o pioneirismo de Poe em questões sobre uma nova consciência de linguagem e na temática do daguerreótipo e do retrato fotográfico, Décio Pignatari reconhece que as abordagens de Poe sobre a fotografia antecipam diversos argumentos de Peirce sobre as categorias semióticas dos signos. Segundo Pignatari, o que Poe realiza com “O retrato oval” e outros relatos é, na prática, “a primeira vinheta da alienação que o signo – a consciência do signo – produz em relação à vida, na medida mesma em que se propõe recuperar a vida.” Cf. PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974. p. 79.

finalmente encontrar a morte.¹⁷¹ Sobre o apelo fantástico e potencialmente irresistível de reflexos, de sombras, de fantasmas, de aparições momentâneas, de gêmeos idênticos ou de sócias em retratos das formas mais diversas, Umberto Eco acrescenta que “o fato de a imagem especular ser, entre os casos de duplicatas, o mais singular, e exibir características de unicidade, sem dúvida explica por que os espelhos têm inspirado tanta literatura”.¹⁷² Diante do espelho, segundo Eco, na vida cotidiana ou nos domínios da arte e da literatura, não se deveria falar de inversão, mas de um sintoma de presença, porque todo espelho é um “fenômeno-limiar”.

As estruturas de identidade e de duplicidade, de fragmentação do imaginário, do eu que é um outro, do retrato em simetria perfeita que, de forma insólita, como se saísse do espelho, ganhasse forma como um ser humano com vontade própria, viriam se materializar de forma admirável em “William Wilson”, publicado por Poe em 1840. Reunindo enigmáticos e desconcertantes componentes autobiográficos de sua própria data de nascimento, 19 de janeiro de 1809, e de sua experiência existencial como estudante em Londres, para onde se mudou aos seis anos com os pais adotivos, com o acréscimo de seus incomparáveis ingredientes narrativos de horror e mistério, Poe organiza um jogo de espelhos baseado nas sutilezas da racionalidade e da lógica. O que está em jogo torna-se um desafio para o leitor: o estranhamento pela descoberta de um duplo e pela simultânea e progressiva dispersão da consciência que assombra o protagonista e narrador. O enigma do conto, sombrio e muito breve na economia de palavras e frases, avança de forma cada vez mais intensa até condenar o narrador à insanidade, assim como Narciso foi definitivamente condenado pelo impulso de sedução de seu próprio reflexo.

O fascinante jogo de linguagem e ficção que o autor propõe tem início no próprio nome e no sobrenome que são apresentados como título da narrativa. Para resumir a intrincada relação entre a metafísica e os trocadilhos, arquitetada por Poe, em anagramas que conduzem o sentido da narrativa para reverberações e duplicações especulares, convém destacar que, para a centralidade do eu que a trama de “William Wilson”¹⁷³ apresenta, a

171 A versão mais conhecida sobre a história de Narciso vem das *Metamorfoses*, do poeta latino Ovídio (43 a.C. – 18 d.C.), que permanece como uma das fontes mais importantes sobre a mitologia clássica. Mas há variantes menos conhecidas do mito. Pesquisas do antropólogo James Frazer enumeram versões de contemporâneos de Ovídio que relatam a existência de uma irmã gêmea idêntica a Narciso, que morre e o leva a consumir-se de desgosto, ou versões mais antigas, compartilhadas por mitologias indo-europeias e africanas, segundo as quais os reflexos de homens e mulheres nas águas ou nos espelhos representam a alma humana e ela pode ser roubada por bestas e espíritos malignos (Cf. FRAZER, 1887. p. 344).

172 ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1989. p. 16-21.

173 POE, Edgar Allan. William Wilson. In: *Histórias extraordinárias*. Tradução de Brenno Silveira et al. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1981. p. 85-107.

palavra escrita pelo nome “William” poderia ser fragmentada na expressão “Will I Am” (“eu sou Will”), enquanto o sobrenome Wilson, em sua forma original, provém de “Will's Son”, ou “Son of Will” (em português, “filho de Will”). A arte imita a vida que imita a arte. Ou ainda, dito por outras palavras, com “William Wilson” a literatura de Poe representa um paradigma para a questão social e psíquica do duplo imaginário que, necessariamente, está presente na constituição de toda e qualquer identidade.

Assim como há os “outros de si mesmo” em chave filosófica e psicanalítica, como revelou Sigmund Freud no começo do século 20, também há o outro William Wilson, aquele que persegue o primeiro, em seus aspectos mais complexos e sinistros, tal e qual os gêmeos idênticos em disputa nas tradições mitológicas, preservadas nas formas oral ou escrita das epopeias milenares, ou feito aquela imagem refletida e solitária da condenação que fatalmente seduz o belo e orgulhoso Narciso à beira do lago de Eco. De forma semelhante a seus lendários antecedentes, William Wilson encontra uma série de desdobramentos, seja em obras da literatura e das artes, seja na investigação teórica e na vida cotidiana, em questões das mais diversas retomadas por vários autores nas décadas e séculos seguintes.

Entre os estudos célebres que abordam a questão do duplo à maneira dos artificios do William Wilson de Poe, estão os ensaios pioneiros que Freud dedicou à duplicidade psíquica (em alemão, “Doppelgänger”).¹⁷⁴ Freud refere-se às dinâmicas da formação da personalidade e do “estranho”, tanto no sentido familiar, mais íntimo e doméstico, quanto no sentido de escondido, oculto, diferente ou perigoso, quando o sujeito em questão se identifica com um outro tão intensamente e de tal forma que fica em dúvida sobre quem é, chegando ao limite de substituir pelo outro o seu próprio eu mais íntimo e mais profundo.

Nas primeiras décadas do século 20, os escritos de Freud apontaram o fenômeno específico do duplo na formação da personalidade e como mecanismo de reversão no ideal do ego, também com referência direta no mito fundador de Narciso: à medida que a formação da personalidade estabelece a imagem de si mesmo, ela vai ser cultivada e defendida como uma necessidade narcísica (a característica irrecusável da personalidade como paixão por si

174 O termo "Doppelgänger" foi criado em 1796 por Johann Paul Friedrich Richter, escritor alemão que alterou seu nome e adotou o pseudônimo Jean Paul em homenagem a seu ídolo Jean-Jacques Rousseau. Com sua forma idêntica no singular e no plural, o termo é formado pela combinação na língua alemã dos substantivos "Doppel" (duplo, réplica) e "Gänger" (andante, ambulante), podendo significar literalmente "aquele que caminha ao lado". O "Doppelgänger", ou o duplo, conforme aponta Edgar Morin, pode se manifestar pelo reflexo idêntico e invertido nos espelhos, uma vez que cada espaço ou cada domínio visto ou imaginado pelo sujeito além do espelho torna-se “o verdadeiro reino dos duplos, o reverso mágico da vida”. Cf. MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. Tradução de Cleone Rodrigues. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1997. p. 135-136.

mesmo) em processos mentais de duplicação, de divisão e de intercâmbio do eu. Freud afirma que algum nível de narcisismo será responsável por constituir uma parte necessária e irrecusável de todos nós, desde a primeira infância, ou desde o nascimento, uma vez que o narcisismo, em sua dimensão primitiva, está relacionado à instauração no sujeito, através do olhar de terceiros, da mesma forma que está relacionado às qualidades que definem o sujeito para o outro e para si mesmo.¹⁷⁵

O duplo como forma extraordinária e as divisões do eu, acolhidos por Freud como uma categoria da “inquietante estranheza familiar”, instigam as reflexões sobre o que é desconhecido na inconsciência psíquica de cada indivíduo. Ou seja: algo que falta, algo que é desejado, ou até mesmo temido, vai possibilitar a instauração da tal dualidade. Daí as circunstâncias em que as fixações compulsivas por espelhos, por retratos, por autorretratos ou pelo “outro eu”, nos domínios da literatura e nas circunstâncias do cotidiano, sustentam a ilusão do ser completo, total e inteiro, que está irremediavelmente perdido. Na outra metade imaginária de cada um, seja ela boa ou má, alertam os estudos de Freud, estaria uma finalidade complementar.

Simultaneamente às investigações de Freud, a chave psicanalítica para desvendar o lugar do duplo na formação da personalidade, tomando por base a literatura de Poe, também teve outro texto célebre publicado em 1914 na revista acadêmica *Imago*, criada e dirigida por Freud. O psiquiatra Otto Rank, autor do estudo intitulado *O duplo*, descreve e ressalta aspectos literários, antropológicos e psicanalíticos que estão associados à questão do “Doppelgänger”, fundamentando sua análise a partir do filme *O estudante de Praga* (em alemão, “Der student von Prag”; em inglês, “A bargain with Satan”),¹⁷⁶ produção alemã de 1913 inspirada em

175 FREUD, Sigmund. O Estranho (1919). In: *Obras Psicológicas Completas*. Volume XVII (1917-1919). Tradução de Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1969. p. 279-293.

176 Filmado às vésperas da Primeira Guerra Mundial em locações de castelos e antigas ruínas nos arredores de Praga, então uma cidade do Império Austro-húngaro, “O Estudante de Praga” tem sua trama situada na Universidade de Praga no ano de 1820, onde um jovem estudante pobre chamado Balduin vende seu reflexo no espelho para um feiticeiro chamado Scapinelli, em troca de fortuna e da mulher de seus sonhos. Balduin, entretanto, é enganado pelo feiticeiro, tem seu reflexo roubado e passa a ser assombrado por sua própria imagem, até que no desfecho dramático o estudante enfrenta seu duplo, atira nele e, simultaneamente, também morre. O historiador Lee Tsiantis destaca que, à trama de “William Wilson”, o roteiro de Hanns Heinz Ewers acrescentou elementos de outras obras da literatura, em colaborações do diretor Stellan Rye e do ator de teatro que estreava em cinema Paul Wegener, produtor do filme e ator no papel duplo de protagonista, que desde então ganharia destaque como um dos grandes atores e diretores do cinema alemão. Entre os acréscimos à trama de “William Wilson” estão referências extraídas do poema “The december Night”, de Alfred de Musset, dos contos sobre o duplo escritos por Hoffmann, do *Retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde e da lendária biografia de Johannes Georg Faust, que também inspirou *Fausto*, de Goethe. Tsiantis considera “O estudante de Praga” um marco inaugural do expressionismo alemão no cinema e ressalta os efeitos dos avanços técnicos concretizados na produção. O artigo de Tsiantis está disponível em: <http://www.filmreference.com/Films-Str-Th/Der-Student-von-Prag.html> Acesso em: 21 abril 2021.

“William Wilson”. Considerado um marco inaugural das vanguardas e do expressionismo no cinema, o filme tem direção de Stellan Rye e roteiro de Hanns Heinz Ewers, com colaboração de Rye e do ator Paul Wagener, que interpreta o papel duplo de protagonista. Sendo um aluno destacado e discípulo de Freud, Otto Rank e seu estudo são citados pelo mestre com distinção.

Originalmente, o “duplo” era uma segurança contra a destruição do ego, uma “enérgica negação do poder da morte”, como afirma Rank; e, provavelmente, a alma “imortal” foi o primeiro “duplo” do corpo. Essa invenção do duplicar como defesa contra a extinção tem a sua contraparte na linguagem dos sonhos, que gosta de representar a castração pela duplicação.¹⁷⁷

Na chave psicanalítica, para Sigmund Freud, assim como para seu aluno Otto Rank, os motores que vão impulsionar toda criação na arte e na literatura são da ordem da duplicação e dos desdobramentos do eu – em tudo o que os processos de formação da personalidade e de criação artística têm em comum, seja em referência ao mítico ou ao intangível. O estranho, ou antes o estranhamento, provocado tanto pela duplicidade como pelo que é vivido, visto ou talvez imaginado, também vem fornecer representações recorrentes para o eu e seus espelhos, um tema caro à literatura de Poe, com seus personagens e narradores com frequência envolvidos em ilusões, fragmentados e às voltas com situações limítrofes de “bilocação”.¹⁷⁸

177 FREUD, 1969. p. 293-294.

178 Nos textos citados de Freud e Otto Rank há referências às crenças relacionadas à “bilocação”, uma capacidade psíquica ou espiritual extraordinária de estar em dois lugares distintos ao mesmo tempo, em simetria com as referências ao duplo, à alma gêmea ou a projeções fantasmagóricas em espelhos e retratos, tema recorrente na literatura de Poe, de Machado e de Cortázar. Descrita com frequência em textos sobre ocultismo e espiritualismo, a bilocação é um fenômeno que nunca foi provado através do método científico, mas sempre esteve presente na mitologia, na literatura, no cinema e, mais recentemente, nas “vidas” suplementares que movem a materialização sucessiva e temporária de jogadores e avatares na variedade de jogos eletrônicos. As referências ao fenômeno da bilocação foram retomadas por Jacques Lacan em *O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise* para abordar os espelhos frente às “realidades psíquicas heterogêneas”. Lacan relata a lenda de Anfitrião, representada na comédia de Tito Mácio Plauto, dramaturgo da Roma Antiga, que dá origem ao significado dos termos “anfitrião” (aquele que recebe em casa) e “sósia” (uma réplica aparente do indivíduo). Na comédia de Plauto, Sósia era um escravo de Anfitrião, o marido de Alcmena. Enquanto ambos, senhor e escravo, retornavam da guerra e estavam a caminho de Tebas, o deus Júpiter, disfarçado como Anfitrião, seduziu Alcmena e dormiu com ela. Júpiter contava com o auxílio do deus Mercúrio, que estava disfarçado como se fosse o escravo Sósia para vigiar o portão até a chegada de Anfitrião. Alertado por Mercúrio, Júpiter foge antes de ser flagrado por Anfitrião. Mas eis que Anfitrião desconfia da infidelidade e, antes que houvesse um desfecho trágico, Júpiter intervém e revela toda a verdade. Mesmo traído, Anfitrião perdoa tudo e fica honrado por ter compartilhado sua esposa com um deus. Alcmena dá a luz a gêmeos: um deles é filho do verdadeiro Anfitrião; o outro é o semideus Hércules, filho de Júpiter. A trama mitológica leva Lacan a problematizar a identidade imaginária diante da ilusão especular, seja no limiar do mundo visível, seja na alucinação e no sonho: “Se há algo que nos mostra da maneira mais problemática o caráter de miragem do eu, é justamente a realidade do sósia, e sobretudo, a possibilidade da ilusão do sósia” (Cf. LACAN, 1985, p. 349).

A literatura de Poe encontra no fenômeno da fotografia o estranho e extraordinário reflexo da duplicação e da representação realista do indivíduo. Contudo, a antiga ilusão mimética de associação entre fisionomia e identidade também pode adquirir contornos de pose na construção artificial que o novo processo técnico para a produção do retrato vem estabelecer. Em sua metáfora fotográfica, as linhas de expressões, de impressões e de intenções na trama das experiências que cada rosto na multidão traz do mundo, e de si mesmo, constituem e projetam o artifício de uma imagem – de forma muito similar às possibilidades com que um autor vai construindo, pelo encadeamento linear das palavras nas frases, um autorretrato, uma autobiografia ou suas variantes nas formas narrativas de ficções, ou mesmo em breves comentários biográficos, como se fossem pequenos instantâneos fotográficos, tais como aqueles fragmentos que Barthes nomeou como “biografemas”: os traços miúdos de cenas fugidias que apenas relampejam entre lembranças. Como Barthes destaca, a fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema tem com a biografia.¹⁷⁹

Os paradoxos e contradições inerentes a todo retrato fotográfico, e por extensão a todo relato ficcional ou autobiográfico (do grego “autós-bios-graphein”, uma “escrita da vida do eu”), colocam em questão uma encenação narrativa que apresenta o conceito de sujeito como consciência de si, idêntico a si mesmo e autônomo, de forma muito similar aos aspectos revelados, e de certo modo antecipados, nos escritos de Poe sobre a experiência do daguerreótipo, com o autor encantado pela experiência do “espelho que retém a imagem” e empenhado em estabelecer o poder definitivo da razão e da ciência.

Na trilha inaugurada por Poe, Baudelaire também se deixou retratar diversas vezes no estúdio de fotógrafos como Etienne Carjat e Charles Neyt, e especialmente pelo mais célebre fotógrafo do século 19, Nadar, pseudônimo de Gaspard-Félix Tournachon (1820-1910), uma personalidade de notável influência que, já consagrado em sua época como jornalista e caricaturista, abraçou a fotografia como arte e como ciência e passou a ser cultuado por muitos artistas, intelectuais e políticos de seu tempo que posaram para suas câmeras, com seus ateliês em Paris sendo palco de encontros e manifestações importantes da arte e da política. Nadar se tornaria um amigo muito próximo de Baudelaire, mas as impressões do poeta sobre o ofício dos fotógrafos tiveram vários episódios de enfrentamento e de repulsão.

Em “O público moderno e a fotografia”, o célebre artigo em que lança polêmicas e provocações sobre o Salão Francês de Belas Artes realizado em 1859, na mesma época em que experimentava a sucessão dos primeiros de seus cinco retratos registrados com maestria

179 BARTHES, 1984. p. 34.

nos estúdios de Nadar, Baudelaire aponta que a indústria da fotografia é o refúgio de todos os pintores fracassados, mal dotados ou preguiçosos demais para completar seus estudos, mas também argumenta que a “biografia encenada” do retrato fotográfico (ou da “chapa daguerreotipada”, o espelho com memória que pudesse reter a imagem, conforme as descrições pioneiras feitas duas décadas antes por Poe) seria capaz de enfeixar e exibir o drama natural da existência inerente a todo homem. Em seguida, no mesmo artigo, em aparente desassossego, Baudelaire irá dimensionar uma problematização de paradoxos que expõe aspectos completamente contraditórios sobre o fenômeno da fotografia: “Um retrato! O que poderia ser mais simples e mais complexo, mais óbvio e mais profundo?”¹⁸⁰

Se a recepção de Poe foi de completo entusiasmo e fascinação diante da novidade do daguerreótipo, manifestada na influência marcante que o fenômeno fotográfico exerceu em sua concepção literária e nos artigos que refletem seu encantamento com a invenção do novo processo para o retrato e para a reprodução de imagens, com Baudelaire a reação oscilava entre momentos de admiração e simpatia e também de aversão, e com mais frequência de uma completa desconfiança. Escrito na forma de carta ao editor da *Revue Française*, em “O público moderno e a fotografia” Baudelaire destila ironias contra a decadência do gosto e do senso crítico francês, contaminado, segundo o poeta, por uma certa “obsessão pelo real” que ele atribuía à presença cada vez mais avassaladora da fotografia, contra os processos imitativos da arte da pintura, da gravura, do desenho livre.

Neste país, a pintura naturalista, assim como o poeta naturalista, é quase um monstro. O gosto exclusivo pelo Verdadeiro (tão nobre quando limitado a suas verdadeiras aplicações), neste caso, oprime e sufoca o gosto pelo Belo. Onde seria preciso ver apenas o Belo (eu penso numa bela pintura, e pode-se facilmente adivinhar o que estou imaginando), nosso público busca apenas o Verdadeiro.¹⁸¹

Com a invenção do daguerreótipo, segundo Baudelaire, toda a sociedade, como um só Narciso, se lançou a contemplar sua própria imagem banal, o que só poderia levar a resultados fatais pela frivolidade decadente e pela imensa superficialidade.

180 BAUDELAIRE, Charles. *Salon de 1859* apud FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 21. A íntegra dos textos de Baudelaire sobre o Salão de 1859 (publicada em *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, vol. II; p. 245-358), está disponível em: https://fr.wikisource.org/wiki/Salon_de_1859 Acesso em: 15 janeiro 2022.

181 BAUDELAIRE, 2004. p. 22.

2.5 Presença invisível que assombra e deslumbra

A desconfiança de Baudelaire com o fenômeno fotográfico terá suas idas e vindas em diversos momentos, como revela uma carta que ele enviou à sua mãe em 1865. O desejo do filho era ter a presença da mãe idosa, que morava longe, personificada em uma fotografia, mas havia a desconfiança dele com relação às possíveis intervenções dos fotógrafos que, segundo ele mesmo alerta, eram dados a “maneirismos”, fazendo registrar, fielmente, os variados “defeitos” dos modelos. Baudelaire confessa que queria mesmo era ter um retrato fotográfico da mãe que tivesse a suavidade de um desenho e, para isso, além de escolher um fotógrafo de sua confiança, ele queria estar presente para orientar a mãe e controlar o processo da feitura da fotografia. A carta foi transcrita por Sandra Koutsoukos:

Eu gostaria de ter uma fotografia sua. É uma ideia que me tem obcecado. Há um excelente fotógrafo em Hâvre. Mas temo que não seja possível no momento. Eu tenho que estar presente. Você não sabe nada sobre eles, e todos os fotógrafos, até mesmo os melhores, têm ridículos maneirismos. Eles consideram uma boa fotografia se verrugas, rugas, e todo defeito e trivialidade da face for tornado visível e exagerado; e quanto mais dura é a imagem, mais eles ficam satisfeitos. E eu também quero que a face meça pelo menos um ou dois inches. E apenas em Paris eles fazem do jeito que eu quero, que é um retrato exato, mas que tenha a suavidade de um desenho. Mas, de qualquer forma, você vai pensar no assunto, não vai? ¹⁸²

Ao contrário de Poe, que sempre demonstrou um grande entusiasmo com a novidade extraordinária que a fotografia representa, em comparação com as técnicas da pintura e do desenho, a desconfiança de Baudelaire com o novo processo tem algo de nostalgia em relação a um contexto imitativo e idealizado que foi superado pelo advento do fenômeno fotográfico. Benjamin também chama a atenção para esta contraposição, entre o entusiasmo com a novidade da fotografia e o pessimismo nostálgico em relação ao que se perde com o novo processo, destacando o que ele vai nomear como “inconsciente ótico”, a capacidade que o aparato da fotografia tem para registrar em imagens técnicas uma gama de detalhes e situações impossíveis de serem visualizadas a olho nu, compondo um mundo de coisas antes imperceptíveis para a experiência humana. Porque a fotografia, de uma forma diferente de outras representações como a pintura e o desenho, não é apenas uma maneira de “representar

182 KOUTSOUKOS, Sandra. *Negros no estúdio do fotógrafo*: Brasil, segunda metade do século XIX. Campinas: Editora da Unicamp, 2010. p. 39.

o mundo visível”, mas sim de “tornar o mundo visível” em sua estranha conjunção, de realidade e de passado, que confere uma existência ao retratado, ao contrário da pintura, que pode apenas simular a realidade e até mesmo suavizá-la, como Baudelaire reconhece quando apresenta suas ressalvas e desconfianças sobre as aparências na carta endereçada a sua mãe.

Essa questão do visível e do invisível sempre acompanhou a fotografia desde seu surgimento e até a contemporaneidade. Tal dicotomia pode ser analisada a partir de variadas perspectivas, mas é importante notar que, no caso do retrato oitocentista, a captação do “invisível” deveria estar a serviço da maior preocupação da maioria dos fotógrafos da época: a semelhança, completa e inquestionável, entre o retrato e o modelo retratado. A qualidade da representação passava então pelo que de “invisível” a pessoa no retrato deveria expressar na pose pretendida, além de toda a preparação técnica da cena no estúdio do fotógrafo, tal como iluminação, foco da lente, enquadramento, painel ao fundo, móveis, objetos, vestuário. Diante do fenômeno da fotografia, o que se vê é o referente da imagem, o indivíduo ou as coisas reais que estiveram em frente à câmera e que vão permanecer ali, para sempre, como estabelece a complexidade do raciocínio que Poe havia registrado desde 1840. Barthes também reflete tal complexidade em *A câmara clara* e constata, diante do fenômeno fotográfico, o preceito indispensável do “isso foi” a indicar ausência e presença, passado e presente: o que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez; ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente.¹⁸³

No jogo de ausência e presença que o retrato fotográfico vem constituir, para a recuperação de signos do passado e para sua imediata presentificação, surge uma verdade atemporal, independente e autônoma: a fotografia é, por definição e por sua própria natureza, um testemunho irrefutável da existência de certas realidades. Toda fotografia é um certificado de presença – como Poe anunciou, com entusiasmo, mas de forma intuitiva. Baudelaire, no entanto, por certo de forma não intencional, termina por diminuir e até mesmo por desqualificar a importância da percepção inaugural de Poe, diante da experiência do daguerreótipo, quando considera que havia se formado uma “mediocrização” nas artes e que os homens de seu tempo estavam todos transformados em tolos por acreditarem fielmente na fotografia, como se ela fosse um espelho do real e da verdade diante de todos os fatos da vida.

A desconfiança e o descontentamento de Baudelaire com o fenômeno fotográfico eram motivados pelo que ele percebia do comportamento individual e coletivo na Paris de sua época: uma incontrolável e compulsiva vontade de registrar a realidade pela fotografia e uma

183 BARTHES, 1984. p. 13.

contaminação generalizada pelo que ele chama de narcisismo diante dos retratos fotográficos. Para Baudelaire, a imagem fotográfica seria importante para ajudar na preservação da memória humana sobre os acontecimentos, e não como um espelho que apenas refletisse a vaidade e as banalidades da realidade imediata e concreta. Esta questão será resgatada por Benjamin em “Sobre alguns temas em Baudelaire” considerando, principalmente, as questões de um par antitético que Benjamin vai identificar em determinadas figuras extraídas, não por acaso, das criações da literatura de Poe: o “detetive amador”, que se baseia na observação atenta e minuciosa dos detalhes, e o “homem da multidão”, estagnado e imobilizado em sua própria perplexidade e desatenção.

A daguerreotipia possuía para Baudelaire alguma coisa de provocante e assustador; “surpreendente e cruel”, é como chama seu encanto. Ele pressentiu, portanto, a relação mencionada, embora certamente não a tenha aprofundado. Da mesma forma que sempre foi seu propósito reservar um lugar ao moderno, especialmente na arte, também com a fotografia pretendeu o mesmo. Toda vez que a sente ameaçadora, procura responsabilizar por isso “a compreensão errada de seus progressos”, admitindo, contudo, que esta compreensão errada era fomentada pela “estupidez da grande massa”. “Esta massa ansiava por um ideal que lhe fosse digno e correspondesse à sua natureza... Um deus vingativo ouviu-lhe as preces e Daguerre se tornou seu profeta”.¹⁸⁴

Em seguida, pelo mesmo argumento, Benjamin faz a ressalva de que Baudelaire posteriormente também se esforçou por ter uma visão mais conciliadora sobre o assunto, ao reconhecer que a fotografia poderia se apoderar das coisas transitórias, que têm o direito “a um lugar nos arquivos de nossa memória”. Porque, como conclui Benjamin, a crise que se delineia na reprodução artística, desde o advento da fotografia, pode ser vista como integrante de uma crise na própria percepção humana. Para Benjamin, como para Baudelaire, o valor da imagem fotográfica está na informação que ela transmite.¹⁸⁵ A fotografia, afinal,

184 BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: *Obras escolhidas III* – Charles Baudelaire, Um lírico no auge do capitalismo. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989. p. 138-140.

185 Ao retomar o conceito de aura lançado por Benjamin, de forma específica no que se refere à destruição da aura dos objetos únicos, ocasionada com o advento da fotografia, Didi-Huberman propõe desvincular a aura do sentido de culto, alertando que o conceito, conforme é citado por Benjamin em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (“a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”), está relacionado à memória e não à morte histórica: “A aura seria portanto como um espaçamento tramado do olhante e do olhado, do olhante pelo olhado (...). Próximo e distante ao mesmo tempo, mas distante em sua proximidade mesma: o objeto aurático supõe assim uma forma de varredura ou de ir e vir incessante, uma forma heurística na qual as distâncias – as distâncias contraditórias – se experimentam umas às outras, dialeticamente. O próprio objeto tornando-se, nessa operação, o índice de uma perda que ele sustenta, que ele opera visualmente: apresentando-se,

é um registro que certifica a realidade. No retrato fotográfico, o objeto, o gesto, o olhar, o tempo de duração da pose do modelo são da ordem do invisível, são rastros de presença e de ausência do que existiu, e pelos domínios incertos da memória a pretendida verdade da fotografia assume contornos de ficção, visto que além da pose há a intenção do fotógrafo e uma multiplicidade de percepções contraditórias, que resistem à supressão de sua diversidade. Barthes também alerta sobre estes mesmos paradoxos e contradições da memória e da percepção quando nega à fotografia a sua materialidade, projetando a visão para além dela:

Essa fatalidade (não há foto sem alguma coisa ou alguém) leva a Fotografia para a imensa desordem dos objetos – de todos os objetos do mundo (...). Seja o que for o que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos.¹⁸⁶

A questão da materialidade, segundo Barthes, encontra referências tanto no retrato fotográfico como no relato literário, porque nos dois processos, na fotografia e na literatura, há uma certa “encenação de um imaginário”. Falando sobre si mesmo e sobre seu próprio processo de criação para o texto escrito, Barthes ressalta que tais ambiguidades estão presentes tanto na imagem fotográfica como no discurso ficcional ou biográfico, uma vez que ser fotografado, ou escrever um texto, é também representar. Ou seja: também é encenar.

Em seu pleno grau, o Imaginário se experimenta assim: tudo o que tenho vontade de escrever a meu respeito e que finalmente acho embaraçoso escrever. Ou ainda: o que só pode ser escrito com a complacência do leitor (...). Eis porque, quando falamos hoje de um sujeito dividido, não é de modo algum para reconhecer suas contradições simples, suas duplas postulações, etc.; é uma difração que se visa, uma fragmentação em cujo jogo não resta mais nem núcleo principal, nem estrutura de sentido: não sou contraditório, sou disperso¹⁸⁷.

Nem Baudelaire e nem Benjamin ou Barthes citam que Poe foi o primeiro autor a incorporar em seu universo ficcional e crítico as complexidades referentes ao novo modo de representação, a imagem mecânica introduzida pelo daguerreótipo, que gerava espanto e imensa curiosidade no público em geral e grandes investimentos das classes mais abastadas.

aproximando-se, mas produzindo essa aproximação como o momento experimentado “único” (*einmalig*) e totalmente “estranho” (*sonderbar*) de um soberano distanciamento, de uma soberana estranheza ou de uma extravagância. Uma obra da ausência que vai e vem, sob nossos olhos e fora de nossa visão, uma obra *anadiômena* da ausência.” Cf. DIDI-HUBERMAN, 1998. p. 147-148.

186 BARTHES, 1984, p. 16.

187 BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moyses. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2003. p. 122-160.

Já na época de Poe, a demanda pelos retratos em forma de daguerreótipo aumentava e novos estúdios de fotógrafos multiplicavam-se, sendo abertos em diversas cidades. Pelas técnicas da daguerreotipia, a produção do retrato apresentava a promessa de uma imagem autêntica e verdadeira, mais “moderna”, ainda que o trabalho artesanal dos fotógrafos nos estúdios baseasse toda a sua organização formal e sua estrutura na tradição “herdada” da pintura. E muitos dos que se arriscavam na nova técnica vinham do trabalho nos ateliês de pintura e de belas artes ou até das práticas do artesanato nas corporações de ofício.

Poe, desde sua primeira experiência com o daguerreótipo, tem como ponto de comparação as imagens produzidas pela pintura, mas já na primeira abordagem ele adverte que a imagem maravilhosa gerada pelo daguerreótipo será “infinitamente mais precisa na sua representação do que qualquer pintura que tenha sido criada por mãos humanas”. Fascinado pela novidade técnica, Poe confia incondicionalmente na objetividade da representação pelos registros do daguerreótipo: ele acredita, por um engano até compreensível, que a imagem fotográfica não sofreria influência da subjetividade humana – uma subjetividade que sempre foi a marca registrada e inevitável para todas as outras artes e ofícios.

Morto em 1849, Poe não acompanhou a evolução dos processos da fotografia, a sua progressiva exploração comercial, a democratização do acesso proporcionada por novos formatos para os retratos fotográficos, como a introdução de calótipos, ambrótipos e ferrótipos, nem a popularização que de fato acontece quando surge a impressão da imagem em papel cartão, muito mais barata e mais acessível do que todos os modelos anteriores. Entusiasta dos processos gráficos, Poe também não chegou a presenciar a revolução gerada pela invenção do negativo, que introduziu a obtenção de várias cópias de uma mesma fotografia e levou às técnicas que deram origem à reprodução de imagens fotográficas na imprensa ilustrada.¹⁸⁸

188 Calótipo ou Talbótipo foi o processo desenvolvido pelo inglês William Fox Talbot na mesma época das experiências de Daguerre, mas só registrado e divulgado anos depois, a partir de 1850, usando folhas grossas de papel cobertas com cloreto de prata. Ambrótipo foi o processo desenvolvido pelo inglês Frederick Scott Archer em 1851, empregando negativos de vidro de colódio úmido, mais barato que o daguerreótipo e por isso chamado de “daguerreótipo dos pobres”. Ferrótipo foi o processo desenvolvido pelo norte-americano Hamilton Smith em 1856, usando colódio úmido sobre plaquetas de ferro esmaltadas, com laca preta ou marrom, gerando fotografias mais baratas e duráveis. O papel albuminado foi desenvolvido por Blanquart-Evrard na França em 1850 e rapidamente popularizado para impressão de fotografias. Em 1854, também na França, André Adolphe-Eugène Disdéri desenvolveu uma câmera com diversas objetivas, possibilitando o uso de uma mesma chapa em negativo para várias cópias da mesma imagem. Disdéri também inventou o “carte-de-visite” (cartão de visita), com o negativo reproduzido em uma folha de papel albuminado e posteriormente recortado e colado em um cartão de papel rígido. O “cartão de visita” passou a ser comercializado em várias unidades e tornou-se um ornamento em residências mais abastadas. Também surgiram os “cartões de visita” com retratos de artistas e personalidades, colocados à venda nos estúdios dos fotógrafos e em livrarias. Cf. ANDRADE, Joaquim

Exatamente uma década antes de sua experiência marcante com o daguerreótipo, um outro acontecimento, relacionado a um fenômeno que também envolvia a cena de uma técnica extraordinária, provocou grande impacto e encantamento no espírito de Poe: um “autômato” batizado de Turco, surgido na Europa na segunda metade do século 18, que supostamente tinha uma “inteligência artificial” que provia habilidades superiores para derrotar qualquer adversário no jogo de xadrez. A história e as performances ilusionistas do Turco, que até parecem ter sido inventadas pela literatura prodigiosa de Poe, fascinaram outras mentes brilhantes além do escritor, entre elas figuras da realeza de países da Europa e personalidades de circunstâncias históricas distintas como Napoleão Bonaparte, Benjamin Franklin e Walter Benjamin.

Apresentado ao público pela primeira vez em 1770, na corte de Viena, na Áustria, o Turco provocou tamanho assombro que seu criador, o barão húngaro Wolfgang Von Kepelen, fez fama e fortuna exibindo a atração espetacular durante anos em palácios e feiras populares em cidades de vários países. O barão morreu, em 1804, sem revelar os segredos de sua criação. Pouco depois, seu filho e único herdeiro venderia o Turco para Johann Nepomuk Maelzel, um aventureiro alemão que havia tentado a sorte como apresentador de espetáculos de circo e de teatro e que fabricava brinquedos e caixas de música automáticas com os mesmos mecanismos que sobrevivem até nossos dias. O Turco, porém, não trouxe nem a fortuna nem a mesma sorte de Von Kepelen para seu novo dono. Afogado em dívidas, Maelzel terminou embarcando com a máquina para os Estados Unidos. Em 1826, o Turco estreou em Nova York e, nos anos seguintes, viajou de cidade em cidade, cobrando ingresso para as apresentações e aceitando apostas dos adversários que arriscavam a sorte enfrentando o jogador invencível. Em 1830, Maelzel e o Turco chegaram a Richmond, na Virgínia, e na noite de estreia do espetáculo foram observados pelo olhar atento de Poe.¹⁸⁹

O encontro de Poe com o Turco provocou uma impressão tão forte que o escritor assistiu ao show em várias noites consecutivas para, entre o fascínio e o assombro, tentar desvendar os segredos do autômato. O espetáculo da máquina em seu gabinete, com o corpo e a cabeça cobertos por túnica e turbante de cores fortes, que revirava os olhos, fumando um

Marçal Ferreira de. A fotografia no século XIX. In: *História da fotorreportagem no Brasil: a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839-1900*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004. p. 1-26.

189 ORLANDO, José Antônio. Magia & técnica: a máquina de pensar em Edgar Allan Poe e Walter Benjamin. In: JEHA, Julio; NASCIMENTO, Lyslei (orgs.). *Criadores e criaturas na literatura*. Belo Horizonte: FALE UFMG, 2017. p. 69-78.

cachimbo de narguilé e movendo, com os braços, as peças em marfim branco e vermelho no tabuleiro de xadrez, para derrotar todos os adversários que ousavam apostar no desafio, são também um marco de coincidências no encontro com Poe. Dias após assistir às concorridas apresentações do Turco de Maelzel, Poe seria nomeado para a Academia Militar de West Point e lá permaneceria de junho de 1830 a fevereiro de 1831, por exigência de seu tutor e pai adotivo, John Allan (um próspero comerciante escocês que emigrou para Richmond e que, entre outras atividades, vendia revistas, jornais e livros importados da Europa), que condicionou à permanência na carreira militar os direitos de Poe à sua herança.

Mas eis que, poucos meses depois, Poe terminou submetido à Corte Marcial por insubordinação, sendo destituído definitivamente de West Point e da herança do pai adotivo. Não seria a única coincidência biográfica após aquele encontro com o Turco de Maelzel: semanas depois da expulsão da Academia Militar, Poe publicaria, nas páginas da revista *Philadelphia's Saturday Courier*, uma narrativa em forma de paródia satírica que tem o título peculiar de “Metzengerstein: um conto em imitação do alemão” – sua primeira incursão pelo gênero do horror e do fantástico, pelo qual ele seria mais conhecido e consagrado, e também o primeiro dos cabalísticos 69 textos literários em prosa de sua obra completa. Anos depois, em 1836, Poe publicaria, na revista *Southern Literary Messenger*, com sede em Richmond, Virgínia, “O jogador de xadrez de Maelzel”, artigo em que relata suas investigações e hipóteses sobre os segredos de magia e técnica que envolviam as apresentações extraordinárias do Turco.

Outra das coincidências peculiares na trajetória de Poe foi o último texto que ele escreveu e publicou, em abril de 1849: nada menos que uma sátira retomando tema e personagens também envolvidos em seu encontro com o Turco. A sátira, que conta a história de um químico que teria descoberto como transformar chumbo em ouro, no contexto da corrida do ouro que acontecia na Califórnia, tem o título “Von Kempelen e sua descoberta”. O texto foi publicado na revista *Flag of Our Union*, de Boston, Massachusetts, dando origem a um novo gênero, como aconteceu com outros escritos de Poe, apontados como pioneiros ou formuladores de novas categorias narrativas.

Nesta categoria inaugural de novos gêneros estão as histórias de casos policiais de detetive, as histórias antecipatórias de ficção científica, os enredos que envolvem seres alienígenas e os relatos sobre aventuras extraordinárias, entre outras variantes nas formas poéticas, na literatura de ficção e na prosa ensaística. Na definição de Todorov, uma característica marcante na literatura de Poe é a opção por soluções extremas em que nada é

imitação: tudo é construção e jogo, mas sempre conduzido por um rigor extremo. Poe, alerta Todorov, é fantástico porque é sobre-racional, não porque é irracional, e não há contradições entre seus contos fantásticos e seus textos “raciocinantes”. A principal marca da literatura fantástica é representar uma experiência dos limites e, para Todorov, a literatura de Poe permanece sempre, e invariavelmente, no centro desta questão.

Poe não é, pois, um pintor da vida, mas um construtor, um inventor de formas; daí a exploração, já mencionada, dos mais diversos gêneros (quando não a sua invenção). O agrupamento dos elementos de um conto importa-lhe muito mais do que o seu acordo com o nosso saber sobre o mundo. Poe atinge, mais uma vez, um limite: o do apagamento da imitação e o do destaque excepcional da construção.¹⁹⁰

Este último texto de Poe é apontado como precursor do que viria a ser um “Hoax”, um artigo pseudocientífico, ficcional, que se apresenta como se fosse um relato verdadeiro e factual – e que hoje tem similares se multiplicando de forma assustadora nos domínios da World Wide Web, incluindo a desinformação das famigeradas Fake News e as demais variantes do que se convencionou agrupar sob a denominação estranha de “pós-verdade”. No entanto, as habilidades literárias de Poe e sua capacidade de exaltar os excessos e exceções da natureza humana (que levaram Todorov a nomeá-lo como autor do extremo, do excessivo, do superlativo; um autor muito incomum que em cada texto leva cada coisa a seus limites – e além, se for possível),¹⁹¹ imprimem a “Von Kempelen e sua descoberta” qualidades que o distinguem de um “Hoax” habitual.

Com a publicação de suas investigações sobre o espetáculo do Turco em “O jogador de xadrez de Maelzel”, Poe foi o primeiro a colocar em xeque os segredos do autômato. Além disso, e como sempre, em se tratando de Poe, os limites no texto entre ficção e não ficção são, simultaneamente, revelados e pulverizados. Ao abordar o caso incomum do jogador de xadrez apresentado como uma máquina, ele constrói um texto híbrido de difícil classificação em um gênero específico: porque Poe é sensível a todos os limites, mesmo ao limite que dá um estatuto de literatura e de ficção aos seus próprios escritos, como destaca Todorov.¹⁹²

190 TODOROV, Tzvetan. Os limites de Edgar Allan Poe. In: *Os gêneros do discurso*. Tradução de Ana Mafalda Leite. Edições 70: Lisboa, 1978. p. 171-183.

191 “Poe é um aventureiro na acepção mais vulgar da palavra: explora as possibilidades do espírito, os mistérios da criação artística, os segredos da página em branco.” (TODOROV, 1978. p. 177).

192 “Sabemos que Poe é o autor de numerosos ensaios (alguns traduzidos por Baudelaire); mas paralelamente a estes, quantos textos existem sem estatuto definido, que os leitores hesitam em incluir nesta ou naquela rubrica!” (TODOROV, 1978. p. 176).

Como na maioria de seus textos ficcionais, a narração surge em primeira pessoa, com o narrador dizendo “eu” – o que talvez tenha levado alguns editores ao equívoco de inserir “O jogador de xadrez de Maelzel” em coletâneas de contos do sobrenatural e do horror, inclusive no Brasil, onde o texto foi publicado pela primeira vez na década de 1970. Mas a investigação que ele relata também é jornalismo: uma reportagem sobre o espetáculo do Turco – com o detalhe revelador de ser jornalismo “avante la lettre”, décadas antes que o termo “reportagem” adquirisse o sentido definido do trabalho de apuração e redação por jornalistas, conforme se estabelece a partir do final do século 19 e começo do século 20. Ensaio é outra classificação possível, mas então seria importante considerar que tal definição de gênero também encontraria sua forma consagrada somente muito tempo depois da morte de Poe.

A investigação e a narração de Poe envolvendo bases científicas sobre o fenômeno ilusionista de magia e técnica do autômato jogador de xadrez, que anunciavam ser dotado de uma inteligência artificial, antecipam algumas de suas elaborações sobre o fenômeno do daguerreótipo, também percebido por ele como um evento extraordinário que reunia questões importantes na interface que aproxima a ciência e a arte. Tanto as abordagens sobre a novidade do retrato fotográfico, como a investigação sobre o espetáculo do Turco, podem ser consideradas, também, exercícios de metalinguagem, uma vez que são narrados e refutados paradoxos e questionamentos sobre o “sobrenatural” que está em jogo e sobre as hipóteses que os dois textos negam ou confirmam de forma autorreferente. No universo dos escritos literários e teóricos de Poe, como apontou Todorov, tem presença permanente o equilíbrio na propensão ao fantástico e ao rigor extremo da inteligência analítica, em busca dos deciframentos para os enigmas – sejam eles os enigmas reais, científicos ou filosóficos, ou sejam eles os enigmas da ficção, concebidos tão somente por sua própria e prodigiosa imaginação criativa.

Com sua trajetória pessoal atormentada desde a primeira infância, quando foi abandonado pelos pais, descendentes de europeus que atuavam em uma companhia de teatro, Poe sobrevive na vida adulta no convívio com golpes constantes do acaso, com intermináveis problemas decorrentes do alcoolismo e das permanentes dívidas de jogo, até que de repente se vê na presença extraordinária do Turco, um jogador mirabolante com aura de misticismo, movido por um processo mecânico anunciado como se fosse uma inteligência artificial e com um histórico famigerado de vencedor imbatível. O encontro com o Turco é um acontecimento que irá se refletir na personificação de seu drama existencial e também nas tramas fantásticas que seus escritos iriam constituir.

Assim como aconteceria 10 anos depois, pelos resultados de sua descoberta dos retratos em daguerreótipo, que criaram novas referências temáticas em sua produção literária, a experiência da proximidade com o Turco também representou um impacto marcante que teria reflexos em sua concepção criativa nos anos seguintes. Como decorrência do encontro, surgiram novas hipóteses em seu ideário poético, com o elogio da técnica e equivalentes sombras de mistério e de lances extraordinários, carregados de tons de perversidade que pesavam sobre seus narradores e personagens, atormentados, como ele próprio, em passagens pelos obscuros subterrâneos da alma humana. Como destaca Baudelaire, nenhum homem, além de Poe, jamais contou com maior encanto as exceções da vida e da natureza, com o absurdo se instalando na inteligência e governando, com uma lógica espantosa, as variações e os retratos do imponderável, cujos efeitos são, simultaneamente, terríveis e fascinantes.¹⁹³

2.6 Magia e técnica: uma trilha de brilho intenso

Magia e técnica. Ou, talvez, melhor ainda: magia é técnica. Poe pertence a uma classe bastante distinta de artistas – os inventores, conforme a célebre escala de valores que propõe o poeta e pensador Ezra Pound.¹⁹⁴ Em primeiro lugar, no ponto mais elevado da escala, estão os inventores, os que trazem as mais importantes inovações para a arte e para a escrita. Em segundo lugar vêm os mestres, aqueles que sabem selecionar as melhores inovações já realizadas para o contexto de sua época. Depois vêm, em uma escala de gradações decrescentes, os diluidores, que tentam imitar os mestres e os inventores, mas já sem o mesmo brilhantismo. Com a variedade de leituras e com as alegorias de invenção, de mistério e de poesia que sua obra proporciona, o brilho intenso de Poe encarna com perfeição a tendência que consiste em perceber a novidade e dominar o processo de sua criação, transformando as regras e os desafios que estão sobre o tabuleiro em uma sofisticada literatura – como ele próprio descreve e demonstra em “A filosofia da composição”. Na puritana América do Norte de meados do século 19, entretanto, os escritos de Poe e sua “sedução do abismo” têm a consequência de chocar os moralistas que deploravam a crueldade de seus temas e de seus personagens, acusando a sua falta de um “coração humano”.¹⁹⁵

193 BAUDELAIRE, Charles. Edgar Allan Poe. In: *Ficção completa, poesia e ensaios de Edgar Allan Poe*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1986. p. 35-36.

194 POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 1990.

195 Baudelaire, em um de seus ensaios sobre Poe, destaca as acusações da época sobre a falta de um “coração humano” em Poe e a “sedução do abismo” que surpreende e atrai o leitor porque revela, exatamente, o

Hoje, observando os caminhos da história, pode-se perceber, não sem algum espanto, que são, exatamente e principalmente, a mesma falta de “coração humano” ou uma certa “sedução do abismo”, os aspectos que mais reluzem nas criações de Poe. A presença de tais aspectos, tão incomuns, tem provocado como reflexo, desde meados do século 19, uma primazia e uma estranha comoção em autores fundamentais da literatura universal – que traduziram, tiveram influência ou se dedicaram ao estudo de seus escritos como poeta, narrador e crítico. Na lista de grandes mestres que seguiram sua trilha de brilho intenso estão destacados, além dos já citados Baudelaire, Oscar Wilde e Walter Benjamin, outros tradutores e entusiastas da obra de Poe, tais como o seu conterrâneo Ezra Pound; os franceses Stéphane Mallarmé, Guy de Maupassant e Paul Valéry; os brasileiros Machado de Assis, Guimarães Rosa e Clarice Lispector; os portugueses Eça de Queirós e Fernando Pessoa; os argentinos Jorge Luis Borges e Julio Cortázar; e os russos Nikolai Gogol, Fiódor Dostoiévski e Anton Tchekhov, entre outros, em uma lista extensa de autores de diversas nacionalidades.¹⁹⁶

Entre as afinidades nesta trilha – e entre as poéticas que têm influência marcante da literatura de Poe, que nela se iniciam ou que a ela retornam – é importante ressaltar, novamente, que diversas aproximações entre Poe, Machado de Assis e Julio Cortázar estão presentes em ocorrências da questão temática determinante que o impacto da fotografia adquiriu, em diversos aspectos, na obra dos três autores, além das inscrições que eles compartilham como mestres do conto e da literatura fantástica, e das citadas traduções da

que a mente pode construir, guiada por forças incontroláveis, e porque o medo de perder o próprio controle, de não conhecer os seus próprios limites, é algo que sempre persegue o ser humano. “Há no homem, ele diz, uma força misteriosa de que a moderna filosofia não se quer dar conta; e não obstante, sem essa força sem nome, sem essa inclinação primordial, uma enorme porção de ações humanas permanecerão inexplicadas e inexplicáveis. Essas ações não têm outra atração senão porque são más, perigosas; elas possuem a sedução do abismo. Essa força primitiva, irresistível, é a Perversidade natural, que faz com que o homem seja sem cessar e ao mesmo tempo homicida e suicida, assassino e algoz”. Cf. BAUDELAIRE, Charles. *Ensaio sobre Edgar Allan Poe*. Tradução de Lúcia Santana Martins. São Paulo: Ícone Editora, 2003. p. 117.

196 No estudo crítico apresentado como posfácio à coletânea *Contos de Edgar Allan Poe*, Lucia Santaella resalta que Poe foi, antes de tudo, “uma constelação lançando diferenciados raios para o futuro”, como será especialmente perceptível na França, na segunda metade do século 19, enquanto na segunda metade do século 20 seu espírito emigrou para a América Latina, como referência fundamental no “boom” do realismo fantástico. “Os franceses receberam da teoria e prática poéticas poeanas as primeiras lições sobre o poder de sugestão do indefinido como elemento da verdadeira *poiesis*, isto é, a construção poética do impreciso, que os poetas simbolistas levariam, na França, às últimas consequências. Já na América Latina, por outro lado, é impossível pensar o *boom* da prosa ficcional dita ‘fantástica’ sem pensar em E.A. Poe.” Cf. SANTAELLA, Lucia. Edgar Allan Poe (O que em mim sonhou está pensando). In: *Contos de Edgar Allan Poe*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1985. p. 141-186.

literatura de Poe por Machado e Cortázar. Em 1883, Machado publicou a primeira tradução completa do longo poema “The Raven” (“O Corvo”, de 1845) e registrou, em sua trajetória, várias menções à obra de Poe. O caso mais conhecido talvez seja o prólogo a *Várias histórias*, de 1896, no qual Machado aponta o alto valor da literatura e do ideário poético de Poe e destaca a importância de seus contos como “os primeiros da América”.

A intertextualidade de Machado com a obra de Poe também torna-se especialmente evidente em referências como o narrador-defunto de *Memórias póstumas de Brás Cubas* ou o narrador atormentado pela dúvida do adultério em *Dom Casmurro*, assim como nas diversas analogias entre “O Alienista” e “The System of Doctor Tarr and Professor Feather” (“O sistema do doutor Tarr e do professor Feather”, publicado em 1845 na *Graham’s Magazine*), visto que são histórias satíricas que apresentam com humor e ironia a atuação de médicos da província especializados em problemas mentais; ou nas estratégias do discurso nos contos sob os domínios do insólito e do onírico, entre eles “A chinela turca” e “O espelho”, publicados em *Papéis avulsos*, de 1882, e nas narrativas de *Várias histórias*, com destaque para “O enfermeiro” e “A causa secreta”, que poderiam ser classificadas como releituras ou adaptações das histórias de Poe “Tell tale heart” (“O coração revelador”, de 1843) e “The cask of Amontillado” (“O barril de Amontillado”, de 1846).¹⁹⁷ Machado também compartilha com Poe o gosto apaixonado pelo jogo de xadrez, repetindo os passos de Poe ao manter correspondência continuada com seções especializadas dos periódicos de sua época, compondo problemas e soluções de enigmas sobre as estratégias do jogo e participando do primeiro torneio de xadrez realizado no Brasil, em 1880.

Assim como Poe, Machado também incorporou o tema do xadrez em sua literatura, com a referência aparecendo pela primeira vez no conto “Questão de vaidade”, publicado em novembro de 1864 no *Jornal das Famílias* e depois no livro de publicação póstuma *Histórias românticas*,¹⁹⁸ além de outras menções ao jogo que retornariam nos anos seguintes em seus contos, crônicas e romances. Ainda hoje, seria difícil abordar a propensão de Machado em traduzir de forma irônica os abismos insondáveis da alma humana e a filiação de vários de seus textos ao universo da literatura fantástica sem considerar a influência e a ressonância das tramas de Poe, seja nas questões temáticas recorrentes, seja nos cuidados extremos para valorizar a composição de aspectos formais na construção de enredos e narrativas ficcionais.

197 POE, Edgar Allan. *O Corvo e suas traduções*. Org. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Editora Lacerda, 1998.

198 ASSIS, Machado de. *Histórias românticas*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Editores, 1937.

Cortázar, por sua vez, assim como fez Baudelaire, também se dedicou à tradução da obra completa em prosa de Poe, na versão para o espanhol, e assim como Machado empreendeu experiências espelhadas na literatura do autor de “O corvo”, a quem sempre reverenciou como importante influência. Entre as diversas obras de Cortázar que dialogam de forma evidente com escritos de Poe merecem destaque “Casa tomada” (publicado em 1943 na revista dirigida por Jorge Luis Borges, *Los Anales de Buenos Aires*, e em *Bestiário*, de 1951) e “Manuscrito hallado en un bolsillo” (“Manuscrito encontrado num bolso”, publicado em *Octaedro*, de 1974) – que estabelecem intertextualidade com os contos de Poe “The fall of the House of Usher” (“A queda da Casa de Usher”, de 1839) e “MS. found in a bottle” (“Manuscrito encontrado em uma garrafa”, de 1833). Há, também, uma teoria sobre o conto desenvolvida por Cortázar a partir da leitura das obras de Poe e condensada nos ensaios “Vida de Edgar Allan Poe” (escrito em 1956 como introdução à sua tradução da obra de Poe para o espanhol, que foi publicada em dois volumes, em 1956, sob encomenda da Universidade de Porto Rico), “Alguns aspectos do conto”, “Do conto breve e seus arredores” e “Poe: o poeta, o narrador e o crítico”, os três últimos reunidos em *Valise de cronópio*,¹⁹⁹ uma coletânea com escritos teóricos e de ficção de Cortázar publicada apenas no Brasil.

Além de refletirem sua experiência como tradutor de Poe, os ensaios de Cortázar sobre a teoria do conto relatam sua percepção sobre os limites e as possibilidades criativas e narrativas do gênero, deixando em relevo as diretrizes que a ficção de Poe estabelece. Cortázar também destaca o trabalho importante realizado por Poe como tradutor e como editor de jornais e revistas, uma atividade que poucas vezes é ressaltada pelos estudos críticos sobre o escritor e que raramente tem menção nas biografias mais conhecidas. Como um dos argumentos para o destaque, Cortázar aponta o caso da revista *Graham's Magazine*, da Filadélfia: no período em que teve Poe como editor, entre fevereiro de 1841 a abril do ano seguinte, o número de assinantes da revista saltou de menos de 5 mil para mais de 40 mil, número expressivo e impressionante para qualquer revista literária da época, em qualquer língua ou nacionalidade.²⁰⁰

Em suas proposições de teoria e crítica, Cortázar apresenta um diálogo direto com a obra ficcional e teórica de Poe, notadamente com questões sobre forma e conteúdo que

199 CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. Org. Haroldo de Campos e Davi Arrigucci Jr.. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

200 CORTÁZAR, Julio. *Obra crítica*. Vol. 2. Org. Jaime Alazraki. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1999. p. 296.

surtem em destaque em “A filosofia da composição”, além de pontuar referências historiográficas sobre certos aspectos da literatura de Poe e sobre sua recepção. A estratégia da prosa poética, na teoria do conto segundo Cortázar, anuncia que a leitura atenta dos escritos de Poe “pode nos devolver algo do tremor de maravilha que as noites estreladas traziam à nossa infância”.

Um balanço da obra de Poe e de suas consequências, do absoluto e do relativo nela, não pode ser realizado se ela for reduzida a um caso clínico ou a uma série de textos literários. Há mais, há sempre mais. Há em nós uma presença obscura de Poe, uma latência de Poe. Todos nós, em algum lugar de nossa pessoa, somos ele, e ele foi um dos grandes porta-vozes do homem, aquele que anuncia o seu tempo noite adentro. Por isso sua obra, atingindo dimensões extratemporais, as dimensões da natureza profunda do homem sem disfarces, é tão profundamente temporal a ponto de viver num contínuo presente, tanto nas vitrines das livrarias como nas imagens dos pesadelos, da maldade humana e também na busca de certos ideais e de certos sonhos.²⁰¹

No que se refere à presença de Poe como pioneiro na abordagem sobre o advento da fotografia nos domínios da literatura, também é importante lembrar que sua obra surgiu como uma referência primordial para Benjamin, como comprovam alguns dos textos mais conhecidos do filósofo, reunidos no Brasil nos três volumes de suas *Obras escolhidas*, e também no monumental livro das *Passagens*. Sobre tal dimensão da influência de Poe nas reflexões de Benjamin, sob muitos aspectos comparável à influência exercida por Baudelaire (que não por acaso também tem Poe como referência central), Olgária Matos alerta que as afinidades entre o escritor Poe e o filósofo Benjamin partem, quase sempre, de uma percepção sobre as imagens da cidade e as imagens de seus habitantes, sobre as passagens como limiar onde se encontram os extremos da segurança e do medo. Assim como Poe, Benjamin se coloca na condição de cronista dos fantasmas que habitam os pensamentos, da mesma forma como também habitam as portas das casas e os pórticos de entrada e saída das cidades.

Para analisá-los (os extremos da segurança e do medo), Benjamin considera os contos de Poe e o advento do romance policial na grande metrópole: “o olho segue os passos desse homem que caminha na sociedade atravessando as leis, as ciladas, as traições de seus cúmplices, como um selvagem do novo mundo entre os répteis, os animais ferozes e as tribos inimigas.” (Benjamin, 1989, p. 216). Inquietante e familiar, o limiar é o que tem a capacidade de metamorfosear, como nas fábulas, aquele que passa através dele.²⁰²

201 CORTÁZAR, Julio. Poe: o poeta, o narrador e o crítico. In: CORTÁZAR, 1993. p. 103-146.

Continuando na leitura do trecho que foi citado por Olgária Matos, extraído do ensaio “O flâneur”, Benjamin faz referência a passagens de Baudelaire, de Balzac, de Valéry e de outros críticos e escritores que estudaram as estratégias do gênio metódico de Poe, seu domínio minucioso sobre os argumentos e sobre a técnica narrativa, seu interesse constante pelas novidades da ciência e por suas possibilidades de aplicação como tema e fundamento para a criação literária. Benjamin também enumera, a partir de uma citação atribuída a Valéry, alguns dos gêneros narrativos que têm Poe como inventor, em termos semelhantes às considerações de Todorov que anteriormente foram aqui destacadas.

Chegar a um ponto do qual se domine todo o campo duma atividade é perceber, necessariamente, uma quantidade de possibilidades. Assim, não é de se espantar que Poe, de posse de um método tão poderoso, se tenha feito o inventor de gêneros diversos, que tenha dado os primeiros exemplos do conto científico, do poema cosmogônico moderno, do romance de instrução criminal, da introdução na literatura dos estados psicológicos mórbidos.²⁰³

Como poucos, ou talvez como nenhum outro, Benjamin soube conjugar reflexões sobre literatura e sobre dogmas da teologia e da cultura de massa, da estética e do marxismo, das questões tecnológicas e dos ritos e mitos presentes nas novidades e nos hábitos da vida cotidiana – peças fundamentais do tempo histórico que, com suas proposições e reflexões, passou a ser denominado como modernidade. A influência determinante que Poe exerce no pensamento de Benjamin – por certo, por intermédio de seu interesse por Baudelaire, que havia dedicado mais de 15 anos para a tradução da obra completa de Poe para o francês – surge como um efeito de jogos de espelhos em vários textos. Uma peça importante desse jogo transparece, com notável destaque, em 1940, ano da morte de Benjamin, quando ele escreveu o que seria sua última obra, considerada por muitos como um de seus textos mais originais e até revolucionário: as 18 teses, breves e fragmentadas, com dois pequenos apêndices, que têm por título “Sobre o conceito de História”.

Nessa última obra de Benjamin, que já havia incorporado personagens e trechos de poemas e narrativas de Poe e de Baudelaire em diversos ensaios e artigos, o texto de Poe sobre o estranho caso do Turco jogador de xadrez aparece transformado na íntegra da primeira

202 MATOS, Olgária. Pórticos e passagens: Walter Benjamin, contratempo e história. In: *Walter Benjamin: experiência histórica e imagens dialéticas*. Org. Carlos Eduardo Jordão Machado, Rubens Machado Jr. e Miguel Vedda. São Paulo: Editora Unesp, 2015. p. 99-113.

203 BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III – Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989. p. 216.

tese, transcrito e resumido em uma síntese de alegoria política. No texto original de 1836 “O jogador de xadrez de Maelzel”, Poe enumera 18 hipóteses com suas reflexões na tentativa de investigar detalhadamente o funcionamento do mecanismo e do truque do autômato, sempre considerando a ilusão extraordinária que o espetáculo exercia sobre as plateias. Em todas as hipóteses, o que mantém a recusa de Poe em acreditar na mística do Turco é tão somente seu ato de fé na ciência. Benjamin não recusa essa profissão de fé, em sua citação à teologia, mas condensa em um só fragmento, muito breve e complexo, todos os argumentos de Poe. Na síntese que Benjamin apresenta, o autômato é identificado entre aspas, como se fosse o “materialismo histórico”, e o que seria o artífice, o verdadeiro jogador, é descrito como um “anão corcunda” – um impostor, escondido por espelhos e por compartimentos falsos dentro da máquina, um operador que foi treinado para movimentar, sorrateiro, às escondidas, todo o mecanismo para derrotar o adversário. Eis a íntegra da primeira tese de Benjamin:

Conhecemos a história de um autômato construído de tal modo que podia responder a cada lance de um jogador de xadrez com um contralance, que lhe assegurava a vitória. Um fantoche vestido à turca, com um narguilé na boca, sentava-se diante do tabuleiro, colocado como grande mesa. Um sistema de espelhos criava a ilusão de que a mesa era totalmente visível, em todos os seus pormenores. Na realidade, um anão corcunda se escondia nela, um mestre no xadrez, que dirigia com cordéis a mão do fantoche. Podemos imaginar uma contrapartida filosófica desse mecanismo. O fantoche chamado “materialismo histórico” ganhará sempre. Ele pode enfrentar qualquer desafio, desde que tome a seu serviço a teologia. Hoje, ela é reconhecidamente pequena e feia e não ousa mostrar-se.²⁰⁴

Concisa e enigmática, esta primeira tese, em suas mais diversas possibilidades de interpretações, é também uma apropriação sobre o trabalho do outro – porque o crédito de autoria para as hipóteses de Poe sobre o jogador de xadrez não é citado por Benjamin. Está nas entrelinhas, como referência cifrada na alegoria de dizer B para significar A e superar o sentido literal. Importante lembrar que o sentido literal é o espetáculo da exibição do Turco, investigado por Poe, e Poe seria apenas mais um rosto anônimo na multidão das plateias que assistiram às performances do autômato e que se perderam no tempo, se não houvesse sobrevivido seu texto que analisa de forma minuciosa aquele fenômeno – que encantou seus contemporâneos, considerado tão extraordinário pela técnica e até mesmo sobrenatural.

Pela síntese que sua transcrição constitui, Benjamin transforma o sentido literal da investigação de Poe em uma alegoria: retira do Turco o papel de protagonista e o move, com

204 BENJAMIN, 1985. p. 222.

toda sua ação mecânica, para o papel secundário de um mero fantoche, de uma marionete articulada e manipulada não por uma engrenagem que fosse dotada de inteligência artificial, mas por uma outra pessoa que se mantém camuflada e incógnita – alterando o sentido figurado da palavra “autômato”, que significa, literalmente, “agir por vontade própria”. Autômato, afinal, também pode ser aquele que tem o comportamento controlado por outro e que é destituído de consciência ou de vontade própria. O termo adquire este sentido quando se diz que “fulano age como um autômato”.²⁰⁵

Pela alegoria do autômato, Benjamin retoma sua crítica dialética, também referida em outros textos, sobre a visão equivocada da história construída pelo materialismo histórico: ele afirma que o materialismo histórico aposta numa teleologia, isto é, numa visão da história em que o futuro já estaria, de algum modo, contido e integralmente condicionado no tempo presente. Enquanto o relato de Poe investiga o autômato na perspectiva da presença ilusionista de um artefato técnico que desperta no público um deslumbramento com apelo fantástico e sobrenatural, na síntese construída por Benjamin há uma crítica direcionada ao pensamento hegemônico e dogmático de sua época.

Na alegoria, que Benjamin encontra no texto e nas hipóteses traçadas por Poe, o Turco é uma fraude com aparência de espetáculo. A máquina extraordinária, que só aparentemente consegue pensar e vencer todos os adversários nas partidas de xadrez, traz em seu interior um clandestino – um ser humano que, na verdade, é um mestre do jogo e comanda cada lance e cada movimento do fantoche. Sem a intervenção oculta do manipulador, o fantoche não seria mais que um boneco completamente imóvel. Assim como entendeu de imediato algumas das questões centrais referentes à complexidade do retrato produzido de forma mecânica pelo daguerreótipo, criando artigos e abordagens pioneiras na literatura com analogias sobre o fotográfico, Poe também registrou o espetáculo do Turco de forma a projetá-lo em direção ao futuro – e por isso permanece sempre citado e reverenciado quando estão em jogo questões de literatura e questões sobre ciência e tecnologia, operando ou não na interface com a magia, com o insólito, com o sobrenatural. A abordagem de Benjamin, em sintonia com a literatura de Poe, também está direcionada ao futuro quando coloca em cena relações dialéticas entre ideologia e história,

205 Nas suas proposições sobre o “estranho” (*das Unheimlich*), Freud toma como ponto de partida uma obra da literatura, o conto de Hoffmann publicado em 1817, “O homem de areia”, no qual também há, na trama, a presença importante de um autômato. No conto, o personagem se apaixona perdidamente por Olímpia, que ele observa à distância, julgando ser uma mulher real, de carne e osso, sem saber que na verdade era um artefato construído, uma boneca mecânica e articulada. Cf. FREUD, 1969. p. 279-293.

entre questões da política e questões da literatura – relações que se revelam imprevistas e também inquietantes, surpreendentemente atuais.

Diante do fenômeno tecnológico e artístico da fotografia e diante da história, na época de Poe e Baudelaire, na época de Machado de Assis, na época de Benjamin ou na época de Cortázar, como agora, nos dias que correm, não há superação do homem pela máquina nem da máquina pelo homem, assim como não há síntese possível entre discurso da literatura e discurso científico, entre materialismo e teologia: há, de forma permanente, uma espécie de uso recíproco. Manifestando-se em contraponto à relação do operário com a máquina, analisada por Marx, e em contraponto à cena do anônimo transeunte diante da multidão, descrita por Poe e por Baudelaire, a figura do autômato tornou-se, na obra de Benjamin, uma alegoria sobre seu próprio tempo. Sobre este aspecto, ao abordar as teses de “Sobre o conceito de história”, Jeanne Marie Gagnebin destaca que tanto a historiografia “burguesa” como a historiografia “progressista”, para Benjamin, se apoiam na mesma concepção de um tempo “homogêneo e vazio”, um tempo cronológico e linear, que em última instância provoca uma avaliação equivocada do fascismo e a incapacidade de uma luta eficaz contra sua ascensão.

Trata-se, para o historiador “materialista” – ou seja, de acordo com Benjamin, para o historiador capaz de identificar no passado os germes de uma outra história, capaz de levar em consideração os sofrimentos acumulados e de dar uma nova face às esperanças frustradas – de fundar um outro conceito de tempo, “tempo de agora” (“Jetztzeit”), caracterizado por sua intensidade e sua brevidade, cujo modelo foi explicitamente calcado na tradição messiânica e mística judaica. Em lugar de apontar para uma “imagem eterna do passado”, como o historicismo, ou, dentro de uma teoria do progresso, para a de futuros que cantam, o historiador deve constituir uma “experiência” (“Erfahrung”) com o passado (tese 16).²⁰⁶

O que se constata diante da complexidade, diante da história e da experiência literária que Poe representa sobre o advento da fotografia, também se constata diante das alegorias do duplo ou do espetáculo ilusório do autômato jogador de xadrez, ainda mais nas circunstâncias do aqui agora da nossa condição ideológica e histórica de cidadãos brasileiros confrontados, diariamente, com o impasse intangível e violento da atual conjuntura.²⁰⁷ Diante da complexidade, surge a necessidade permanente de repensar e

206 GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. In: *Walter Benjamin, Obras escolhidas I – Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 8.

207 No período da redação desta tese, o Brasil está sob o impacto da pandemia de Covid-19, oficialmente com mais de 680 mil mortes, índice de mortalidade cinco vezes maior que a média mundial, e está sob o jugo das práticas de um governo federal de orientação perniciosa e fascista, inoperante, que pode ser

reconstruir um universo incerto a partir de uma tradição esfacelada, como se o imaginário político e histórico da pesquisa teórica buscasse sempre a promessa de felicidade de um passado arcaico ou de um lugar no futuro constantemente vislumbrado tão somente na ilusão das utopias. O que em mim sonhou está pensando – revela o ideário poético de Poe. Em seus relatos breves e com frequência encantadores, Benjamin também retoma essa noção do sonho, traduzido pelo pensamento do homem acordado, para alertar que contar histórias, afinal, sempre foi a arte de contá-las de novo – e para alertar que essa arte tão preciosa se perde quando as histórias não são mais conservadas.

Na atualidade da proliferação de retratos e de autorretratos, da banalização da fotografia, das invasões de privacidade transformadas diariamente em espetáculos rituais para monopolizar a audiência das mídias, os artifícios da imagem fotográfica e das ilusões alegóricas permanecem à espreita. Mas tais artifícios representam, também, um convite à reflexão sobre a experiência vivida, sobre a subjetividade que não se opõe à objetividade, sobre a autoconsciência, este elemento essencial para perceber a sabedoria tanto no universo da literatura como no exercício das análises críticas ou nos enfrentamentos permanentes da vida cotidiana.

A variedade da experiência individual e coletiva que o fenômeno da fotografia consegue registrar e reproduzir, seja como documento fundamental ou apenas como forma ilusionista, surge diariamente como um aparato de fulgurações repentinas, inesperadas, entre nuvens e sombras de detalhes insignificantes situados “fora do espaço e fora do tempo” – conforme os versos de Poe e conforme alerta Giorgio Agamben, editor e tradutor de Benjamin para o italiano. Em suas recentes incursões pelo universo do retrato, das memórias fotográficas e das experiências biográficas em interface com a pesquisa acadêmica, nomeadas por ele como “Autoritratto nello studio”, Agamben propõe a possibilidade um novo conceito, um neologismo para abordar sua própria trajetória de referências fotobiográficas e teóricas diante do percurso existencial: “auto-hetero-grafia”, ou, na forma do termo original em italiano, “autoeterografia” – o paradoxo poético de falar de si ao falar apenas dos outros.²⁰⁸

A relação do passado com o presente se dá aos saltos, de forma dialética, como ensina Benjamin, porque cada imagem da memória, assim como cada imagem de cada retrato fotográfico, pode acionar um reflexo furtivo sobre a dissipação implacável de todos e de cada um de nós – e funciona, tão somente, como uma divisa percebida no

caracterizado como genocida. Cf. ORLANDO, José Antônio; CASA NOVA, Vera. Uma retórica do poder. In: *Revista Criação & Crítica*, nº 30 (30). São Paulo: USP, 2021. p. 80-95. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/184956> Acesso em: 20 novembro 2021.

208 AGAMBEN, Giorgio. *Autoritratto nello studio*. Milano: Edizioni Nottetempo, 2017. p. 155-165.

espelho do mundo: um fragmento em torno do qual procuramos, muitas vezes em vão, reconstruir o conjunto de representações que se cruzam nas diversas lembranças sobre um certo encontro, uma certa pessoa, porque o rosto humano continua a desempenhar um papel fundamental. Através de tais representações por imagens, tentamos restituir os sentimentos e os afetos que têm a capacidade de remeter cada um de nós a determinado momento, determinado acontecimento, determinado espírito da época, disseminado no espaço e no tempo. Nos domínios do retrato fotográfico, como nas páginas do relato biográfico, nas páginas da literatura de ficção ou na realidade mais cotidiana da vida que segue, em todas as vidas, os mortos e os vivos estão permanentemente presentes.

Capítulo 3

O Bruxo no espelho: retratos de Machado de Assis

Naquele tempo, o mundo dos espelhos e o mundo dos homens não estavam, como agora, comunicáveis. Eram, além disso, muito diferentes; não coincidiam nem os seres nem as cores nem as formas.

(Jorge Luis Borges)

3.1 Uma perspectiva de complexas variantes

A novidade do retrato fotográfico, a partir dos escritos de Edgar Allan Poe e de Charles Baudelaire, em meados do Oitocentos, ganharia a condição de referência cada vez mais frequente tanto na composição literária como na reflexão teórica sobre os efeitos dos processos técnicos e sobre as transformações sociais deles decorrentes, incluindo questões da memória individual e coletiva ou documental, com o objetivo de comprovação da identidade ou de determinados acontecimentos, como questões relacionadas a alterações no pensamento, na percepção do tempo e nas formas de linguagem que a invenção da fotografia passaria a ocasionar. Além da influência decisiva no decorrer do último século, na elaboração teórica de pensadores como Walter Benjamin e Roland Barthes, o fenômeno da fotografia alcançaria as composições de outros mestres da literatura desde a segunda metade do século 19.

No Brasil, o impacto da fotografia encontra seus primeiros registros de reflexão nos escritos de Machado de Assis, leitor atento e tradutor de Poe e de Baudelaire. Desde o final do século 19, Machado passava a ser conhecido nos meios letrados da capital da República com o elogioso epíteto de “Bruxo do Cosme Velho” pela força e pelos encantamentos de sua literatura. O codinome, na condição de retrato que antecede as referências à importância do escritor, sobreviveu no último século, na progressão dos acréscimos à fortuna crítica sobre o lugar privilegiado de Machado no epicentro da literatura nacional, na profusão de outros codinomes, com destaque como “a mais completa realização estética do gênio brasileiro”, instalado no mesmo patamar dos maiores criadores da literatura universal, na definição de José Guilherme Merquior,²⁰⁹ ou pelo título de “Mestre na periferia do capitalismo”, nomeado por Roberto Schwarz.²¹⁰

209 MERQUIOR, José Guilherme. Machado de Assis e a prosa impressionista. *De Anchieta a Euclides: Breve história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Topbooks, 1996. p. 150-201.

210 SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Editora Duas Cidades, 1990.

O codinome Bruxo do Cosme Velho retornaria com fôlego à cena literária no final da década de 1950, quando Carlos Drummond de Andrade publicou o poema “A um bruxo com amor” (primeiro na imprensa, em 1958, no jornal *Correio da Manhã*, depois no livro *A vida passada a limpo*, de 1959), no qual faz referências a imagens recorrentes e personagens marcantes da obra de Machado. Depois de visitar a antiga casa em ruínas no número 18 da Rua Cosme Velho, situada no bairro de mesmo nome, no Rio de Janeiro, onde Machado viveu com a esposa Carolina Augusta de 1883 até 1908, ano da morte do escritor, Drummond confessa no poema que a experiência de estar presente nas ruínas era como observar uma antiga fotografia, retomando em versos nostálgicos personagens e cenas indecifráveis da literatura do Bruxo e passagens tão dramáticas como melancólicas de obras como *Dom Casmurro*, em que a presença da fotografia tem destaque e importância fundamental.²¹¹

Ao retratar o cotidiano, espelhar uma visão crítica da sociedade de sua época e refletir sobre questões complexas e profundas da existência, Machado foi o pioneiro que transportou para a literatura brasileira a novidade do aparato fotográfico, incorporando a fotografia em suas interfaces de documento e de memória, assim como nas associações entre a representação da imagem de uma pessoa e seu sinônimo de presença, de fisionomia e de identidade, transferido para o retrato fotográfico. Desde as últimas décadas do século 19, em suas crônicas, em contos, em ensaios ou em romances como *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba*, *Esau e Jacó*, *Memorial de Aires*, e de forma ainda mais definitiva em *Dom Casmurro*, a presença da fotografia não surge apenas como um objeto decorativo descrito por sua presença em determinadas cenas. Muitas das ações e reflexões de seus personagens e de seus argumentos narrativos estão às voltas com a fotografia e com as novas técnicas de reprodução da imagem, da imprensa e da publicidade, indicadores da percepção crítica do escritor sobre detalhes importantes e sobre metamorfoses que gradativamente se instalavam na vida cotidiana de sua época. Em Machado, o impacto da presença de uma fotografia pode decidir o sentido da vida.

211 Em certa casa da Rua Cosme Velho
(que se abre no vazio)
venho visitar-te; e me recebes
na sala trastejada com simplicidade
onde pensamentos idos e vividos
perdem o amarelo
de novo interrogando o céu e a noite.
[...]

ANDRADE, Carlos Drummond de. A um bruxo com amor. In: *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1988. p. 287-289.

Entre os protagonistas típicos da prosa de Machado, proprietários, funcionários públicos, agregados, vizinhos, alcoviteiros, alpinistas sociais de caráter sempre ambicioso e volúvel, envolvidos no jogo cotidiano de convenções, de hábitos e costumes impostos pelas circunstâncias ou pelas ironias do destino, é possível perceber este momento decisivo de um detalhe, um gesto, uma troca de olhares, em que, à maneira de um flagrante registrado pela câmera fotográfica, são revelados os artificios da mentira, da arrogância, da hipocrisia. No lugar das descrições extensas e minuciosas de situações, de cenários ou de atitudes, frequentes nos mestres da literatura que vieram antes dele e em seus contemporâneos, Machado lança mão do ponto de vista da síntese, da frase curta, do instantâneo quase fotográfico para retratar com fidelidade as relações e tipos característicos de sua época em traços individuais e pessoais.

Ao abordar tais balizas, ora abrangentes, ora incisivas, no ponto de vista singular e de complexas variantes que a literatura de Machado consegue revelar, Alfredo Bosi chama atenção para perplexidades e complexidades que o olhar do escritor ainda suscita, em seu “modo existencial de lidar com a perspectiva”, no qual nenhuma palavra é ingênua ou inútil.

Olhar tem a vantagem de ser móvel, o que não é o caso, por exemplo, de *ponto de vista*. O olhar é ora abrangente, ora incisivo. O olhar é ora cognitivo e, no limite definidor, ora é emotivo ou passional. O olho que perscruta e quer saber objetivamente das coisas pode ser também o olho que ri ou chora, ama ou detesta, admira ou despreza. Quem diz olhar diz, implicitamente, tanto inteligência quanto sentimento.²¹²

Antecipando questões teóricas e filosóficas que encontrariam terreno fértil entre pensadores do século 20 e da atualidade, a literatura de Machado não somente inaugura as citações à imagem fotográfica na literatura brasileira, mas também faz do processo técnico e dos dispositivos do aparato fotográfico, em suas dimensões de veracidade e representação do indivíduo, tema e fundamento importante da produção literária. Assim como as questões de essência e aparência que sua literatura traduz de forma admirável, Machado também representa um caso incomum de ascensão social e de construção de sua imagem pública: nascido no Morro do Livramento, no Rio de Janeiro, em uma família pobre, filho de pais descendentes de escravos, agregados de uma chácara senhorial, na condição de mestiço em uma sociedade escravocrata, ele consegue angariar prestígio em um período de tempo relativamente curto e passa a ocupar o centro dos círculos mais prestigiosos do Brasil de sua época.

212 BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: O enigma do olhar*. São Paulo: Editora Ática, 1999. p. 10.

Em seu primeiro emprego, ainda adolescente, em 1856, seria aprendiz de tipógrafo na Imprensa Nacional, e em 1858 foi contratado como revisor na Tipografia e Livraria Paula Brito, por intermédio de outro escritor, Manuel Antônio de Almeida (1830-1861), de quem havia se tornado amigo. Almeida publicou em folhetim, em capítulos, com grande sucesso, entre 1852 e 1853, no jornal *Correio Mercantil do Rio de Janeiro*, depois editado em livro, em 1854, *Memórias de um Sargento de Milícias* – romance que apresenta de forma realista e dramática a classe média, os pobres e os marginalizados, algo muito incomum para a literatura brasileira da época, e exerce forte influência sobre o jovem Machado, que começava a estabelecer amizade com vários intelectuais e também passava a escrever assiduamente na imprensa, atividade que manteve até seus últimos anos de vida.

Em sua trajetória como jornalista e escritor, Machado seria testemunha ocular de transformações importantes e vertiginosas da vida política, social e cultural da nação brasileira – entre elas grandes descobertas científicas; a ascensão da imprensa periódica, com o surgimento dos primeiros jornais e primeiras revistas ilustradas, e posteriormente com a invenção do espetáculo de cinema; as tragédias envolvidas na Guerra do Paraguai, de 1864 a 1870, e na Guerra de Canudos, entre 1896 e 1897; a assinatura da Lei Áurea, em 13 de maio de 1888, que oficialmente extinguiu a prática da escravidão; e a Proclamação da República, que encerrou em novembro de 1889 a monarquia do Brasil Imperial.

Machado também atuou como funcionário público, primeiro como funcionário da Secretaria de Agricultura, Comércio e Obras Públicas do Império, a partir de 1873, e posteriormente nomeado para o cargo de responsável pelas contas do Ministério da Indústria, Viação e Obras Públicas,²¹³ o que o levou a acompanhar com atenção todo o processo das alterações na geografia da capital federal, incluindo a ocupação dos morros e periferias, a instalação dos bondes elétricos na virada do século, os primeiros da América Latina, e as reformas urbanísticas radicais no Rio de Janeiro, iniciadas em 1903 pelo prefeito Pereira

213 Machado ingressou no serviço público por necessidade financeira e por diversas vezes reconheceu para os amigos mais próximos, em correspondências, que o salário recebido no papel de burocrata foi seu principal meio de sobrevivência. Ingressou em 1873, aos 33 anos, na Secretaria de Estado da Agricultura, Comércio e Obras Públicas, no cargo de amanuense (cuja função era copiar textos à mão), progredindo depois para outras atribuições quando a secretaria foi transformada em ministério. Durante seis anos, até sua morte em 1908, foi diretor geral de contabilidade do Ministério da Indústria, Viação e Obras Públicas. Cf. SARTORELLI, Isabel Cristina; MARTINS, Eliseu. Machado de Assis, guarda-livros? *Estudos Avançados*, USP, v. 30, nº 88, dezembro de 2016. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/gpbKFM85NSdM8kqYzJWZMSK> Acesso em: 15 janeiro 2022.

Passos, inspiradas pelas reformas feitas em Paris entre 1853 e 1870. Além de concretizar uma série monumental de demolições de antigas construções no centro da cidade e a abertura das grandes avenidas, as reformas de Pereira Passos traziam adaptações radicais para instalar duas novidades irreversíveis: o automóvel e a energia elétrica.

Presente como espectador atento dos eventos marcantes da época e das grandes reviravoltas políticas na capital da República, Machado também surge naquele momento histórico como um personagem público dos mais fotografados, como comprova a trajetória das imagens do escritor captadas por diferentes aparatos fotográficos, em um tempo em que a fotografia ainda era um luxo e um privilégio muito restrito – conforme ressaltam estudos iconográficos sobre a vida, a obra e a época do escritor publicados por Hélio de Seixas Guimarães e Vladimir Sacchetta, *A olhos vistos: uma iconografia de Machado de Assis*²¹⁴ e *Machado de Assis, fotógrafo do invisível*.²¹⁵ O jovem escritor e jornalista, que acompanha a demanda de seus conterrâneos e contemporâneos pelos retratos em forma de daguerreótipo e pelos avanços consecutivos nas técnicas e na arte da fotografia, irá permanecer, até o fim da vida, como apreciador e um grande entusiasta dos processos fotográficos.

3.2 Os primeiros retratos no milagroso aparelho

Em meados do século 19, o interesse coletivo da aristocracia fluminense pela fotografia aumentava: novos estúdios de fotógrafos eram abertos e prosperavam na cidade do Rio de Janeiro. A moda do retrato foi aceita com entusiasmo, como todas as novidades que vinham do estrangeiro e muitos fotógrafos, fugindo da concorrência em outros países, invadiam a Corte para tentar a sorte, com vários estúdios fotográficos da capital abrindo filiais em outras cidades. Em 1870, atuavam na Corte um total de 38 fotógrafos, com estúdios de endereço fixo e anúncios publicados no Almanaque Laemmert.²¹⁶ Seguindo a moda que se instalava, o primeiro retrato de Machado seria feito em 1864, quando ele estava com 25 anos, no elegante ateliê fotográfico de Joaquim Insley Pacheco (1830-1912), um dos mais requisitados

214 GUIMARÃES, Hélio de Seixas; SACCHETTA, Vladimir (Org.). *A olhos vistos: uma iconografia de Machado de Assis*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008.

215 GUIMARÃES, Hélio de Seixas; SACCHETTA, Vladimir (Org.). *Machado de Assis, fotógrafo do invisível*. O escritor, sua vida e sua época em crônicas e imagens. São Paulo: Editora Moderna, 2013.

216 MAUAD, Ana Maria. Entre retratos e paisagens: modos de ver e representar no Brasil oitocentista. *Revista Studium*. Unicamp, Campinas, n. 15, p. 1-17, 2004. Disponível em: <https://www.studium.iar.unicamp.br/15/01.html> Acesso em: 18 outubro 2021.

retratistas da corte imperial.²¹⁷ Na época, Machado também celebrava sua estreia em livro, com a publicação da coletânea de poesias *Crisálidas*, já tendo escrito cinco peças de teatro, que foram encenadas nos palcos cariocas e em elegantes saraus literários da sociedade fluminense, e trabalhava intensamente como jornalista do *Diário do Rio de Janeiro* e como cronista do *Jornal das Famílias* e da *Semana Ilustrada*, muitas vezes assinando com pseudônimos.

O relato em primeira pessoa em uma de suas crônicas, entre as mais de 600 que escreveu, publicada em 1864 no *Diário do Rio de Janeiro*, é especialmente revelador do impacto exercido no jovem jornalista e escritor pela novidade da fotografia e pelos avanços da técnica que possibilitavam o fenômeno extraordinário do retrato fotográfico. Na crônica, publicada na mesma época de sua primeira experiência posando para um retrato fotográfico, Machado relata que passou a fazer visitas regulares “de semana em semana” ao ateliê fotográfico de Pacheco, “o mais luxuoso Templo de Delos da nossa capital”. O cronista também confessa que estava “profundamente impressionado” com as fascinantes possibilidades do “milagroso aparelho” para retratar fisionomias, em particular as femininas, e convidava os leitores a admirar aquela “perfeição crescente dos trabalhos fotográficos e de miniatura”.

Visitá-la de semana em semana é gozar por dois motivos: admira-se a perfeição crescente dos trabalhos fotográficos e de miniatura, e veem-se reunidos, no mesmo salão ou no mesmo álbum, os rostos mais belos do Rio de Janeiro – falo dos rostos femininos (...). Quanto à primeira parte, é a casa do Pacheco a primeira do gênero que existe na capital, onde há cerca de trinta oficinas fotográficas destinadas a reproduzir as feições de todos quantos quiserem passar à posteridade num bilhete de visitas (...). A outra novidade que fui ver à casa do Pacheco foi um aparelho

217 As fotografias feitas nos estúdios do português Joaquim Insley Pacheco, na sua maioria retratos, seguem o padrão que substituiu a técnica de mais alto custo do daguerreótipo e foi desenvolvido pelo fotógrafo francês Disdéri, o criador do “carte-de-visite”, com imagens fotográficas que se tornaram moda em todo o mundo, padronizadas em fotografias impressas sobre papel albuminado no formato recortado de 6 x 9,5 cm e colado sobre papel cartão de 6,5 x 10,5 cm, aproximadamente. As poses representadas nesses cartões se pautavam nos modelos consagrados pela pintura renascentista: bustos, rostos em perfil, em diagonal ou imagens de corpo inteiro destacando a indumentária e adereços, muitas vezes diante de um fundo neutro ou rodeados por colunas, balaústres, cadeiras e mesas, elementos que serviam também para criar um ambiente ilusório de prosperidade. Mesmo que a tecnologia fotográfica, a partir da década de 1860, já permitisse exposições relativamente rápidas, persistiam as poses rígidas registradas em longo tempo de exposição e de imobilidade, como parte da construção de uma imagem que também representasse austeridade. Segundo Maria Inez Turazzi, a pose e seu ritual simbólico eram uma exigência de cunho social, mais do que imposição técnica. Também é importante destacar que os estúdios fotográficos do século 19, no Brasil e outros países, muitas vezes empregavam equipes com diversos assistentes e aprendizes. Assim sendo, embora as fotografias levassem a inscrição oficial do nome do principal fotógrafo, que era proprietário do estúdio, nem sempre é possível atestar a autoria das imagens. Cf. TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo – 1839-1889*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1995. p. 15-18.

fotográfico, chegado ultimamente, destinado a reproduzir em ponto grande as fotografias de cartão. Não vi ainda trabalhar esse novo aparelho, mas dizem que produz os melhores resultados. Até onde chegará o aperfeiçoamento do invento de Daguerre? ²¹⁸

O impacto inaugural desta primeira crônica, que destaca as qualidades extraordinárias do milagroso aparelho e dos rostos que ele conseguia reproduzir, convidando o leitor a “passar à posteridade” com seu retrato impresso, traz à memória o encantamento que Poe relatou em seu texto pioneiro de 1840 diante da experiência presencial com os retratos feitos em daguerreótipo – o equipamento nomeado por ele como “um espelho que retém a imagem”. A complexidade das questões que a fotografia revelava será retomada por Machado em outras crônicas e na prosa de ficção, abordando tanto a subjetividade humana, que já poderia ser superada pela objetividade da máquina para fixar a realidade do retrato, como os aspectos da imaginação diante da presentificação de alguém ou de algo congelado no tempo pela fotografia e transformado em memória, imperecível e eterna.

Junto com a novidade da experiência da fotografia se estabelece uma série de temas caros tanto à modernidade como à literatura de Machado em particular. Tais temas, com frequência, são também compartilhados pela literatura de Poe e de Julio Cortázar, com semelhanças na abordagem pela mesma ironia e intensidade, incluindo os desdobramentos da identidade e da presença, os duplos, as duplicações imprevistas e insólitas do rosto e da individualidade, o fenômeno perturbador das aparências e das semelhanças, o estranho espelhamento que pode surgir entre o original e a cópia, a dúvida por vezes onipresente sobre o que é real e o que seria imaginado e, também, nas palavras de Machado, as disputas permanentes e antagônicas entre a Razão e a Sandice.

Os antagonismos, ou os pares antitéticos, sempre tiveram uma presença marcante na prosa ficcional de Machado, seja para acentuar as contradições, seja para pavimentar as ocorrências de ironia em contextos diversos. Alguns exemplos podem ser destacados no caso do discurso satírico que relata a ética alucinada do Dr. Simão Bacamarte em “O Alienista” (1891), aquele que decidiu se entregar de corpo e alma ao estudo da ciência da psiquiatria (porque “alienista” era uma designação da época para se referir aos psiquiatras, aos médicos que se ocupavam das ciências e dos males da “mente”) e que termina por declarar como loucos os mais lúcidos habitantes da cidadezinha provinciana de Itaguaí; assim como em *Esau e Jacó*, o relato alegórico sobre duplos, os gêmeos Pedro

218 ASSIS, Machado de. *Crônicas (1864-1867)*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc. Editores, 1955. p. 77-80.

e Paulo,²¹⁹ filhos de Natividade, em que se constata não apenas uma semelhança, mas uma identidade metafórica entre vida e morte – consideradas gêmeas nascidas da mesma mãe ou com a mesma amante: a realidade.

Outros exemplos do antagonismo se multiplicam em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, em que também ecoam, com indisfarçável evidência, assim como em outros momentos da obra de Machado, diversos aspectos do universo poético de Poe relacionados ao extraordinário do horror gótico, aos mistérios da morte e aos abismos da alma humana – “ao secreto do coração lá muito ao fundo, onde não penetra olho de homem” (como o narrador percebe e confessa, no capítulo XIX de *Esau e Jacó*). Os casos de antagonismo têm presença marcante nas reflexões do narrador-defunto com sua índole sarcástica, evidentemente irônica e muito pouco confiável. A disputa entre a Razão e a Sandice, na pista de um mistério, é o que vai espelhar a agonia existencial de Brás Cubas, como se percebe no trecho: “Já o leitor compreendeu que era a Razão que voltava à casa, e convidava a Sandice a sair. (...) – Que mistério? – De dous, emendou a Sandice; o da vida e o da morte”.²²⁰

Assim como aconteceu com Poe e com Baudelaire, e posteriormente com Cortázar, Machado também irá repetir por diversas vezes a experiência da posar para retratos nos estúdios dos fotógrafos. No catálogo *A olhos vistos: uma iconografia de Machado de Assis*, de 2008, publicado no centenário da morte do escritor, são contabilizadas suas imagens em pinturas, cartões de visita e gravuras, além de 24 retratos fotográficos,²²¹ a maioria deles com mínimas variações do artifício da pose, incluindo as fotografias feitas no estúdio de Joaquim Insley Pacheco, que registram sua juventude, na década de 1860 (de bigodes e cabelos ondulados, mas ainda sem os óculos em modelo pincenê que usaria por toda a vida e que estariam em seus retratos posteriores). Entre as imagens do catálogo, está o retrato feito em estúdio, em 1884, por Marc Ferrez (1843-1923), considerado o mais importante fotógrafo do Brasil do século 19, com Machado em torno dos 45 anos (FIGURA 6).

219 A duplicidade e o tema dos duplos no espelho são explorados com maestria por Machado na trama lúdica de *Esau e Jacó*, que apresenta os iguais como opostos e concorrentes, nos cenários de agitação política e social do final do século 19. Os gêmeos, nascidos em 1870, discordam na política como em tudo na vida, sempre em campos opostos, um contra o outro, pois Paulo é republicano e ingressa na Faculdade de Direito, enquanto Pedro é monarquista e cursa Medicina. Os dois também vão se declarar apaixonados e cortejar a mesma mulher, Flora, filha de um político oportunista, que fica indecisa entre ambos.

220 ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. In: *Obra completa*, volume 1. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1986a. p. 524.

221 GUIMARÃES, Hélio de Seixas; e SACCHETTA, Vladimir (Org.). *A olhos vistos: uma iconografia de Machado de Assis*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008.

Figura 6 – Retrato de Machado de Assis, fotografia de Marc Ferrez (1884).



Fonte: Acervo Fundação Biblioteca Nacional. FERREZ, 2005. p. 222.

No retrato de 1884, que teve primeira publicação na revista *Galeria Contemporânea do Brasil*, Machado surge elegante, com ar espontâneo, vestindo casaca de cor escura e usando óculos pincenê, com um brilho penetrante nos olhos, encarando a câmera (ao contrário da pose em moda no período, em que os retratados miravam ao longe, com perfil ligeiramente inclinado à esquerda ou à direita), com os cabelos encaracolados, barba longa e bigodes espessos. Nos anos seguintes, os retratos do escritor trazem sua imagem pessoal em enquadramento mais sisudo, com cabelos cortados muito curtos e penteados, a barba mais contida e bem aparada, os casacos mais elegantes e bem ajustados ao corpo, em meio-perfil, no contorno com o enquadramento do retrato clássico. A fotografia de 1884, talvez o mais expressivo retrato de Machado, é descrita por alguns pesquisadores como uma composição de “biografia dramatizada” do escritor, como aponta Maria Inez Turazzi, lembrando a célebre definição de Baudelaire para o que caracteriza um retrato fotográfico, nomeado como uma imagem capaz de enfeixar “o drama natural inerente a todo homem”.

A expressão da face, o olhar frontal, a posição dos lábios, o caimento dos ombros, a irregularidade da barba, o desalinho dos cabelos, a nitidez da pele (...), tudo nesse retrato confere singularidade à sua fisionomia, em clara intimidade com a câmera, a despeito dos elementos comuns aos demais retratos da época, como o sobretudo e o pince-nez.²²²

As qualidades marcantes e as impressões reveladas por este retrato de Machado também são destacadas por Marcelo Coelho, que ressalta a atitude desafiadora da pose do escritor e suas sobrelhas que não prometem nenhuma benevolência, encarando a câmera como se quisesse desvendá-la.

“Bruxo”? O retrato de Marc Ferrez não dá essa impressão; seria preciso esperar mais tempo, sem dúvida, para que o clichê fotográfico se associasse ao clichê verbal. O que temos é um homem seguro de si (...). Pronto a ver as coisas com objetividade, mas nada misterioso, adepto de sortilégios, e sem nenhuma inclinação para encantar quem quer que seja. Mesmo os lábios, só com muito esforço pode-se ver neles a intenção de um sorriso.²²³

222 TURAZZI, Maria Inez. A “criatura” e o “espelho”: o retrato de Machado de Assis por Marc Ferrez. In: *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, vol. 24 (nº 2), p. 13–29. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18586> Acesso: fevereiro de 2022.

223 COELHO, Marcelo. Confluências. In: *Cadernos de Literatura Brasileira: Machado de Assis*. Org. Hélio de Seixas Guimarães e Vladimir Sacchetta. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008. p. 49-52. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/cadernos-de-literatura-brasileira-disponiveis-online/#Machado-de-Assis> Acesso em: 15 janeiro 2022.

O próprio Machado registrou uma observação de sagacidade, em seu estilo consagrado, que, de certa forma, poderia ser tomada como uma ponderação sobre a fotografia de 1884. Em uma crônica com o título “A semana”, publicada na *Gazeta de Notícias* em 1895, uma década depois da pose para o retrato no estúdio de Marc Ferrez, é como se o escritor fizesse uma confissão sobre o estilo que havia adotado naquela fotografia e nos retratos seguintes, concluindo com uma sentença de ironia: “Estilo, meus senhores, deem estilo nas descrições e comentários, os jornalistas de 1944 poderão muito bem transcrevê-los, e não é bonito aparecer despenteado aos olhos do futuro”.²²⁴

Na época da fotografia de 1884, o escritor já havia surpreendido seus leitores com a obra de mestre *Memórias póstumas de Brás Cubas* e estava publicando sua quarta coletânea de contos, *Histórias sem data*, com aclamação da crítica de seu tempo. Já estava casado, desde 1869, com dona Carolina Augusta (1834-1904), e frequentava os prestigiados saraus e salões da sociedade fluminense, ambiente que muitas vezes terá transposição para sua obra de ficção e para as crônicas que publicava regularmente na imprensa. No perfil escrito por Arthur Barreiros, ilustrado pelo referido retrato, publicado em julho de 1884 no primeiro número da *Galeria Contemporânea do Brasil*, editada por Barreiros, Machado é descrito como vivo e alegre camarada e seguidor das práticas britânicas, um “gentleman”.

Ele é simplesmente um vivo e alegre camarada, que se faz rapaz com os rapazes, que não nos dá o louvor a juro ou com a intenção de agremiar a caudatários, mas que nos adverte e estimula, nobremente e sem ódios (...). No trato íntimo, benévolo, discreto, polido, admirador e seguidor das práticas britânicas, *gentleman*, em uma palavra; na palestra é ainda um escritor de raça, deleitável, copioso em ditos, penetrante, arguto, com um reparo para cada fato, com um remoque para toda dissonância.²²⁵

Nos anos seguintes, Machado seguiria frequentando eventos públicos, os salões da sociedade e os estúdios dos fotógrafos, como indicam a cronologia de seus retratos, até seu último ano de vida, como registra outra fotografia célebre, reproduzida na Figura 7. Feita ao ar livre pelo fotógrafo Augusto Malta, a imagem registra um flagrante do que se supõe ser uma crise de epilepsia, quando o escritor participava de um evento oficial da Prefeitura do Rio de Janeiro, com pompa e circunstância, em 1º de setembro de 1907, um ano antes de sua morte.

224 GUIMARÃES & SACCHETTA, 2008. p. 10.

225 O perfil escrito por Arthur Barreiros aparece transcrito em: PIZA, Daniel. *Machado de Assis, um gênio brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005. p. 237.

Figura 7 – Machado de Assis socorrido na Praça XV, diante do Cais Pharoux. Fotografia de Augusto Malta (1907).



Fonte: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
SANTIAGO, 2016. p. 336.

Na cena registrada pela fotografia de Augusto Malta (FIGURA 7) não se vê o rosto de Machado: a imagem o mostra de costas, sentado em um banco, rodeado pelos amigos e por autoridades que o socorreram na Praça XV, diante do Cais Pharoux. O flagrante da fotografia do escritor em praça pública, um acontecimento dramático, também aparece descrito em uma passagem de *Machado*, de Silviano Santiago,²²⁶ romance que reúne, à prosa ficcional e às passagens de autoficção, diversas intersecções com aspectos característicos do ensaio biográfico e do exercício analítico da crítica literária. Machado e seus retratos fotográficos também foram alvo de questionamentos e de polêmicas recentes que tiveram repercussão na mídia e nas pesquisas acadêmicas – uma delas colocando dúvidas sobre a autoria da fotografia de 1884 e outra sobre o processo de “embranquecimento” do escritor, que teria sido realizado na tentativa de atenuar sua inegável afrodescendência a partir de suas fotografias. Em 2014, Maria Inez Turazzi reproduziu trechos de um artigo publicado em agosto de 1884 na seção “Livros a ler”, da *Revista Illustrada*, para questionar a autoria do retrato:

Temos à vista o primeiro número da Galeria Contemporânea do Brasil, publicação quinzenal, política, literária, artística, agrícola e industrial dos Srs. Lombaerts & C., [e do] fotógrafo o Sr. Marc Ferrez. Estreia com o Sr. Machado de Assis, de quem nos dá o retrato, um fac-símile e a biografia. [...] O retrato é difícil dizer por quem foi feito. Na capa se diz: Marc Ferrez, fotógrafo; dentro, porém, no baixo do retrato, está escrito, d’um lado: “Fotografia inalterável, Marc Ferrez”; do outro: “Cliché, Insley Pacheco.” Ora, em primeiro lugar, a fotografia não é tal inalterável; em segundo, como é que sendo o cliché do Sr. Insley Pacheco, o fotógrafo é o Sr. Ferrez? A empresa que resolva o caso.²²⁷

A imprecisão na referência, destacada do artigo de 1884, levou outros pesquisadores a também questionarem a autoria do retrato fotográfico, gerando informações desencontradas e dúvidas historiográficas que somente foram esclarecidas depois de um minucioso levantamento iconográfico publicado em 2016 por Felipe Pereira Rissato na *Revista Brasileira* da Academia Brasileira de Letras, realizado a partir dos acervos da Biblioteca Nacional, da Academia Brasileira de Letras e do Instituto Moreira

226 A fotografia e as circunstâncias do flagrante registrado por Augusto Malta são descritos e reproduzidos em: SANTIAGO, Silviano. *Machado*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2016. p. 333-337.

227 Citado em: TURAZZI, Maria Inez. A “criatura” e o “espelho”: o retrato de Machado de Assis por Marc Ferrez. In: *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, vol. 24 (nº 2), p. 13–29. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18586> Acesso: fevereiro de 2022.

Salles, que detém a guarda dos arquivos de Marc Ferrez.²²⁸ Segundo Rissato, teria ocorrido um procedimento técnico comum na época: o ateliê fotográfico de Insley Pacheco preparara a chapa metálica para impressão em maior escala da imagem, a partir dos negativos de vidro da fotografia original que havia sido feita por Marc Ferrez, que foi depois colada em cada exemplar da revista.²²⁹ Rissato também apresenta, em seu levantamento iconográfico, informações biográficas e historiográficas, além dos créditos detalhados sobre outros retratos fotográficos de Machado, incluindo fotografias que até a publicação de sua pesquisa permaneciam inéditas, ignoradas por outros pesquisadores ou não identificadas nos respectivos acervos.²³⁰

No artigo de 2016, Rissato esclarece que a fotografia de Machado de Assis feita por Marc Ferrez em 1884 foi a primeira do escritor a ser publicada na imprensa e que, posteriormente, com a invenção das fotografias no formato de “cartões de visita”, Machado não ficaria indiferente à nova moda e também passaria a enviar, com certa frequência, suas fotografias para amigos e pessoas mais próximas. Também coube a Rissato uma descoberta historiográfica que atualizou e reforçou uma antiga discussão sobre o processo de “embranquecimento” a que Machado teria sido submetido a partir de suas fotografias: em junho de 2019, Rissato anunciou que havia encontrado uma fotografia do escritor que até então permanecia desconhecida do público em geral e das pesquisas acadêmicas.

No retrato em questão (FIGURA 8), no qual Machado está de pé, em enquadramento de corpo inteiro, em ambiente de iluminação natural, ao ar livre, provavelmente em um jardim, elegantemente vestido com colete, gravata e sobrecasaca, estão em evidência no primeiro plano da imagem seus traços fisionômicos visivelmente de perfil negro, com cabelos e barba grisalhos e crespos, a pele mais escura e o nariz mais largo. A fotografia, localizada na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional de Espanha, foi publicada em 25 de janeiro de 1908, ilustrando uma reportagem de página inteira da revista da Argentina *Caras y Caretas*.

228 Um inventário sobre a obra completa e a cronologia de Marc Ferrez está publicado no catálogo: *O Brasil de Marc Ferrez* (vários autores). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005. Sobre Joaquim Insley Pacheco, o perfil biográfico mais completo está publicado na Enciclopédia Itaú Cultural On-line. Cf. INSLEY Pacheco. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21635/insley-pacheco> Acesso em: 15 janeiro 2022.

229 RISSATO, Felipe Pereira. Iconografia fotográfica de Machado de Assis. In: *Revista Brasileira*, ano VI (nº 89), p. 81-122. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2016. Disponível em: <https://www.academia.org.br/sites/default/files/publicacoes/arquivos/revistabrasileira89.pdf> Acesso: fevereiro 2022.

230 Hélio de Seixas Guimarães e Vladimir Sacchetta, em *A olhos vistos: uma iconografia de Machado de Assis*, enumeram um total de 24 fotografias do escritor. A pesquisa de Rissato ampliou este número para 38 fotografias.

Figura 8 – Retrato de Machado de Assis publicado pela revista da Argentina *Caras y Caretas* em 25 de janeiro de 1908.



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional de España. Disponível em: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004253465&search=&lang=es>

A imagem descoberta por Rissato, publicada na revista da Argentina com a legenda “El escritor Machado de Assis, presidente de la Academia de la Lengua Brasileña” (o escritor Machado de Assis, presidente da Academia da Língua Brasileira),²³¹ ganhou reconhecimento como o provável último retrato fotográfico de Machado, que morreu em 29 de setembro de 1908, oito meses após a data da publicação da revista. Antes se acreditava que a última fotografia do escritor era a imagem registrada em praça pública por Augusto Malta em 1907 (FIGURA 7). O anúncio da descoberta de Rissato ganhou destaque na imprensa e, de certa forma, contribuiu para reavivar o debate sobre a afrodescendência de Machado de Assis.

Pouco tempo depois, em maio de 2019, seria lançado o movimento “Machado de Assis Real” pela Universidade Zumbi dos Palmares (UniPalmares), de São Paulo, nomeado como “primeira errata feita para corrigir o racismo na literatura brasileira”. Foi criado um site para a campanha em que se apresenta, entre outros conteúdos, a recriação de uma das fotografias mais conhecidas do escritor (o retrato feito em 1892 nos estúdios de Juan Gutierrez), que foi retocada e colorizada em tons mais escuros para reforçar seus traços fisionômicos negros (FIGURA 9), além da proposta de um abaixo-assinado aberto ao público e o slogan da campanha informando que: “Machado de Assis era negro e muita gente não sabe disso. A campanha #MachadoDeAssisReal vai reparar essa injustiça”.²³²

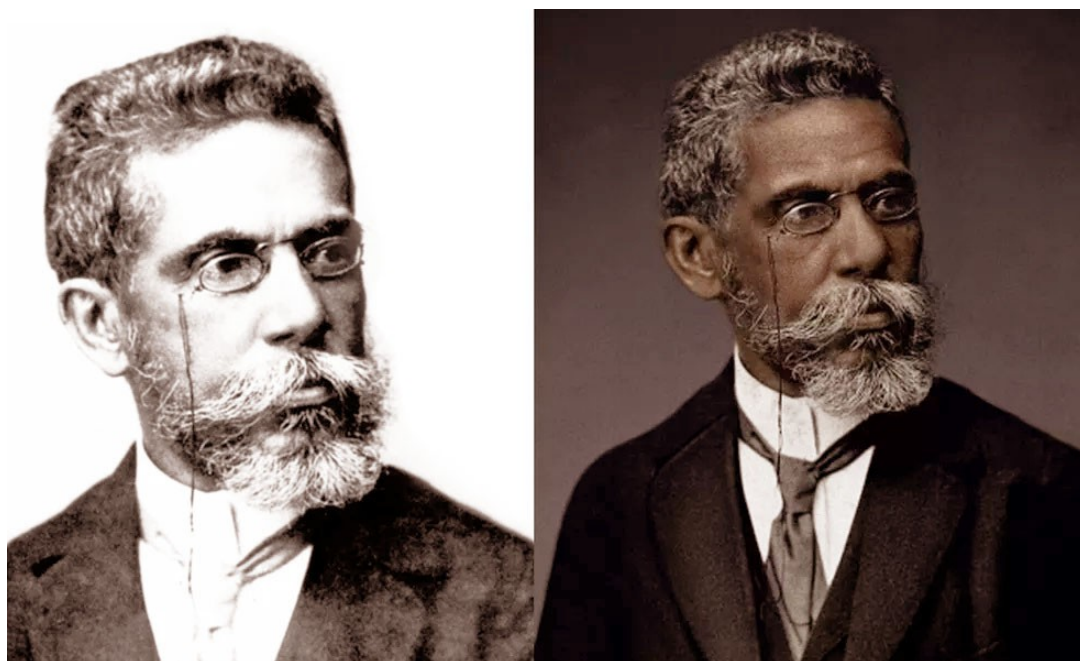
O site oficial da Universidade Zumbi dos Palmares também informa que a campanha “surgiu de uma inquietação com a questão do embranquecimento, que era muito comum na época, pois em um contexto social de preconceito racial, a figura de poder e respeito não poderia ser representada por negros”. O abaixo-assinado da campanha solicita que editoras e livrarias deixem de publicar e comercializar livros em que fotografias do escritor apareçam embranquecidas e substituam a imagem preconceituosa.²³³ Diante do debate fomentado pela campanha da universidade, pesquisadores e biógrafos de Machado se manifestaram em apoio à iniciativa, reforçando que o escritor era um homem negro.

231 PESQUISADOR encontra foto desconhecida de Machado de Assis em revista argentina. *Folha de S. Paulo*, 29 de junho de 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/06/pesquisador-encontra-foto-desconhecida-de-machado-de-assis-em-revista-argentina.shtml> Acesso em: 15 janeiro 2022.

232 CAMPANHA recria foto clássica de Machado de Assis e mostra escritor negro: “Racismo escondeu quem ele era”. *Portal G1*, 1º de junho de 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2019/05/01/campanha-recria-foto-classica-de-machado-de-assis-e-mostra-escritor-negro-racismo-escondeu-quem-ele-era.ghtml> Acesso em: 15 janeiro 2022.

233 CAMPANHA Machado de Assis Real, *Universidade Zumbi dos Palmares*. Atualizado em 3 de outubro de 2021. Disponível em: <https://zumbidospalmares.edu.br/campanha-machado-de-assis-real/> Acesso em: 15 janeiro 2022.

Figura 9 – Retrato de Machado de Assis feito em 1892, nos estúdios do fotógrafo Juan Gutierrez, e a imagem retocada e colorizada em maio de 2019 para a campanha da Universidade Zumbi dos Palmares.



Fonte: Universidade Zumbi dos Palmares.

Disponível em: <https://zumbidospalmares.edu.br/campanha-machado-de-assis-real/>

Em entrevistas, o reitor da Universidade Zumbi dos Palmares, José Vicente, declarou: “Esse resgate é importante porque permite que todos possam se apropriar do que é o personagem, essa personalidade, na sua autenticidade, na sua apresentação genuína. Essa pele escura, essa sua antecendência de filhos e filhas de negros escravos, ela foi ficando e se perdendo pela História”.²³⁴ Também em entrevista, Luís Augusto Fischer, professor da Universidade do Rio Grande do Sul (UFRGS) e autor de *Machado e Borges – e outros ensaios sobre Machado de Assis*,²³⁵ reconheceu que, ao longo do tempo, houve sim uma tentativa velada de “embranquecimento” do escritor mais importante da literatura brasileira.

Etnicamente, pelos critérios de hoje, ele é evidentemente afrodescendente. Em vida, ele nunca se reivindicou assim (...). O problema é menos dele do que da complexidade dos problemas sociais, culturais e mesmo filosóficos envolvidos, dada a história da escravidão, do tráfico negreiro e da vida dos afrodescendentes nesta parte do mundo chamada Brasil. E aqui temos um claro exemplo da importância de evitar anacronismos na hora de pensar e de julgar, quer dizer, de evitar ou ao menos manter sob controle essa tendência, compreensível, mas nefasta, de julgar tudo pela régua do presente, ainda mais, acrescento, num presente tão dilacerado como o nosso (...). Seria necessário definir esse embranquecimento. Se com o termo quisermos designar um processo de secundarização ou de escondimento de sua origem afrodescendente, concordo que houve algo. Não lembro de isso ser enfatizado na escola ou em leituras dele antes dos anos 1980 finais, quando o tema da negritude começou, timidamente, a requerer espaço no debate crítico. De então em diante, isso não saiu mais do horizonte. Mas não devemos esquecer que esse mesmo processo tem seu lado muito interessante: Machado é um escritor de tal porte e vigor segundo as melhores régua da tradição literária ocidental, que sua trajetória de crescente consagração de fato prescinde desse aporte, por um lado, e por outro se fortalece quando esse aporte é considerado.²³⁶

A atenção do autor de *Dom Casmurro* com suas questões existenciais e pessoais, com suas experiências diante do aparato da fotografia e com as diversas novidades trazidas pela modernidade também têm uma presença da maior importância em *Machado*, de Silviano Santiago, que focaliza aspectos relacionados aos retratos fotográficos em vários níveis, tanto nas referências temáticas quanto em questões da linguagem e da estrutura narrativa, em

234 MACHADO DE ASSIS: O grave erro com a imagem do maior escritor da História do Brasil. *Aventuras na História*, 9 de março de 2021. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/machado-de-assis-conheca-o-grande-erro-de-seculos-com-a-imagem-do-bruxo-do-cosme-velho.phtml>. Acesso em: 15 janeiro 2022.

235 FISCHER, Luís Augusto. *Machado e Borges – e outros ensaios sobre Machado de Assis*. Porto Alegre: Arquipelago Editorial, 2008.

236 A POLÊMICA tentativa de embranquecer Machado de Assis. *Revista do Instituto Humanitas Unisinos*, IHU On-line, edição 517, 18 de dezembro de 2017. Disponível em: <https://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/7177-a-polemica-tentativa-de-embranquecer-machado-de-assis>. Acesso em: 15 janeiro 2022.

intertextualidade com as estratégias que foram adotadas pela literatura do autor, presente como personagem central do relato. O papel fundamental da fotografia no livro de Silviano Santiago, que reproduz em suas páginas várias imagens, e no tempo histórico e pessoal de Machado, é transcrito em passagens de complexidade que, com certa frequência, surgem destacadas na construção de expressões como “o despertador da infância é o clique da máquina fotográfica da memória”, ou ainda “a chapa fotográfica da natureza indomável do mar se evidencia como produtora infinita de outras palavras e de numerosas imagens”.²³⁷

3.3 Testemunha ocular da história e personagem

Diante do novo mundo que se abre ao final do Oitocentos e na primeira década do século 20, nos cenários de modernização da nação e da capital federal, com a passagem do Império para os primeiros governos republicanos, a narrativa de Silviano Santiago dissolve as fronteiras entre ficção e pesquisa teórica para revelar, no compasso da intimidade dos últimos anos de vida de Machado, as metamorfoses políticas, culturais, arquitetônicas e sociais tanto no imaginário individual e coletivo do escritor e de sua literatura, como para seus contemporâneos e conterrâneos. No corpo físico e enfermo que vai, progressivamente, definhando, e na vida cotidiana que vai seguindo seus movimentos de forma implacável, Machado transita como importante testemunha ocular da história social e como personagem em seus dramas pessoais.

No papel em branco, a boa distribuição de lágrimas, sentidas e sofridas pelo protagonista Machado, e de polcas imaginárias, lidas e forjadas pelo personagem Silviano, acaba por aquecer a alma da literatura com a variedade necessária do vivido e do imaginado, e assim realizar a instabilidade das massas, que a arte também comporta. O ônus da autenticidade e legitimidade do projeto literário, em que comungam as lágrimas choradas por Machado e as minhas supostas polcas, é de exclusiva responsabilidade deste narrador que, ávido de vida vivida no Rio de Janeiro, ainda que por outrem, não pensa duas vezes antes de dar o chute inicial no romance que se anuncia. Ele age, eu ajo. Arrombamos violentamente a porta da sensibilidade mórbida, que ainda resguarda a modéstia.²³⁸

No mergulho em profundidade em que investiga o tempo e a biografia do escritor, Silviano Santiago também irá visualizar, nos reflexos do espelho e nos retratos fotográficos

237 SANTIAGO, Silviano. *Machado*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2016. p. 352.

238 SANTIAGO, 2016. p. 51-52.

de Machado, a sua própria experiência pessoal e autobiográfica em sua trajetória como escritor e pesquisador da teoria e da crítica literária. Em seu relato estão registros sobre acontecimentos históricos, sobre personagens da literatura e muitas coincidências, descritas e investigadas entre metáforas e metonímias que remetem o leitor aos procedimentos similares da aproximação em “zoom” e em “close-up” das câmeras fotográficas – muitos deles com um lastro de referências que até parecem construídas pelas artimanhas da ficção, como por exemplo a coincidência insólita de Silviano ter nascido em 29 de setembro de 1936, mesmo dia e mês da morte de Machado em 1908. Santiago, outra coincidência, é também o sobrenome de um dos mais célebres personagens da obra de Machado, o Bento Santiago, protagonista e narrador de *Dom Casmurro*.

Em *Machado*, Silviano surge como personagem e convive com o escritor do Oitocentos, no jogo narrativo para que o Bruxo do Cosme Velho ganhe vida ao longo das páginas e dos capítulos que descrevem seus últimos anos de vida. Ficção e análise crítica vão desenvolvendo hipóteses e permeando informações para caminharem lado a lado, no plural de referências que investiga os registros biográficos do escritor na capital do Império e da Primeira República, nomeando personagens que compartilharam do seu convívio e de sua intimidade, muitos deles retratados de forma alegórica e irônica em sua literatura, ou então duplicados, como no caso dos gêmeos de *Esau e Jacó*. Na busca pela intertextualidade com a literatura de Machado, Silviano Santiago irá, em várias passagens, parafrasear e atualizar algumas das conhecidas máximas irônicas do Bruxo.

Se o espelho e a cópula são abomináveis porque multiplicam o número de seres humanos, as alegorias nacionais em voga no meio artístico e cultural o são pela reprodução em massa dos bons e simétricos sentimentos fraternos, progressistas e cristãos. Exemplo de acumulação bela e banal de análogos simétricos se encontra na composição pictórica arquitetada pelo pintor Eliseu Visconti em comovente painel alegórico intitulado *Instrução (Solidariedade humana)*. Nele, os valores salientes da cultura ocidental, que fazem a glória tagarela do acadêmico Silva Ramos, servem tanto para enfatizar a tradição universal ambicionada pela jovem nação republicana quanto para passar atestado de minoridade intelectual à bagagem nacional, se vista da perspectiva revolucionária republicana que só encontra beleza na harmonia entre as partes.²³⁹

As estratégias narrativas de Silviano Santiago retomam o viés de ceticismo sobre a verdade, tão característico da prosa de Machado, como no caso do trecho destacado acima, que traz uma citação não creditada a Jorge Luis Borges em *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* (“Os

239 SANTIAGO, 2016. p. 218-219.

espelhos e a cópula são abomináveis porque multiplicam o número de homens”)²⁴⁰ e alusões cifradas a *Memórias póstumas de Brás Cubas*, quando o narrador-defunto se vangloriava de não ter tido filhos, assim como Machado também não os teve, na última frase do romance (“Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria”), depois de ter comentado com algum sarcasmo as glórias diminutas e invejosas dos contemporâneos, assim como os arroubos de vaidade e a empáfia sem tamanho dos mais pretensiosos de seu tempo. E Silviano faz as citações pela estratégia da ironia e da licença poética, já que *Brás Cubas* havia sido publicado em livro em 1881, depois da sua primeira versão em formato de folhetim (editado semanalmente em 1880 na *Revista Brasileira*), enquanto a Proclamação da República só viria a acontecer uma década mais tarde, em novembro de 1889.

Machado, afinal, mais do que explicações sobre a biografia de seu personagem central, propõe novas perguntas, muitas delas permanecendo sem resposta, como interrogações dentro de interrogações que revelam becos sem saída, estados de suspensão, enigmas em um cenário expandido e complexo em que a fotografia vai exercer um papel incontornável. Organizadas como relíquias valiosas em álbuns de família, penduradas em molduras nas paredes das residências mais abastadas, distribuídas no formato de cartões de visita ou reproduzidas em técnicas variadas nos periódicos da imprensa ilustrada, as fotografias, e especialmente o retrato fotográfico, já ocupavam, no tempo de Machado, posição privilegiada na vida cotidiana e no imaginário coletivo, assim como acontecia em outros países.

No Rio de Janeiro, capital do Império do Brasil, a difusão da fotografia e do retrato fotográfico ainda contava com os acréscimos respeitáveis e entusiasmados dos incentivos do imperador Dom Pedro II, que além de se aventurar ele mesmo pelas habilidades de fotógrafo amador, também deu apoio incondicional à entrada de fotógrafos profissionais estrangeiros no Brasil.²⁴¹ Sabe-se também que o imperador manteve, desde a juventude, o hábito de distribuir de forma generosa sua própria imagem através de retratos fotográficos. Lançados para circulação pública e inseridos nos álbuns das seletas famílias da burguesia e da aristocracia, os retratos do imperador eram disputados e colecionados ao lado das valiosas

240 O conto “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” foi publicado pela primeira vez no jornal argentino *Sur*, em 1940, e posteriormente incluído no livro *Ficcões*, de 1944. Na história, que traz um apêndice anacrônico datado de 1947, sete anos no futuro, um artigo enciclopédico sobre um país chamado Uqbar é a primeira indicação sobre Orbis Tertius, uma conspiração de intelectuais para criar um mundo chamado Tlön. Cf. BORGES, Jorge Luis. *Ficcões*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2007.

241 TURAZZI, Maria Inez. A máquina viajante. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, n. 52, p. 18-25, jan. 2010. Disponível em: <http://www.aplop.org/UserFiles/maquina-viajante.pdf> Acesso em: 15 de janeiro 2022.

e raras fotografias afetivas de parentes, de amigos, de artistas e de outras personalidades nacionais e estrangeiras.

Ser fotografado no século 19 significava, entre outras questões, entrar para uma respeitável comunidade que contava, em suas galerias de honra, com as mais célebres personalidades, políticos, artistas, escritores e funcionários graduados que atuavam nos cobiçados gabinetes do Estado, como era o caso de Machado. No Brasil, a fotografia se difundiu muito cedo, mas os registros fotográficos ainda permaneciam raros nas décadas de 1840 e 1850, ganhando maior popularidade somente a partir dos anos de 1860, quando os preços para os clientes vão se tornando mais acessíveis e o modismo de posar para os fotógrafos e oferecer retratos aos amigos e parentes se expandia por todo o mundo, com reflexos de influência que não demoraram a desembarcar na corte imperial do Rio de Janeiro. A democratização do retrato através da fotografia se multiplicava, graças aos novos recursos técnicos introduzidos pela indústria da Europa e dos Estados Unidos, resultando em uma nova necessidade para muitas pessoas, sob diversos aspectos, com os cidadãos de posses acalentando e visualizando a possibilidade de perpetuarem sua própria imagem – como apontou Machado, na crônica pioneira de 1864, ao anunciar que o aperfeiçoamento do invento de Daguerre estava destinado a “reproduzir as feições de todos quantos quiserem passar à posteridade”.

O próprio Machado não resistiu a tal possibilidade de passar à posteridade – repetindo o ritual de posar nos estúdios dos fotógrafos, testemunhando a experiência que passou a conferir imensa popularidade à representação do indivíduo e reforçando a aproximação entre a fisionomia do rosto e a identidade, ao mesmo tempo em que firmava sua reputação e constituía, simultaneamente, sua história pessoal e sua imagem pública e social. Se o rosto consegue guardar a qualidade de “espelho da alma”, como ensinava a tradição popular, com o advento do retrato fotográfico, desde os primeiros daguerreótipos, entra em cena o “espelho com memória” – “o espelho que retém a imagem”, conforme a expressão de Poe – com a fotografia concedendo e cada vez mais popularizando uma singularidade e uma consciência social que articulavam, de forma sintética e incomparável, as relações dadas a ver pelos avanços da técnica com a arte do retrato.

O recurso ao processo fotográfico, conforme foi anunciado desde o início do presente estudo, dimensiona para a obra literária, especialmente para os autores nomeados como *corpus*, uma associação direta com os demais elementos narrativos. Diante das inúmeras possibilidades de conexões que surgem entre a literatura e a imagem da fotografia, a

composição literária de Machado passa a abordar e problematizar o estatuto documental e sensorial da fotografia no processo específico que envolve aproximação entre o texto e fontes fotográficas que estão presentes como referência importante para o discurso verbal, mas que não aparecem reproduzidas na página em sua forma icônica, visual e imagética.

Os paradoxos decorrentes do registro físico e das memórias, que são acionadas pela imagem fotográfica, são revelados por argumentos e reflexões por vezes irônicos, por vezes tão dramáticos como melancólicos na literatura de Machado, especialmente em *Dom Casmurro*, romance em que a presença da fotografia tem importância como traço fundamental e determinante: ela é uma presença física, uma prova de verdade que transforma dúvidas em certeza e muda radicalmente o destino. Machado não foi apenas o pioneiro em transportar para a literatura do Brasil a novidade do aparato fotográfico: foi, também, o primeiro escritor brasileiro a incorporar e a refletir sobre a interface da fotografia como documento e como memória, nas associações entre a imagem de uma pessoa e sua identidade, seu sinônimo autenticado, presentificado não só em fisionomia, mas também em suas atitudes e seus traços morais de personalidade, todos eles transplantados no retrato fotográfico.

Em *Dom Casmurro*, a imagem fotográfica dá forma a detalhes essenciais para deflagrar a descoberta de acontecimentos centrais da trama, no horizonte de possibilidades que conduzem o fazer literário: para o narrador, Bento Santiago, a imagem fotográfica, de maneira definitiva, garante a representação social e revela a suposta infidelidade da esposa Capitu. Por intermédio de um olhar voltado para as aparências e para as imagens do passado, o narrador busca a verdade e a unidade entre o que foi e o que se tornou, entre o que parece ser e o que de fato é. Nas relações de complexidade que envolvem a imaginação do narrador entre intenções e acontecimentos, entre representação e realidade, entre unidade e multiplicidade, entre a história individual e a imagem pública dos indivíduos, Machado retrata a função importante e a posição privilegiada que a imagem fotográfica havia conquistado em sua época. Desde o início, o narrador confessa que vive entre sombras do passado e que habita uma casa construída nos mínimos detalhes à imagem da casa de sua infância. O simulacro, no entanto, não cumpre para o narrador a intenção de reconstruir o passado. “Não consegui recompor nem o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente”.²⁴²

242 ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. In: *Obra completa*, volume 1. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1986a. p. 808.

Bento Santiago tenta reunir os extremos da consciência: entre as lembranças da identidade do jovem Bentinho e sua realidade amarga de Casmurro, ele está desestabilizado desde o início do relato, dividido entre passado e presente, entre exterior e interior, entre o visível e o invisível, compondo uma das criações mais notáveis de Machado. Mas Bento não é o único personagem do escritor às voltas com as revelações da imagem fotográfica. Várias ações e meditações dos personagens de Machado e seus argumentos narrativos, na obra ficcional e nas crônicas que escreveu ao longo de mais de 50 anos para periódicos diversos, destacam a presença da fotografia e das novidades técnicas da reprodução das imagens, representadas pelo aperfeiçoamento e proliferação da imprensa e da publicidade, indicadores de novos domínios da sociabilidade, indicativos de sua percepção atenta sobre comportamentos voltados para a exterioridade e a proteção das aparências. Na literatura de Machado, o sentido da vida pode ser decidido por uma fotografia, por um instante, por uma troca de olhares.²⁴³

Antecipando questões que surgiram como terreno fértil entre grandes pensadores do último século, a literatura de Machado faz do aparato fotográfico tema e fundamento, em suas dimensões de veracidade e representação do indivíduo. Em sua trajetória, culminando em *Dom Casmurro*, Machado irá transformar a fotografia em argumento intempestivo para os fenômenos que compõem os mistérios, que os destrincham e fortalecem na trama ficcional. O impacto da estratégia temática e discursiva que a presença da fotografia propicia a Machado irá reforçar, também, a inscrição de sua obra literária na modernidade, na qual Benjamin localiza as transformações radicais sobre experiências do tempo e da percepção humana.²⁴⁴

O aparato da fotografia surge presentificado, em Machado, como informação central, de impacto, como “enganos involuntários e bem fundados nas aparências” – como indicou a expressão de Roberto Schwarz para mostrar que o projeto ficcional de Machado, por décadas encarado como alienado e indiferente aos processos sociais e históricos, está meticulosamente tecido com fios da história local.²⁴⁵ Nas intrincadas figurações da literatura de Machado, como na sua compreensão da vida em sociedade, a fotografia e o retrato fotográfico são revelados com a complexidade de referências identificadas em diversos níveis da construção textual, tanto na temática como em aspectos da estrutura narrativa.

243 ORLANDO, José Antônio. Machado ridens, Uqbar no Oitocentos. In: *O código em Uqbar: estratégia e semiótica em Jorge Luis Borges e Machado de Assis*. Dissertação de Mestrado. FALE UFMG, 1996. p. 140-195.

244 BENJAMIN, 2015. p. 69-102.

245 SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: *Ao vencedor as batatas*. Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 1977. p. 9-31.

A questão do retrato fotográfico em Machado, e a interface de sua literatura com a dinâmica da história social, hoje consideradas incontornáveis, tiveram pontos de inflexão para compreender melhor o olhar do escritor a partir da década de 1970, com contribuições das abordagens de Schwarz, de Alfredo Bosi e de outros estudos que associaram, à crítica literária, concepções do campo das ciências sociais e da ciência política. Entre os pontos de inflexão que fornecem suporte na retomada de estudos sobre o escritor também está *Machado de Assis: A pirâmide e o trapézio*, de Raymundo Faoro, que frisa em romancistas do porte de Machado características de “observadores, analistas, pintores de homens”, com relevância cultural mais densa e profunda que a maioria de seus pares, a projetar para o futuro imagens mais abrangentes, muito além do tempo fixado no calendário ou no relógio.

Diante da sociedade do Brasil Imperial e do início da República – palco para o teatro das personagens de Machado – a tese de Faoro combina, ao quadro sincrônico das classes sociais, a diacronia do processo histórico, com sua lenta progressão dos fatores modernizadores no cenário brasileiro. Em contraposição à crítica medíocre ou limitada de contemporâneos de Machado como Silvio Romero, que acusou o escritor de ser um “mau retratista”; ou Urbano Duarte de Oliveira, membro fundador da Academia Brasileira de Letras, que havia classificado *Memórias póstumas de Brás Cubas* como “obra deficiente”, “sem nitidez” e “sem colorido”; ou ainda Labieno (pseudônimo do Conselheiro Lafayette Rodrigues Pereira), que defendeu Machado como “homem de seu tempo”, Faoro argumenta que tanto os ataques depreciativos de Romero ou de Oliveira, como os argumentos da defesa ingênua e tão limitada feita por Labieno, incorreram no mesmo equívoco por ceder ao mecanismo das pressões sociais e do sociologismo menor, determinista, na tentativa frustrada de explicar as condutas dentro e fora do texto.²⁴⁶

Sobre o ponto de inflexão que representam as abordagens de Faoro, de Bosi e de Schwarz, entre outros, Hélio Guimarães destaca que o realismo na obra de Machado, sua visão crítica diante dos processos sociais e históricos do Brasil, é a questão central compartilhada:

246 Nas palavras de Faoro, os antigos críticos de Machado converteram o fato literário ao fato não-literário, reduzindo-o aos fatores sociais em uma moldura preexistente. “O historiador e o romancista, perdidos no território de suas perspectivas e perplexidades, armam-se do espelho, para captar e refletir a realidade, enquanto a lâmpada, que a projeta, brilha com outra intensidade (...). A significação do fenômeno social e histórico não deriva de leis, nem sequer dos fatos neutralizados pela medida, senão que se abre à compreensão por meio de valores. O objeto que se apresenta ao espectador está predeterminado pela significação que o valor lhe infunde, transformando-o em objeto cultural”. Cf. FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1974. p. 485-487.

O estudo de Faoro pode ser considerado a reta de Euler por onde passam as leituras díspares de Roberto Schwarz, John Gledson e Alfredo Bosi, que a partir da década de 1980 catalisaram as discussões em torno da obra de Machado de Assis e reorientaram o debate sobre o autor e a obra (...). Ele [Faoro] sugere que Machado não só teria uma visão crítica do processo histórico brasileiro, mas uma visão pessimista e de alguma maneira nostálgica em relação ao passado, tudo mediado pela arte.²⁴⁷

A intensa aproximação de Machado com a história social, visualizada por diversos estudos a partir da década de 1970, conquistaria maior fôlego com sua descoberta por críticos estrangeiros importantes como Harold Bloom, Susan Sontag, John Updike, John Barth, Jean-Michel Massa ou John Gledson, entre outros – além dos estudos pioneiros de Helen Caldwell, autora da primeira tradução de *Dom Casmurro* para o inglês, em 1953, e do primeiro livro norte-americano sobre o escritor, de 1960: *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*,²⁴⁸ que lança a partir do título o paralelismo do autor brasileiro com William Shakespeare e vira pelo avesso as visões tradicionais da crítica nacional, que sempre apostaram suas fichas na traição de Capitu, imersas em ingredientes de misoginia da sociedade patriarcal brasileira.

Desde então, a reputação de Machado tem trajetória ascendente nos meios acadêmicos do exterior e entre intelectuais de destaque com antenas para a qualidade e a inovação. Nesta trajetória, as abordagens têm em comum o entendimento do caso especial de Machado como um “grande anacronismo”, um episódio exemplar em que um grande escritor, por uma série de razões, demorou a alcançar reconhecimento internacional e, mesmo na crítica nacional, passou por um longo período de incompreensão, exatamente por ser tão profético quanto aos temas que abordou e tão à frente de seu tempo em questões da visão de mundo e do domínio da técnica literária.

“Machado é um milagre. E os milagres, como diz Dom Quixote a Sancho Pança, são coisas que raras vezes acontecem”, destacou no final do século passado Carlos Fuentes.²⁴⁹ Contudo, foi um reconhecimento tardio, ainda que um reconhecimento produtivo e muito bem-vindo, como alerta Schwarz, apontando uma questão central que opõe tal conquista ascendente da reputação de Machado no exterior, a partir de meados do século 20, e o

247 GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Machado de Assis, o escritor que nos lê*. São Paulo: Editora Unesp, 2017. p. 215-221.

248 CALDWELL, Helen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro*. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

249 FUENTES, Carlos. Machado de la mancha. Revista *Nexos*. México: 1º de julho de 1998. Disponível em: <http://www.nexos.com.mx/?p=8927> Acesso em: 8 de maio de 2019.

percurso diferente, ou indiferente, da maior parte da crítica nacional: como entender a afinidade que surge entre o romancista brasileiro do final do século 19 e o conjunto das teorias críticas em evidência agora, na atualidade, nas metrópoles? O próprio Schwarz arrisca um argumento para a resposta.

Embora fosse coisa assente, a grandeza de Machado não se entroncava na vida e na literatura nacionais. A sutileza intelectual e artística, muito superior à dos compatriotas, mais o afastava do que o aproximava do país. O gosto refinado, a cultura judiciosa, a ironia discreta, sem ranço de província, a perícia literária, tudo isso era objeto de admiração, mas parecia formar um corpo estranho no contexto de precariedades e urgências da jovem nação, marcada pelo passado colonial recente. Eram vitórias sobre o ambiente ingrato, e não expressões dele, a que não davam sequência. Dependendo do ponto de vista, as perfeições podiam ser empecilhos. Um documento curioso dessa dificuldade são as ambivalências de Mário de Andrade a respeito. Este antecipava com orgulho que Machado ainda ocuparia um lugar de destaque na literatura universal, mas nem por isso colocava os seus romances entre os primeiros da literatura brasileira.²⁵⁰

Schwarz ressalta que o reconhecimento no exterior vai alterar a situação da crítica nacional, e adverte que o prestígio internacional de Machado, atualmente em alta, até meados do século passado era, na verdade, quase nenhum. Mas eis que entra em cena um novo Machado, dramaturgo malicioso da experiência brasileira, e a tônica se inverte com uma sucessão de descobertas críticas internacionais e nacionais. Susan Sontag também confessa entusiasmo com o “milagre” de Machado e o identifica como o maior escritor da América Latina em qualquer época. Em “Afterlives: the case of Machado de Assis”, ensaio que ganhou importância na fortuna crítica de Machado desde sua primeira publicação, em maio de 1990, na revista *The New Yorker*, Sontag aponta *Memórias póstumas de Brás Cubas* como “único exemplar desse gênero fascinante, a autobiografia imaginária” e também destaca o escritor como um caso impressionante de superação da doença social e física.

(Imaginem) o autor de uma profusão de romances, novelas, contos, peças, ensaios, poemas, resenhas, crônicas políticas, bem como repórter, editor de revista, burocrata do governo, candidato a um cargo público, fundador e presidente da Academia de Letras do seu país; um prodígio de realizações, de superação da doença social e física (era mulato, filho de uma escrava num país onde a escravidão só foi abolida quando ele tinha quase cinquenta anos; era epilético); que, durante essa carreira intensamente prolífica, exuberantemente nacional, conseguiu escrever um número considerável de romances e contos, dignos de um lugar permanente na literatura mundial, e cujas obras-primas, fora

250 SCHWARZ, Roberto. Leituras em competição. In: *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n° 75, 2006. p. 61-79.

do seu país natal, que o honra como seu maior escritor, são pouco conhecidas, raras vezes mencionadas. (...) O filtro do tempo é justo, deixa de lado os apenas celebrados ou bem-sucedidos, resgata os esquecidos, promove os subestimados. É na vida póstuma de um grande escritor que as questões misteriosas do valor e da permanência são resolvidas. Talvez venha a calhar que esse escritor, cuja vida póstuma não trouxe para a sua obra o reconhecimento de seus méritos, tenha sido dotado de um sentido do póstumo tão agudo, tão irônico, tão cativante.²⁵¹

Sontag estabelece entre a literatura de Machado, em especial com *Brás Cubas*, e certos autores que vieram depois dele uma certa genealogia, a tradição da “bufonaria narrativa”, uma fértil linhagem literária iniciada com *A vida e as opiniões do cavaleiro Tristram Shandy*,²⁵² de Laurence Sterne (1713-1768), que depois de Shakespeare e Charles Dickens talvez seja o autor da língua inglesa com maior penetração internacional além das fronteiras literárias de sua língua. Machado, “um escritor que no curso de uma vida moderadamente longa, durante a qual nunca viajou mais de 120 quilômetros além da capital onde nasceu”, que viveu toda a vida no Rio de Janeiro e que dominava várias línguas estrangeiras, assume então o papel de duplo de Sterne, mas com superioridade pelo tom de modernidade e pelas estratégias narrativas nos seus breves 160 capítulos, alguns tão curtos que têm apenas duas frases, suficientes para marcar uma distinção do humor e da sutil ironia machadianos frente aos nove volumes em quase 700 páginas de extensas descrições sobre as brincadeiras do tagarela criado pelo autor irlandês.

A digressão é a técnica principal para controlar o fluxo emocional do livro. O narrador, cuja cabeça está cheia de literatura, mostra-se um perito em descrições precisas (...). Mostra também, compreensivelmente, que ele mesmo está além de tudo isso, pelas dimensões do contar: o corte em episódios curtos, os resumos irônicos e didáticos. Essa voz estranhamente ferina, confessadamente desencantada (mas o que mais se esperaria de um narrador morto?), nunca relata um acontecimento sem extrair dele alguma lição.²⁵³

Harold Bloom também localiza a presença de Shakespeare e de Sterne entre os antecedentes de Machado, situando o alto nível do autor brasileiro em uma linhagem que inclui, entre outros, Goethe, Diderot, Balzac, Dickens e, no século 20, Thomas Mann, James Joyce e Samuel Beckett. Bloom dedica a Machado um capítulo no livro *Gênio* –

251 SONTAG, Susan. Vidas póstumas: o caso de Machado de Assis. In: *Questão de ênfase: ensaios*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 47-60.

252 STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do cavaleiro Tristram Shandy*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

253 SONTAG, 2005. 51-52.

Os 100 autores mais criativos da história da literatura, no qual destaca a originalidade do mestre brasileiro, a quem define como “uma espécie de milagre, mais uma demonstração da autonomia do gênio literário quanto a fatores como tempo e lugar, política e religião, e todo tipo de contextualização que falsamente se crê que possa produzir ou determinar os talentos e o espírito humano”. Bloom confessa que já havia lido e se apaixonado pela literatura de Machado, especialmente *Memórias póstumas de Brás Cubas*, antes de saber que o autor era mulato e neto de escravos, e faz suas referências ao escritor como um autor “afro-brasileiro” (African-Brazilian), reconhecendo em Machado “o maior literato negro até o presente”.²⁵⁴

Envolvidos no corpo-a-corpo com a complexidade das grandes e das pequenas questões de sua época, Machado e sua literatura também são examinados nos ensaios reunidos em dois livros de John Gledson, *Machado de Assis – Ficção e história*, de 1986, e *Machado de Assis: Impostura e realismo*, com o subtítulo “Uma reinterpretação de *Dom Casmurro*”, publicado em inglês em 1984 e em português em 1991. No livro de 1984, Gledson estabelece contrapontos a interpretações anteriores sobre a ficção de Machado, entre elas o estudo pioneiro de Helen Caldwell, e insere *Dom Casmurro* no âmbito do realismo, entendido como “a intenção do romancista de revelar, através da ficção, a verdadeira natureza da sociedade que está retratando”.²⁵⁵ Gledson irá retomar e ampliar sua abordagem crítica em *Ficção e história*²⁵⁶ com a referência à questão da não-confiabilidade do narrador, lançada em 1960 por Caldwell, apontando ocorrências de tipos sociais de relativa complexidade e ambivalentes do ponto de vista ético, tanto em *Dom Casmurro* e em *Brás Cubas* como em passagens das crônicas de Machado e na ficção de *Casa velha* (1885), *Quincas Borba*, *Esau e Jacó* e também *Memorial de Aires*. Na análise de Gledson, crônicas e ficção de Machado revelam retratos sistemáticos, organizados e originais sobre o processo histórico brasileiro.

254 Quatro autores da língua portuguesa estão entre os 100 destacados por Bloom: Luis de Camões e Fernando Pessoa, que já apareciam listados nas referências de *O cânone ocidental*, em 1994, e duas novidades: Eça de Queirós e Machado de Assis. Cf. BLOOM, Harold. Joaquim Maria Machado de Assis. In: BLOOM, Harold. *Gênio: os 100 autores mais criativos da história da literatura*. Tradução de José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2003. p. 685-687.

255 GLEDSON, John. *Machado de Assis: impostura e realismo: uma reinterpretação de Dom Casmurro*. Tradução de Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 13.

256 GLEDSON, John. *Machado de Assis: Ficção e História*. Tradução de Sônia Coutinho. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1986.

3.4 A modernidade sobressai no olhar fotográfico

Se por um lado o interesse pela imagem de Machado de Assis, e não somente por sua obra, foi contemporâneo ao escritor durante toda sua vida, sendo o seu rosto tantas vezes estampado em caricaturas, pinturas, litografias e retratos fotográficos, por outro lado as questões marcantes nas correlações do filtro narrativo de Machado com a história social de seu tempo transparecem nas referências feitas por ele sobre o fenômeno da fotografia. E as evidências do “olhar fotográfico” de Machado antecedem diversos pressupostos que seriam desenvolvidos, décadas depois, por importantes teóricos da fotografia, antecipando questões como a “percepção da reprodutibilidade” e o “inconsciente ótico”, presentes nas teses de Walter Benjamin, entre outras abordagens conceituais desenvolvidas por outros autores.

Há também correlações da fotografia na prosa de Machado com a “extensão do corpo”, no que se refere ao alcance dos sentidos na percepção visual e na memória da experiência humana, destacada por Marshal McLuhan;²⁵⁷ no “artifício da pose” que instaura a relação da fotografia com o tempo e com as questões existenciais e documentais do “retorno do morto”, do “isso foi” e da imagem “necessariamente real” que esteve diante da câmera, conforme as reflexões de Barthes; na fotografia como “objeto teórico” e como “espaço discursivo” mais ligado ao conhecimento do mundo que à arte de sua interpretação, como aponta Rosalind Krauss;²⁵⁸ ou na questão do estatuto simultâneo de índice (um signo que se relaciona com o objeto que representa por contiguidade, em virtude de ser realmente afetado por este objeto), de ícone (um signo que se relaciona com seu objeto na forma de analogia ou semelhança) e de símbolo (quando normas e convenções obrigam a uma determinada interpretação sobre o signo) da fotografia, um fenômeno em equivalência à memória humana, que consegue criar e conservar seus “duplos fantasmáticos” de similaridade inalterável, como aponta Philippe Dubois baseado nos pressupostos da semiótica de Peirce – um contemporâneo de Machado que também alcançou reconhecimento póstumo e tardio, tendo seus estudos incorporados à cena teórica e científica somente a partir da década de 1930, mais de duas décadas depois de sua morte.²⁵⁹

257 MCLUHAN, Marshall. A fotografia: O bordel sem paredes. In: *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1969. p. 214-229.

258 KRAUSS, Rosalind. Os espaços discursivos da fotografia. In: *O fotográfico*. Tradução de Anne Marie Davée. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. p. 40-59.

259 DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Editora Papirus, 1993.

A diversidade das teorias sobre a complexidade do signo fotográfico e suas abordagens específicas em contextos diversos, desenvolvidas no último século, podem ser evidenciadas e exemplificadas em diversas passagens da literatura de Machado, além da aproximação visível com o fotográfico na sua escrita e na construção da forma literária. No lugar de extensas descrições ou longos solilóquios, tão presentes em textos de seus antecessores e de seus contemporâneos, Machado adota a brevidade e a síntese, quase instantâneos fotográficos sobre cenas e circunstâncias, não raro com parágrafos e capítulos tão curtos e tão intensos que têm apenas uma ou duas frases, como Susan Sontag destacou.

Há, também, os “marcadores” das referências a fotografias ou ao processo fotográfico pontuando a literatura de Machado, em ocorrências exemplares no campo semântico e no léxico técnico presente com verbos, com termos e com frases completas que, muitas vezes, remetem ao fazer fotográfico, aos enquadramentos, aos flagrantes da imagem estática, às perspectivas, à intertextualidade efrásica que apresenta descrições, em alguns casos dramáticas, ao definir a essência e a forma, na transposição de momentos e de personagens que estão registrados em fotografias ou, especialmente, no retrato fotográfico.

Na literatura de Machado também estão com frequência as memórias, as descobertas e as experiências diversas de personagens ou narradores ressignificadas diante de uma imagem fotográfica. É assim, entre outros exemplos, em vários capítulos de *Memórias póstumas de Brás Cubas*: Virgília, no Capítulo 27, é descrita como uma fotografia, bonita, com detalhes reais de minúcias e cheia de ímpetos misteriosos: “Aí tem o leitor, em poucas linhas, o retrato físico e moral da pessoa que devia influir mais tarde na minha vida; era aquilo com dezesseis anos”. Outra presença é a borboleta preta, “negra como a noite”, que em vários momentos atormenta o narrador e tem uma irritante predileção pelo retrato de seu pai: “Sacudi-a, ela foi pousar na vidraça; e, porque eu sacudisse de novo, saiu dali e veio parar em cima de um velho retrato de meu pai” – e “quando enxotada por mim, foi pousar na vidraça, viu dali o retrato de meu pai, e não é impossível que descobrisse meia verdade” (Capítulo 31).

De suas experiências amorosas com Marcela, com Sabina, com Virgília, Brás Cubas confessa, do além-túmulo, entre a ambição, o desânimo e o desejo, que “eu não guardei retratos, nem cartas, nem memórias; a mesma comoção esvaiu-se e só me ficaram as letras iniciais” (Capítulo 47). A personalidade, as virtudes e os vícios de certos personagens são, também, comparados com seus retratos, em contextos cristalinos de humor e mordacidade. No Capítulo 123, a avareza e o caráter de Cotrim, cunhado do narrador, só não transparece no retrato porque era um retrato pintado e não uma fotografia: “A irmandade (de que ele fora

juiz), mandara-lhe tirar o retrato a óleo. Não era perfeito, decerto”. Na sequência, no Capítulo 124, o narrador fará reflexões e alguma ironia sobre a “curta ponte” que separa a distância entre a vida e a morte, e pedirá desculpas ao leitor por passar tão de repente da fotografia para o epitáfio: “Saltar de um retrato a um epitáfio, pode ser real e comum; o leitor, entretanto, não se refugia no livro, senão para escapar à vida.”

As diferenças radicais entre o retrato pintado e a imagem realista do retrato fotográfico também surgem em “Manuscrito de um sacristão” (em *Histórias sem data*, de 1884), quando o narrador explica que um certo noivo não era um plano exclusivo apenas de Eulália, mas o marido dos sonhos de todas as virgens de 17 anos. E Machado recorre exatamente a uma fotografia para criar o argumento que explica a diferença entre Eulália e as outras.

Perdão, digo-lhe eu, há uma diferença entre Eulália e as outras, é que as outras trocam finalmente o original esperado por uma cópia gravada, antes ou depois da letra, e às vezes por uma simples *fotografia* ou litografia, ao passo que Eulália continuou a esperar o painel autêntico. Vinham as gravuras, vinham as litografias, algumas muito bem acabadas, obra de artista e grande artista, mas para ela traziam o defeito de ser cópias. Tinha fome e sede de originalidade. A vida comum parecia-lhe uma cópia eterna (...). Se ela visse alvejar na rua um turbante mourisco ou flutuar um penacho, pode ser que perdoasse o resto; mas nada, coisa nenhuma, uma constante uniformidade de ideias e coletes. Não era outro o pecado mortal das coisas. Mas, como tinha a faculdade de viver tudo o que sonhava, continuou a esperar uma vida nova e um marido único. Enquanto esperava, as outras iam casando. Assim perdeu ela as três principais amigas: Júlia Costinha, Josefa e Mariana.²⁶⁰

O retrato fotográfico como referência temática, ou mesmo como metáfora para a estrutura narrativa, também surge em outros momentos da obra de Machado, como em vários de seus contos, entre eles “Teoria do Medalhão” e “O espelho”, ou em seu último romance, *Memorial de Aires*. Em “Teoria do Medalhão”, publicado no jornal *Gazeta de Notícias* em 1881 e incluído no ano seguinte em *Papéis avulsos*, seu terceiro livro de contos, a trama apresenta um diálogo em que um pai dá conselhos a seu filho, Janjão, no dia em que ele completa a maioridade, orientando-o de forma inescrupulosa para alcançar prestígio em uma sociedade de aparências, valorizando o parecer acima do ser. Neste contexto, um medalhão é o perfil ideal e distintivo, como um retrato emoldurado, para ascender socialmente sem grandes esforços – com referências evidentes ao célebre *O Príncipe*, livro de análise sobre o poder político da igreja católica escrito por Nicolau

260 ASSIS, Machado de. *Obra completa*, volume 2. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1986b. p. 453-454.

Maquiavel em 1532, que daria origem ao termo “maquiavélico”, como sinônimo para estratégias perversas de engano e de trapaça.

As mesmas questões de essência e aparência, ou de parecer acima de ser, fornecem os elementos narrativos a “O espelho”, também publicado na *Gazeta de Notícias* em 1882 e em seguida em *Papéis avulsos*. Na trama, de profunda reflexão filosófica, Machado apresenta uma história dentro de outra história, à maneira de Poe. O relato tem como personagem central Jacobina, que no passado foi nomeado alferes da Guarda Nacional, argumento para que ele discuta a existência de duas almas que se completam para cada pessoa: uma que se dirige do interior ao exterior e outra de fora para dentro. Um dia, quando se observa diante de um espelho, Jacobina percebe sua imagem difusa e corrompida. Mas em seguida, quando veste a farda de alferes e se posiciona novamente frente ao espelho, pode ver com clareza os contornos, as formas, os detalhes, como nunca havia percebido, e permanece se admirando com orgulho e com a farda, todos os dias, recuperando, enfim, sua alma exterior.

Em *Memorial de Aires*, publicado no ano da morte de Machado, e concluído quando o autor já estava com o estado de saúde agravado pelas crises de epilepsia e em tratamento intensivo pelas medicações do doutor Miguel Couto (1865-1934), que também havia sido o médico de dona Carolina, o narrador e alter-ego do escritor, Conselheiro Aires (personagem que já havia aparecido em outras obras de Machado), faz referências a fotografias e às experiências reveladas por retratos fotográficos. E o faz, especialmente, quanto à fixação de Fidélia com as fotografias do pai e do marido, tanto as que estavam guardadas no álbum de família como aquelas que “mandou encaixilhar e pendurar na sala” – além do retrato fotográfico do afilhado dos Aguiares, descrito como “um belo rapaz, e a atitude do retrato tem certo ar de petulância que lhe não fica mal, ao contrário” (no fragmento datado de 20 de julho, 1888). Outro trecho do romance, ordenado em forma de fragmentos de um diário íntimo, é significativo sobre o destaque da fotografia, porque personagem e escritor pressentiam o fim da vida e porque trata-se da obra de Machado em que é mais evidente o caráter autobiográfico.

22 de fevereiro (1889)

Está publicado o casamento de Tristão e de Fidélia, não nos jornais, e antes fosse neles também; está só publicado entre as relações das duas famílias...

Eu gosto de ver impressas as notícias particulares, é bom uso, faz da vida de cada um a ocupação de todos. Já as tenho visto assim, e não só impressas, mas até gravadas. Tempo há de vir em que a fotografia entrará no quarto dos

moribundos para lhes fixar os últimos instantes; e se ocorrer maior intimidade entrará também.²⁶¹

A modernidade que sobressai no “olhar fotográfico” de Machado em relação às tramas e às estratégias de enunciação de seus argumentos também ganha destaque na leitura de Thomas Sträter, que aborda a fotografia como elemento de composição diante da “verdade”, nomeada como a questão mais crucial do fenômeno fotográfico. Sträter chama atenção para a questão do estilo do escritor que tem uma ruptura radical a partir da década de 1880 (citando como exemplo os contos “O espelho”; “Cantiga de esponsais”, de 1883; e “Uns braços”, de 1885; além de *Memórias póstumas de Brás Cubas*), quando entra em cena um narrador no papel de “homem câmera”, como se Machado tivesse escolhido para si esta outra área de expressão artística: conforme analisa Sträter, Machado parece desistir em definitivo de incorporar o escritor tradicional, que “pinta” com as palavras quadros totalizantes, para adotar a postura de um novo tipo de escritor que “retrata”, com se estivesse fixando, em uma fotografia, instantes estáticos e fragmentados da vida urbana brasileira. O olhar fotográfico de Machado registra aspectos da realidade regendo sua perspectiva narrativa através de imagens: detalhes de fisionomias, de corpos, de cenas, de segmentos do tempo.²⁶²

Assim como Bosi destacou a complexidade do olhar de Machado em sua análise, conforme a referência citada anteriormente,²⁶³ Sträter alerta sobre as múltiplas conexões entre a literatura de Machado e a fotografia, completando o argumento com uma observação que ressalta as características mais marcantes do olhar fotográfico do autor de *Dom Casmurro*:

Os textos paradigmáticos, no laconismo e na força comovente, são como fotografias imponentes (...). Adotando a postura de um fotógrafo com o intento de retratar uma pessoa ou um grupo de pessoas dentro de um certo ambiente determinante, Machado lança o olhar ao objeto de interesse, escolhe o modelo, reflete sobre o *cadrage* idôneo e necessário, arranja a iluminação, focaliza os

261 ASSIS, 1986a. p. 1184.

262 O ensaio de Thomas Sträter foi apresentado como conferência no Simpósio Internacional “Caminhos cruzados: Machado de Assis pela crítica mundial”, realizado pela UNESP em 2008, como parte das homenagens a Machado em seu centenário de morte, contando com a presença de pesquisadores do Brasil e do exterior. Uma seleção de 11 conferências, incluindo a participação de Sträter, foi publicada em livro em 2009. Cf. STRÄTER, Thomas. De retratos, espelhos e reproduções: o olhar fotográfico de Machado de Assis. In: ANTUNES, Benedito; MOTTA, Sérgio Vicente (Orgs.). *Machado de Assis e a crítica internacional*. São Paulo: Editora Unesp, 2009. p. 91-128.

263 BOSI, 1999. p. 10.

detalhes e por fim projeta as imagens na tela da imaginação do leitor, e tudo isso por meio da linguagem.²⁶⁴

Em sua leitura de Machado, Sträter também pontua a expressão antagônica encontrada em *Esau e Jacó* – a “fotografia do invisível” – que toma o olho humano como analogia para o aparelho fotográfico, referindo-se tanto ao caráter de algo que seria impossível (pela incompatibilidade de conceitos opostos), como também às fantasias e crenças supersticiosas muito comuns no século 19, nos primeiros tempos da fotografia, quando o senso comum especulava sobre as possibilidades mágicas e extraordinárias da nova invenção. O autor completa a citação da frase de Machado, porque a expressão “fotografia do invisível” é difícil de entender fora do contexto, e argumenta:

O que o Conselheiro vê é o resultado da sua própria imaginação, uma projeção de seus pensamentos. Eis aqui nestas três palavras ‘fotografia do invisível’ uma teoria literária formulada por Machado *in nuce*: o olho, o olhar, não como mero meio retratista do real, mas com o objetivo de penetrar a superfície, chegando ao íntimo subcutâneo, o invisível do caráter de uma pessoa, as razões ocultas de suas motivações e ações.²⁶⁵

O exemplo tomado por Sträter faz referência ao já citado “Caso do burro”, descrito no capítulo XLI de *Esau e Jacó*, que tem muitas semelhanças com o incidente real vivido em Turim, na Itália, em 1889, por Friedrich Nietzsche, resultando no grave colapso emocional que impediu o filósofo de escrever até sua morte, em 1900. Possivelmente, Machado teve informações sobre a história traumática de Nietzsche,²⁶⁶ que foi amplamente divulgada pela imprensa da Europa na época, e teve a inspiração de transportar uma versão alegórica do incidente para sua literatura. É interessante notar que, na cena dramática que ocorre em Turim, Nietzsche, leitor de Fiódor Dostoiévski, estava, talvez inconscientemente, reproduzindo

264 STRÄTER, 2009. p. 119.

265 STRÄTER, 2009. p. 113.

266 Friedrich Nietzsche (1844-1900), nascido na Alemanha, professor aposentado por motivos de saúde na Suíça, em sua fase nômade e solitária – em janeiro de 1889, aos 44 anos – sofreu um colapso ao perambular pela Praça Carlo Alberto, durante uma temporada em Turim, na Itália. Pelos relatos de seus biógrafos, o filósofo, compadecido com o açoite de um cavalo, teria se lançado ao pescoço do animal, abraçando-o e, posteriormente, teria caído desfalecido, como um personagem da literatura trágica de Dostoiévski. Três dias depois, foi internado em estado catatônico em uma clínica psiquiátrica, na Suíça, onde recebeu um diagnóstico diversas vezes contestado de “paralisia geral progressiva” ocasionada por “neurosífilis”. Desde então, até sua morte em 1900, Nietzsche foi acometido por um processo degenerativo demencial do qual ele nunca se recuperou. Cf. JANZ, Curt Paul. Friedrich Nietzsche: uma biografia, volume III: os anos de esmorecimento, documentos, fontes e registros. Tradução de Markys A. Hediger e Luis M. Sander. Petrópolis: Editora Vozes; 2016.

uma passagem também dramática da literatura do escritor russo, descrita no sonho do protagonista Raskólnikov em *Crime e castigo*, quando ele, ainda criança, abraça e beija o corpo ensanguentado de uma égua brutalizada por um bando de bêbados.

Barthes também faz referência ao mesmo episódio vivido por Nietzsche em Turim, na conclusão de *A câmara clara*, ressaltando que o olhar fotográfico “tem algo de paradoxal que às vezes encontramos na vida”. Na citação sobre Nietzsche, Barthes comenta:

Eu reunia em um último pensamento as imagens que me haviam ‘pungido’ (...). Através de cada uma delas, infalivelmente, eu passava para além da irrealidade da coisa representada, entrava loucamente no espetáculo, na imagem, envolvendo com meus braços o que está morto, o que vai morrer, tal como fez Nietzsche, quando a 3 de janeiro de 1889 lançou-se a chorar ao pescoço de um cavalo martirizado: enlouquecido por causa da Piedade.²⁶⁷

No breve parágrafo de *Esau e Jacó*, o Conselheiro Aires, personagem e narrador, observa a cena prosaica do carroceiro e seu burro interrompendo a passagem em uma rua do centro do Rio de Janeiro. O carroceiro, muito irritado, batia sem parar no burro, mas não conseguia fazer a carroça sair do lugar. O narrador de Machado estabelece, então, sua brevíssima meditação, quase um monólogo, pleno de ambivalência, concluindo que “o olho do homem serve de fotografia ao invisível, como o ouvido serve de eco ao silêncio”.

— Vê-se, quase que se lhe ouve a reflexão, notou Aires consigo. Depois riu de si para si, e foi andando. Inventara tanta coisa no serviço diplomático, que talvez inventasse o monólogo do burro. Assim foi; não lhe leu nada nos olhos, a não ser a ironia e a paciência, mas não se pôde ter que lhes não desse uma forma de palavra, com as suas regras de sintaxe. A própria ironia estava acaso na retina dele. O olho do homem serve de fotografia ao invisível, como o ouvido serve de eco ao silêncio. Tudo é que o dono tenha um lampejo de imaginação para ajudar a memória a esquecer Caracas e Cármen, os seus beijos e experiência política.²⁶⁸

“Onde reside a ironia – no olho do animal ou no do homem?” – questiona Sträter, para ressaltar e questionar sobre o quanto é incompreensível que um escritor do porte de Machado não tenha o reconhecimento internacional que sempre mereceu por suas surpreendentes qualidades filosóficas e literárias. Sträter, ao citar a expressão de Roberto Schwarz sobre “um mestre na periferia do capitalismo”, para situar a invisibilidade da obra de Machado,

267 BARTHES, 1980. p. 171.

268 ASSIS, 1986a. p. 998.

questiona a completa ausência de referências ao papel pioneiro do escritor nas abordagens das relações entre literatura e fotografia em publicações mais ou menos recentes, dedicadas ao assunto, mas não menciona o neologismo “fotoliteratura” nem os estudos coordenados por Jean-Pierre Montier a partir da Universidade de Rennes 2 desde 2001. Machado e sua literatura, a propósito, também não são mencionados nem nas publicações de Montier nem nas referências do Diretório Internacional de Fotoliteratura do phlit.org, ao contrário de Poe e de Cortázar, que estão citados no portal, ainda que sem destaque nos verbetes.

Entre as referências citadas por Sträter, e criticadas porque ignoram solenemente o caso de Machado, enquanto enumeram exemplos de autores menores, na grande maioria da língua inglesa e poucos europeus, nas relações entre literatura e fotografia, estão *Literature and Photography Interactions 1840-1990* (Interação entre literatura e fotografia), editada em 1995 por Jane M. Raab nos Estados Unidos; *Philologie des Auges: Die Entdeckung der Welt im Neunzehnten Jahrhundert* (Filologia do olho: a descoberta do mundo no século 19), publicada em 2001 pelo alemão Bernd Stiegler; e o livro editado na França por Jérôme Thélot, *Les inventions littéraires de la photographie* (As invenções literárias da fotografia), de 2003. Depois da publicação do ensaio de Sträter, Thélot, professor na Universidade de Lyon, retornaria ao tema com um livro sobre a fotografia em relações com a poética literária, *Critique de la raison photographique* (Crítica da razão fotográfica), publicado em 2009. As publicações de Thélot, de Raab e de Stiegler estão listadas nas referências do portal phlit.org.

Na complexidade da interface da literatura com a fotografia na obra de Machado, por certo será em *Dom Casmurro* que a relação incorpora sua forma mais determinante e pontuada de maiores complexidades, como será exemplificado a seguir. Sempre ligada às questões da veracidade e da memória, desde seu advento, seja nas questões práticas e cotidianas, seja nas abordagens do discurso teórico, a presença e o impacto da fotografia estão em destaque no centro da trama do romance, no estabelecimento do conflito e no desenlace do enredo.

3.5 Fotografias instantâneas da felicidade

Em *Dom Casmurro*, logo no início, há uma importante referência simbólica ao impacto da fotografia que vai, por diversas vezes, pontuar o enredo e as estratégias discursivas: no capítulo II, “Do livro”, o narrador, que é Casmurro, revela que desejou “restaurar na velhice a adolescência”, ao construir uma casa que era a cópia fiel daquela em que passou tempos

felizes com Capitu. Em seguida, revela com certo constrangimento sua decisão de escrever um livro. A imagem feliz do Bentinho da juventude, guardada na memória, e seu retrato atual, na velhice, triste e amargurado, remetem a ocorrências de duas fotografias que estão em contraste (a juventude e a velhice), o que será crucial para a trama que se apresenta ao leitor.

Há ainda outras referências simbólicas que apontam, como ruína da significação, para o intervalo entre as lembranças do passado e a constatação do tempo presente para o narrador. No capítulo CXLIV (“Uma pergunta tardia”), no desfecho do livro, causa estranheza em Casmurro a visão da casa antiga em ruínas. Para o narrador, ver a ruína é como ver uma fotografia: “Tudo me era estranho e adverso. Deixei que demolissem a casa, e, mais tarde, quando vim para o Engenho Novo, lembrou-me fazer esta reprodução por explicações que dei ao arquiteto, segundo contei em tempo”. A referência direta à experiência existencial da fotografia também está presente no capítulo VII (“Dona Glória”), ainda no começo do romance, quando o narrador descreve dois retratos, um do pai e outro da mãe, entrando em uma série sucessiva de breves meditações para comparar os antigos retratos das pinturas a óleo com a novidade das técnicas da fotografia. Ao destacar com emoção as características excepcionais estabelecidas pela invenção do retrato fotográfico, o narrador encontra a constatação do real e revela: “São como fotografias instantâneas da felicidade”.

No decorrer da trama, há outras menções a fotografias e a retratos fotográficos, além dos “marcadores” do campo semântico e do léxico, quando Machado faz uso, por diversas vezes, de impressões descritas em estilo e em palavras que remetem, inevitavelmente, às imagens de instantes (instantâneos) que foram ou que parecem ter sido registrados em fotografias, além de referências indiretas que também poderiam ser tomadas como exemplos de metáforas fotográficas (tais como mudanças de ângulo ou de perspectiva, expressões como “revelação”, “aproximou-se deles”, “na moldura”, “as vistas”, “meu olhar”, “a mesma fisionomia”, “mirou-se no espelho”, “lembrou-se da cena”, “fixou a imagem”).²⁶⁹ Torna-se também perceptível, na

269 Algumas referências presentes nos capítulos de *Dom Casmurro*: “revelação da consciência de si própria” (Cap. XII, Na varanda); “como Pádua falasse ao sacristão, baixinho, aproximou-se deles; eu fiz a mesma cousa” (Cap. XXX, O santíssimo); “moldura tosca, argolinha de latão, pendente na parede, entre as duas janelas” (Cap. XXXII, Olhos de ressaca); “a moldura que lhe mandei pôr” (Cap. CXX, Os autos); “a vista de José Dias lembrou-me” (LXXIV, A presilha); “nisto olhei para o muro, o lugar em que ela estivera riscando” (Cap. XIII, Capitu); “a vista dos nossos nomes abertos por ela no muro do quintal deu meu grande abalo” (Cap. XXXIV, Sou homem); “perdera de vista todos os companheiros do seminário” (Cap. LIV, Panegírico de Santa Mônica); “ficamos assim a olhar um para o outro” (Cap. XXXIII, O penteado); “e ficamos a olhar para o ar. Minto – ela olhava para o chão” (Cap. XLII, Capitu refletindo); “quando tornei a olhar para Capitu, vi que ela não se mexia” (Cap. XLII); “Capitu olhou para mim, mas de um modo que me fez lembrar a definição de José Dias, oblíquo e dissimulado; levantou o olhar, sem levantar os olhos” (Cap. XLIV, O primeiro filho); “conservei-me à porta, a ver se,

leitura, que além de estar presente, como motivo explícito, a fotografia ganha importância em outro nível narrativo, com o olhar fotográfico surgindo como elemento estrutural do enredo e do discurso, como acontece no capítulo CXX (“Os autos”), em que Bento Santiago descreve a fotografia do amigo Escobar que terá papel capital no desfecho da trama. É uma típica fotografia como era comum de ser feita nos estúdios dos fotógrafos do século 19, com o modelo de pé no enquadramento, demonstrando expressão de seriedade, olhando diretamente para a câmera, vestido a rigor e alinhado, no gesto artificial da pose. A fotografia de Escobar traz a dedicatória de quando foi oferecida como presente ao jovem Bentinho.

Uma só vez olhei para o retrato de Escobar. Era uma bela fotografia tirada um ano antes. Estava de pé, sobrecasaca abotoada, a mão esquerda no dorso de uma cadeira, a direita metida ao peito, o olhar ao longe para a esquerda do espectador. Tinha garbo e naturalidade. A moldura que lhe mandei pôr não encobria a dedicatória, escrita embaixo, não nas costas do cartão: “Ao meu querido Bentinho o seu querido Escobar 20-4-70.” Estas palavras fortaleceram-me os pensamentos daquela manhã, e espancaram de todo as recordações da véspera. Naquele tempo a minha vista era boa; eu podia lê-las do lugar em que estava. Tornei aos autos.²⁷⁰

No capítulo CXXXVI (“A xícara de café”), a mesma fotografia de Escobar está em cena quando Bentinho, em uma situação de desespero, que por acaso havia sido causada exatamente pela visão do retrato, e pelo que o retrato revelava ao narrador, decide tomar veneno para cometer suicídio, mas termina hesitando e, no último momento, desiste da

de longe, ainda olharia para trás, mas não olhou” (Cap. LXXI, Visita de Escobar); “é o Escobar, disse eu indo pôr-me debaixo da janela, a olhar para cima” (Cap. LXXI); “não seria essa palavra, inconscientemente guardada, que me dispôs a crer na malícia de seus olhares?” (Cap. LXXIV, A presilha); “quando vi, estendido na cama, o triste corpo daquele meu vizinho, fiquei apavorado e desviei os olhos. Não sei que mão oculta me compeliu a olhar outra vez, ainda que de fugida; cedi, olhei, tornei a olhar, até que recuei de todo e saí do quarto” (Cap. LXXXV, O defunto); “entrei a cavar na memória se alguma vez olhara para ela com a mesma expressão, e fiquei incerto” (Cap. CXVIII, A mão de Sancha); “Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente” (Cap. II, Do livro); “era um pretexto para mirá-los mais de perto” (Cap. XXXII, Olhos de ressaca); “enxugando os olhos e mirando um triste bilhete de loteria” (Cap. LXIII, Metades de um sonho); “a rigor, era natural admirar as belas figuras” (Cap. LXXIII, O contra-regra); “Ainda agora, depois de interromper esta linha para mirar-lhe o retrato que pende da parede, acho que trazia no rosto impressa aquela qualidade” (Cap. LXXIX, Vamos ao capítulo); “passávamos as noites à nossa janela da Glória, mirando o mar e o céu, a sombra das montanhas e dos navios, ou a gente que passava na praia” (Cap. CV, Os braços); “na véspera evocava a meninice, cenas e palavras” (Cap. CXLV, O regresso); “ao passar pelo espelho, concertou os cabelos” (Cap. CXXVIII, Punhado de sucessos); “a imagem de Capitu ia comigo, e a minha imaginação” (Cap. XXX, O santíssimo); “esta imagem é porventura melhor que a outra, mas a ótima delas é nenhuma” (Cap. XXXI, As curiosidades de Capitu); “Capitu, cuja imagem dormiu comigo na mesma noite” (Cap. XCII, O diabo não é tão feio como se pinta).

270 ASSIS, 1986a. p. 925-926.

ideia. Eis aí, também, uma das referências que o narrador faz à inocência da Desdêmona de Shakespeare, em alusão à dúvida perene sobre a traição de Capitu – referências que foram destacadas por Helen Caldwell como um dos fundamentos principais, em *O Otelô brasileiro de Machado de Assis*, para questionar e embargar a verdade a propósito do narrador em *Dom Casmurro*.

O copeiro trouxe o café. Ergui-me, guardei o livro, e fui para a mesa onde ficara a xícara. Já a casa estava em rumores; era tempo de acabar comigo. A mão tremeu-me ao abrir o papel em que trazia a droga embrulhada. Ainda assim tive ânimo de despejar a substância na xícara, e comecei a mexer o café, os olhos vagos, a memória em Desdêmona inocente; o espetáculo da véspera vinha intrometer-se na realidade da manhã. Mas a fotografia de Escobar deu-me o ânimo que me ia faltando; lá estava ele, com a mão nas costas da cadeira, a olhar ao longe...²⁷¹

A tortura da culpa, da dúvida e do drama encenado pelo narrador está centrada na imagem da fotografia – o retrato fotográfico do amigo Escobar assume uma função que tudo define, na vida de Bentinho, na suposta infidelidade de Capitu, nas decisões do narrador que assumem contornos trágicos e sombrios e que, por fim, irão transformar Bento Santiago em Casmurro. Entre o ponto inicial e o final da metamorfose, será particularmente através de um olhar voltado para as aparências e para recordações das imagens do passado, por intermédio da fotografia, que o narrador irá buscar a verdade e a pretensa unidade entre o que foi e o que se tornou, pelas entrelinhas fluidas e instáveis do que parece ser e do que realmente é. Machado, pelo viés da forma ficcional, constata e revela a complexidade das relações entre o real e as representações do real, entre a revelação e a suposição, relações que desestabilizam o narrador e o remetem a incertezas situadas entre unidade e multiplicidade, aspectos que tomam contornos essenciais para diversas questões que o escritor percebe no imaginário fotográfico do Oitocentos – e que também irão fornecer argumento para abordagens posteriores na discussão teórica sobre o fenômeno fotográfico.

Basta lembrar que é a fotografia do amigo Escobar o ingrediente que deflagra e conduz a desconfiança de Bento Santiago e suas dolorosas suspeitas sobre a infidelidade da mulher amada. Na concepção de Machado, o narrador está lançado à perplexidade de uma descoberta antes insuspeitada. Diante da nova forma de conhecimento que surgiu com o

271 ASSIS, 1986a, p. 936.

advento da fotografia, como alerta Georges Didi-Huberman, há um novo olhar que vai questionar e que vai perceber as relações de complexidade entre o real passado e sua ausência que está representada e presentificada na imagem fotográfica:

Sem dúvida, a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar lugar a um ter: ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, voltada a uma questão do ser – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa. Dito de outro modo: quando ver é perder algo. Tudo está aí.²⁷²

Na imagem terrivelmente real que uma fotografia pode revelar, como alerta Didi-Huberman (em referência a certas aproximações entre reflexões e conceitos de Freud, de Benjamin e de Barthes relacionados a percepções sobre o espaço-tempo no fenômeno fotográfico), algo saiu da sombra, mas na sua aparição conserva intensamente um espectro de afastamento ou de profundidade que se destina a uma persistência do trabalho da dissimulação.²⁷³ No impactante capítulo CXXXIX de *Dom Casmurro*, o mais breve e mais decisivo do livro, sintomaticamente intitulado “A fotografia”, um olhar lançado rapidamente para o retrato da fisionomia e da identidade do amigo morto define tudo no rumo das relações, no futuro da existência dos personagens e no desfecho da trama. O mais conciso dos capítulos do romance divide o livro em duas partes, em antes e depois da revelação diante do retrato, e lança os destinos de imediato no Juízo Final.

Palavra que estive a pique de crer que era vítima de uma grande ilusão, uma fantasmagoria de alucinado; mas a entrada repentina de Ezequiel, gritando: – “Mamãe! Mamãe! É hora da missa!”, restituiu-me à consciência da realidade. Capitu e eu, involuntariamente, olhamos para a fotografia de Escobar, e depois um para o outro. Desta vez a confusão dela fez-se confissão pura. Este era aquele; havia por força alguma fotografia de Escobar pequeno que seria o nosso pequeno Ezequiel. De boca, porém, não confessou nada; repetiu as últimas palavras, puxou do filho e saíram para a missa.²⁷⁴

É assim que a situação irreversível se instala, aos olhos do narrador e diante do retrato fotográfico. Quando o filho Ezequiel entra no quarto, acontece a revelação atroz e lancinante da semelhança com Escobar, que até aquele momento permanecia insuspeitada,

272 DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 34.

273 DIDI-HUBERMAN, 1998. p. 230-231.

274 ASSIS, 1986a, p. 938.

e que comprovaria no ato a traição de Capitu: a identidade do filho com o amigo parece ser evidente demais. Com a imagem que a fotografia de Escobar traz ao tempo presente, e com a presença repentina do pequeno Ezequiel, há os pensamentos que coincidem naquele cruzamento simultâneo de olhares, como se cada pequeno detalhe de cada movimento fosse fotografado em sequência na cena tão breve e tão densa – lembrando a rapidez dos cortes e sobreposições das montagens cinematográficas: Bentinho e Capitu olham para a fotografia, depois olham ao mesmo tempo para o menino, para voltar em seguida o olhar ao retrato do amigo morto. E há o silêncio. Nem ele nem ela comentam nada. Mas a imagem fidedigna do amigo Escobar se reflete na presença do filho, expondo as evidências: “Este era aquele”.

As aparências de uma identidade ou de uma dúvida, que até então estavam ocultas, se revelam no âmbito de uma imagem fotográfica, um retrato, levando o narrador (que já havia demonstrado diversas vezes, em capítulos anteriores, seu ciúme desmedido de Capitu) à associação inquestionável entre semelhança e realidade, antes de concluir que, certamente, haveria fotografias dos dois pequenos, o amigo Escobar e o filho Ezequiel, que seriam idênticas. O exercício de olhar para o passado em *Dom Casmurro*, no qual o narrador tenta construir uma imagem de si e dos outros, acaba por relacionar tais questões ao problema da fisionomia e à presença fundamental da fotografia, conforme destaca um estudo de Carolina Sá Carvalho: para o narrador, o retrato fotográfico converte-se em um objeto fantasmático, no qual se revelam segredos e se projetam desejos, uma imagem que serve para fixar a culpa a partir da duplicação do amigo que está morto. Estático e perplexo, diante da constelação de rostos, o narrador de certo modo calcula e adivinha, como se fosse um astrólogo, o significado que estava oculto nas semelhanças entre “o rosto do filho que entra, o rosto de Escobar na fotografia e o rosto de Capitu que trai o segredo”.²⁷⁵

A presença íntima do retrato fotográfico e a reprodução genética se sobrepõem, no discurso do narrador, como prova indiscutível de uma verdade, resultando nos capítulos seguintes que, para Bentinho, o filho pode ser visto apenas como um duplo de Escobar, sua inevitável fotografia. Nas páginas finais do romance, no capítulo CXLV (“O regresso”), depois da passagem do tempo, Ezequiel surge já adulto, inesperadamente, para visitar o pai, que agora é Casmurro, melancólico e avançado na idade. Este era aquele:

275 CARVALHO, Carolina Sá. Fotografia e fantasmagoria em *Dom Casmurro*. In: *Machado de Assis em linha*, v. 4, n. 8. São Paulo: FFLCH/USP, 2011, p. 56-73. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1983-68212011000200005>. Acesso em: 15 maio 2022.

Trajava à moderna naturalmente, e as maneiras eram diferentes, mas o aspecto geral reproduzia a pessoa morta. Era o próprio, o exato, o verdadeiro Escobar. Era o meu comborço; era o filho de seu pai. Vestia de luto pela mãe; eu também estava de preto. Sentamo-nos (...). A voz era a mesma de Escobar, o sotaque era afrancesado. Expliquei-lhe que realmente pouco diferia do que era, e comecei um interrogatório para ter menos que falar e dominar assim a minha emoção. Mas isto mesmo dava animação à cara dele, e o meu colega do seminário ia ressurgindo cada vez mais do cemitério. Ei-lo aqui, diante de mim, com igual riso e maior respeito; total, o mesmo obséquio e a mesma graça. Ansiava por ver-me. A mãe falava muito em mim, louvando-me extraordinariamente, como o homem mais puro do mundo, o mais digno de ser querido (...). Eu, posto que a ideia da paternidade do outro me estivesse já familiar, não gostava da ressurreição. Às vezes, fechava os olhos para não ver gestos nem nada, mas o diabrete falava e ria, e o defunto falava e ria por ele.²⁷⁶

As certezas do narrador são verdades evidentes ou uma estratégia que ele apresenta apenas para reforçar seu ponto de vista? A dúvida permanece perene, há mais de um século, uma vez que a técnica de Machado para construir e relatar sua história (a narração pela voz do marido ciumento) contribui para o estabelecimento de uma ambiguidade que é essencial no romance – uma ambiguidade que as circunstâncias descritas pelo narrador, e pelos narradores de Machado, em geral tendenciosos, não confiáveis, enganosos e quase sempre irônicos, não permitem esclarecer. A identificação da fotografia como “prova de verdade”, que consegue criar um parentesco entre o ser real (a presença em cena do pequeno Ezequiel) e o modelo reproduzido mecanicamente (o amigo Escobar, presente na pose do retrato), ainda vai remeter ao senso comum que relaciona toda fotografia à realidade mais completa e irretocável, e também às evidências de um crime, acrescentando mais dúvidas e incertezas diante da realidade ou talvez da irrealidade do adultério.

3.6 Metáforas para um argumento intempestivo

Sobre as dúvidas, e sobre o narrador em *Dom Casmurro* (Bento Santiago é advogado profissional, motivo pelo qual a trama do romance também reúne várias metáforas jurídicas), Silviano Santiago ressaltava que o narrador Machado constitui o discurso de um advogado que vai construindo, a cada frase, a sua retórica persuasiva no processo. O narrador monta as peças do discurso, entregando o que a mente do leitor já está predisposta a receber.²⁷⁷ Para

276 ASSIS, 1986a. p. 940-941.

277 SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2000. p. 37.

concluir as citações ao texto de Machado, há uma passagem em que o narrador demonstra mais uma vez as incertezas da ilusão, e talvez algum delírio, diante da fotografia do amigo. No capítulo “A mão de Sancha”, ele confessa seu desconforto com as convenções sociais e um certo desejo que conteve diante de Sancha, par romântico de Escobar. Bentinho, que tem preocupação desmedida pelo passado, busca a revelação de seus significados nas imagens do presente.

Eu recolhi-me ao meu gabinete, onde me demorei mais que de costume. O retrato de Escobar, que eu tinha ali, ao pé do de minha mãe, falou-me como se fosse a própria pessoa. Combati sinceramente os impulsos que trazia do Flamengo, rejeitei a figura da mulher do meu amigo, e chamei-me desleal. (...). Capricho seria ou o quê? Ao fim de vinte minutos era nada, inteiramente nada. O retrato de Escobar pareceu falar-me. Vi-lhe a atitude franca e simples, sacudi a cabeça e fui deitar-me.²⁷⁸

Com a literatura de Machado, definitivamente, o olhar do narrador ganha a forma implícita da máquina fotográfica que percebe e registra, pelas palavras e pelo encadeamento do discurso verbal, imagens enigmáticas que poderão ser decifradas e interpretadas pelo leitor. No caso da fotografia de Escobar, que paira, intangível, sobre o destino dos personagens, as descrições que o narrador apresenta, em momentos limítrofes de extrema emoção e tensão, revelam o nível complexo do equilíbrio entre essência e aparência, entre a fisionomia e a pose convencional que podem levar, de forma ilusória, à semelhança moral entre os retratados e à construção da imagem de caráter individual, talvez indecifrável.

Os efeitos que o retrato de Escobar exercem sobre Bento aparecem, então, como uma chave de interpretação, porque as atitudes imprevisíveis, e de certo modo descontroladas do narrador, que críticos como John Gledson destacam como “a mais complexa criação de Machado”, são definitivamente retratos do ciúme. Em seus jogos de engano para confundir, nas pessoas e nas circunstâncias, essência e aparência, Bento vai transformando, de forma tendenciosa, verossimilhança em verdade. A essência, invisível, e a aparência, em sua forma explícita, também pairam sobre todo retrato fotográfico: daí a complexidade do jogo narrativo que Machado dá a ver e que apresenta em primeiro plano a fotografia em destaque.

Do ponto de vista psicológico. Bento é a mais complexa criação de Machado (...). No centro de tudo está sua inexperiência (de Bento), fruto da posição social privilegiada e da recusa da mãe a deixá-lo crescer normalmente. Porque não

278 ASSIS, 1986a. p. 923.

consegue compreender o mundo ou outras pessoas como realmente são, cria, defensivamente, suas próprias versões deles, e por fim, sua própria trama metafórica (o adultério), que une em pecado e danação duas personagens que mais ameaçam seu mundo.²⁷⁹

A técnica fotográfica nasce, por coincidência do acaso, junto com Machado: no mesmo ano de 1839 em que houve, em Paris, o registro da patente para o processo batizado como daguerreótipo. Com a consciência profunda de Machado sobre os processos artísticos e a complexidade de suas armações literárias, contudo, seria ingenuidade considerar apenas uma coincidência o número do capítulo “A fotografia”, que faz alusão, em sua forma romana, CXXXIX, ao ano oficial do advento do daguerreótipo. Antes de ser mera coincidência, a relação entre a data de nascimento do autor, a data da invenção da fotografia e a numeração do capítulo mais breve e mais definidor da trama pode ser uma “pista”, uma piscadela a indicar para o leitor atento a importância que a fotografia tem no romance.

Em sua trajetória, culminando em *Dom Casmurro*, Machado transforma o fenômeno da fotografia em argumento intempestivo para os fenômenos que compõem os mistérios, que os destrincha e fortalece na trama ficcional. A estratégia que a presença da fotografia promove, em diversos aspectos de sua criação ficcional, de forma mais direta e com maior complexidade do que propiciou a outros autores da mesma época e aos que vieram depois dele, inscreve sua literatura com destaque na modernidade nomeada por Benjamin,²⁸⁰ mas ainda provoca surpresa perceber como Machado identificou, e transformou em argumento sofisticado para a criação literária, questões centrais da fotografia e do retrato fotográfico.

No jogo de ausência e presença que toda imagem fotográfica constitui, entre os traços da memória voluntária e da memória involuntária, para a recuperação de signos do passado no presente, nem a subjetividade nem a objetividade podem ser absolutas no processo porque as lembranças encontradas nunca serão verdades completas e inquestionáveis. Na forma literária de Machado, o rosto, elemento essencial da individualidade, permanece como catalisador do fenômeno fotográfico, em suas estranhas conjunções de realidade e de passado, que conferem uma existência ao retratado, ao contrário da pintura, que também pode falsear uma realidade inexistente, por meio da imitação ou da simulação imaginária.

Na experiência realista do retrato fotográfico, o que se vê é o referente da imagem, um indivíduo que esteve diante da câmera e vai permanecer ali, para sempre, tal como um

279 GLEDSON, 1991. p. 40.

280 BENJAMIN, 2015. p. 69-102.

espelho com memória que pudesse reter a imagem, como na definição de Poe – e como estabelece a complexidade do raciocínio dramático no jogo narrativo em *Dom Casmurro*, com a interferência permanente do amigo e algoz Escobar que paira sobre todas as coisas, presentificado na fantasmagoria do retrato. Barthes também reflete tal complexidade e constata, diante dos enigmas do fenômeno fotográfico, o preceito indispensável do “isso foi”, com a alegoria do “retorno do morto” a indicar a fenomenologia incomparável que representa a ausência e a presença, o real e o simulacro na técnica que consegue conjugar, na imagem, o passado e o presente: o que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez; ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente.²⁸¹

A sofisticada artimanha narrativa e ficcional de Machado configura seu argumento intempestivo conduzido pela fotografia: a partir dele, transforma o sentido da vida e lança seu narrador em uma situação-limite – um estado de psicopatologia, como descreveria Freud em *A interpretação dos sonhos*, obra publicada, por coincidência, na mesma época que o romance de Machado. A psicopatologia, como tradição, surge com os gregos, com expressão máxima no teatro e nas tragédias, como reconhece Freud nas diretrizes do estudo, que seria atualizado décadas depois em *O mal-estar na civilização* (1930). O que está em jogo, segundo Freud, são as relações indispensáveis entre o sujeito e as demandas do seu tempo, porque somente a partir do imaginário social da cultura, no qual o indivíduo está inserido, e no qual o padecimento psíquico vai emergir, será possível avaliar e dimensionar o *pathos*, o trajeto direcionado pela intensidade dos afetos, pelo sofrimento da paixão.

Em muitos aspectos, o diagnóstico de Freud parece ter sido proferido para a situação fictícia que transforma Bentinho em Casmurro. Entre as principais fontes de infelicidade e de sofrimento que pairam como ameaça, Freud situa o mal-estar das perdas nas relações afetivas – mais doloroso e mais aflitivo do que qualquer outro, porque vai contaminar definitivamente as imagens da realidade, terminando por transformar o sonho em pesadelo.

Como sabemos, antes de Aristóteles os antigos não reconheciam o sonho como produto da alma que sonha, mas como inspiração divina; as duas vertentes antagônicas, que encontraremos sempre presentes na avaliação da vida onírica, já são aparentes aqui. Eles diferenciavam entre sonhos verídicos e valiosos, enviados ao sonhador para alertá-lo ou anunciar-lhe o futuro, e sonhos vãos, enganosos e fúteis, cuja intenção era desnordeá-lo ou levá-lo à perdição.²⁸²

281 BARTHES, 1984. p. 13.

282 FREUD, 2019. p. 25-26.

As ambíguas revelações da vigília e dos sonhos vãos, enganosos e fúteis de Bento Santiago, do seu eu profundo, e dos seus outros eus, refletidos no espelho, um tema tão caro à literatura de Machado (e também, antes dele, aos escritos de Poe e de Baudelaire, assim como ao universo de Cortázar, que será abordado no próximo capítulo), vai metamorfosear, no encontro com as figurações da fotografia do seu amigo Escobar, o estranho e extraordinário reflexo da representação realista do indivíduo diante do impasse. A associação entre fisionomia e identidade, como os detalhes que a trama e a construção estratégica da enunciação em *Dom Casmurro* revelam, proporciona contornos dramáticos, simultaneamente factuais e artificiais, para a verdade do retrato que o processo da fotografia veio estabelecer.

O argumento intempestivo permanece pleno de atualidade: Machado descobre nas sutilezas do fenômeno fotográfico o motivo fundamental e determinante para transformar o sentido da vida e lançar de súbito o narrador em outra realidade, fluida, instável, passível de leituras divergentes e complementares, carregadas de *pathos*. Em sua complexidade, a atualidade de Machado também remete a um conceito que Agamben propõe em *O que é o contemporâneo?*, em paralelo à definição filosófica atribuída a Nietzsche e parafraseada em *O prazer do texto*²⁸³ por Barthes – “o contemporâneo é o intempestivo”.

Um significado possível para o termo “contemporâneo”, segundo Agamben, para além da questão puramente historiográfica e normativa, também seria “aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro”.²⁸⁴ As palavras de Agamben, tão adequadas para as metáforas fotográficas reveladas como argumento intempestivo por Machado (em sua presença como alegoria ou “ruínas da significação”, porque na forma literária cada signo reenvia e desloca os significados, que somente são percebidos pelas formas em movimento), completam a definição – e poderiam ser tomadas plenamente como referência à complexidade e à atualidade do autor de *Dom Casmurro*:

Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente (...). O contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo.²⁸⁵

283 BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

284 AGAMBEN, 2009. p. 58-64.

285 AGAMBEN, 2009. p. 64.

Capítulo 4

Fotografias e seus duplos em Julio Cortázar

Numa sociedade moderna, as imagens feitas por câmeras são o principal acesso à realidade – um número ilimitado de imagens do que nós não experimentamos diretamente.

(Susan Sontag)

4.1 O insólito duplicado em pleno cotidiano

O papel pioneiro e visionário de Edgar Allan Poe, de Charles Baudelaire e de Machado de Assis, na abordagem do fenômeno literário em suas complexidades e interfaces com a fotográfico, será retomado por Julio Cortázar na segunda metade do século 20 com um indicativo de que a fotografia, assim como a arte e a literatura, é uma apropriação violenta do mundo. Além dos mergulhos que realizou no limiar entre literatura e fotografia, apontados como paradigmas dessa relação, especialmente com “As babas do diabo”, publicado em 1959, Cortázar se mantém como um dos modelos que sustentam a linhagem da literatura contemporânea, desde antes de registrar seu papel de destaque e de referência no “boom” do realismo mágico latino-americano na década de 1960,²⁸⁶ ao lado de Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez e outros. É, também, um dos autores que anteciparam diversos aspectos do “boom”, com a publicação de *Bestiário*, em 1951, coletânea de contos e textos híbridos que rompem paradigmas e dimensionam novas estratégias de alternâncias de vozes narrativas e outros procedimentos situados muito além das tramas e dos enredos tradicionais.

Décadas depois de sua morte, Cortázar permanece como um autor que oferece diversos níveis de leitura e interpretação, com propostas quase sempre lúdicas, em que cada elemento discursivo ou temático será, com frequência, desdobrado em versões possíveis de

286 O termo “realismo mágico”, por vezes substituído por “realismo fantástico” ou “real maravilhoso”, que tem sido usado há décadas para qualificar obras da literatura, das artes plásticas e do cinema na América Latina, é objeto de questionamentos e delimitações por muitos autores, entre eles Tzvetan Todorov, que define a literatura fantástica como gênero mais abrangente que pode ser nomeado quando há, no texto literário, uma “hesitação” perante um “fenômeno estranho que se pode explicar de duas maneiras, por tipos de causas naturais ou sobrenaturais” (Cf. TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 26); e Fredric Jameson, para quem o termo provoca séries de problemas teóricos e históricos na aproximação com a categoria mais abrangente chamada de “literatura fantástica”. Jameson defende uma definição a partir da síntese que indica uma transfiguração poética na realidade imediata: “um mundo objetivo transfigurado no qual os acontecimentos fantásticos são *também* narrados”. (Cf. JAMESON, Fredric. Sobre o realismo mágico. In: *As marcas do visível*. Tradução de Ana Lúcia de Almeida Gazolla et alii. Rio de Janeiro: Graal, 1995. p. 131-155).

seu contrário na ficção, nas questões de identidade, de referências geográficas, ideológicas ou de afetos. A literatura, em Cortázar, escapa à linearidade temporal e à classificação estática dos gêneros, trafegando no estatuto intermediário e libertário que acolhe a diversidade, a abrangência e a originalidade de sua produção literária no romance, no conto, na poesia, no ensaio, na reportagem e em textos que são modelos de experimentações na escrita.

No universo muito peculiar de Cortázar, refletido em sua condição de cidadão da América Latina exilado na Europa, dividido entre fronteiras de Buenos Aires na Argentina e de Paris na França, com seu imaginário simultaneamente às margens do rio de La Plata e do rio Sena (“la Seine”, em francês), o estranho, ou antes, o estranhamento, é provocado tanto pela duplicidade como pelo real que é vivido, visto ou talvez imaginado, assim como no universo fantástico do cotidiano que é invadido por rasgos do sonho e do delírio de seus antecessores Poe e Machado. Em Cortázar, o realismo insólito vem fornecer, não raramente, representações recorrentes para as narrativas que estão pontuadas pela imagem de seus duplos vislumbrados na outra margem, do outro lado do rio, do outro lado do espelho, nos retratos e nas fotografias, com seus fantasmas de aparições instáveis, momentâneas, recortes de papéis inesperados e fragmentados em situações limítrofes de “bilocação”, como foi apresentado tanto sobre Poe como sobre Machado, autores de frases, de situações ficcionais, de enredos e de constatações existenciais que serão retomadas na literatura de Cortázar – entre elas os fragmentos “o que em mim sonhou está pensando” (Poe) ou “este era aquele” (Machado).

Apresentadas como um desafio que está em jogo para oferecer ao leitor peças sedutoras e duplicadas de um enigma ou de um mosaico para ser montado e decifrado,²⁸⁷ sem nunca traçar a forma de uma imagem final e definitiva, as possibilidades plurais de sentido e de interpretação em Cortázar seduzem autor e leitor em sua rede de multiplicidade paradoxal, heterogênea, diversa, e muitas vezes vêm questionar nossa percepção diante dos rituais tradicionais da literatura e até mesmo do ato individual da leitura. Os territórios que Cortázar circunscreve com frequência remetem o leitor a um passado remoto de mitos e de crenças encontrados nas mais diversas épocas e sociedades que acenam ao onírico, ao estranho, ao incomum, ao extraordinário, permanecendo, décadas após sua morte, como um dos modelos de referência de contornos fluidos e instáveis da literatura contemporânea.

287 A estrutura lúdica para montagem e decifração, sempre presente nas narrativas de Cortázar, está desenvolvida de forma mais explícita nos contos do livro *Bestiário*, de 1951, especialmente em “A distante”; nos contos de *Final do jogo*, publicado em 1956; em seu romance de 1963 *Rayuela – O jogo da amarelinha*; e também nos fragmentos em prosa poética reunidos em 1968 para formar a novela *62 modelo para armar*, que por sua vez remetem a um livro imaginado pelo personagem Morelli no capítulo 62 de *Rayuela*.

Com suas narrativas ambíguas e quase sempre temperadas com ingredientes que vêm do fantástico, do insólito, do inexplicável, as estratégias discursivas ou temáticas em questão são permanentemente desdobradas e desdobráveis em versões sucessivas, nas questões de identidade, de referências geográficas e situacionais ou na pulsão poética de afetos e paixões. As ações de uma lógica muito própria e por vezes surpreendente, que questiona ou provoca reflexões nas estratégias de Cortázar, são elucidativas da visão característica do autor que escolhe variações de humor e ironia para o fluxo das palavras – em cenários onde o fantástico indaga o real e denuncia um mundo em que, com frequência, o sentido do humano se perdeu.

Em seu apelo de criação que subverte a lógica e os signos mais tradicionais da linearidade narrativa e temporal, a diversidade abrangente da literatura de Cortázar, na qual são potencialmente insolúveis os dilemas sobre estruturas e sentidos, constituem estratégias lúdicas de orientação para a leitura, em alguns casos em autênticos manuais com séries de experimentações discursivas e variantes de possibilidades. Tal “sortimento” é explorado em obras como o desconcertante *Histórias de cronópios e de famas*,²⁸⁸ seu sexto livro, escrito entre 1952 a 1959 e editado em 1962, um ano antes de *Rayuela – O jogo da amarelinha*.²⁸⁹

Muitas vezes a forma determina o conteúdo, e não o contrário, na literatura de Cortázar. Exemplos desta espécie de paradoxo estrutural podem ser descobertos nestes dois livros publicados em anos sucessivos. *Rayuela* apresenta, em forma de romance, uma estrutura aberta²⁹⁰ que convida o leitor a uma potencialmente ilimitada liberdade de escolha – espelhada em sistemas diversionais aleatórios como o próprio jogo da amarelinha (também

288 CORTÁZAR, Julio. *Histórias de cronópios e de famas*. Tradução de Glória Rodrigues. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1983.

289 CORTÁZAR, Julio. *O jogo da amarelinha*. Tradução de Eric Nepomuceno. São Paulo: Cia. das Letras, 2019.

290 Uma abordagem sobre *Rayuela – O jogo da amarelinha*, que na tradução para o português de Portugal tem o título peculiar de *O jogo do mundo*, requer uma aproximação com os conceitos que Umberto Eco apresenta em *Obra aberta: formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas*, sobre a cooperação interpretativa e a oferta de liberdade que um texto ou obra oferecem às possibilidades de recepção, e em *Lector in fabula*, sobre os papéis do autor-modelo e do leitor-modelo na elaboração de estratégias textuais e hipóteses interpretativas. *Obra aberta*, em várias passagens, parece ter o romance de Cortázar como exemplo, mas foi editado em 1962, um ano antes de *Rayuela*, enquanto *Lector in fabula*, que retoma os pressupostos de *Obra aberta* a partir do subtítulo, “A cooperação interpretativa nos textos narrativos”, foi editado em 1979. Eco destaca que todo texto, literário ou não, está “entremeadado de espaços brancos, de interstícios a serem preenchidos, e quem o emitiu previa que esses espaços e interstícios seriam preenchidos e os deixou em branco por duas razões. Antes de tudo, porque um texto é um mecanismo preguiçoso que vive da valorização de sentido que o destinatário (o leitor) ali introduziu (...). Em segundo lugar, porque, à medida que passa da função didática para a estética, o texto quer deixar ao leitor a iniciativa interpretativa”. Cf. ECO, Umberto. O leitor-modelo. In: *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. Tradução de Atílio Cancian. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986. p. 35-49.

conhecido no interior do Brasil como jogo de “pular maré”), como a montagem do mosaico (ou “quebra-cabeça”) ou como as construções arquitetadas em muitas passagens e divisões para dificultar a orientação no percurso e na saída dos labirintos – sistemas lúdicos nos quais a mobilidade da leitura sobrepõe, em justaposições, os papéis de leitor-modelo e leitor empírico, conforme foi esmiuçado pelos tratados de Umberto Eco sobre a arte da interpretação.

A variedade temática indicada no sumário do livro de 1962, por outro lado, confirma uma multiplicidade de sentidos em fragmentos muito breves, quase aforismos, dividida em um “manual de instruções”, uma sequência de “estranhas ocupações”, outra com o título de “matéria plástica” e os capítulos de poucas linhas das “histórias de cronópios e de famas”. As instruções versam sobre como chorar ou cantar, sobre a forma de ter medo ou de entender quadros famosos, sobre como matar formigas em Roma: são, na verdade, pequenos prodígios de invenção e de ironia em que a lógica racional, fixada nos detalhes, quase sempre impõe novas realidades – sinalizando aquela “linguagem dos sonhos” no limiar do mundo visível que Freud, Otto Rank e Lacan destacavam. Indicam, também, uma habilidade rara para encontrar e metamorfosear em obra de arte o que na aparência é tão somente cotidiano e rotineiro.²⁹¹

4.2 Um limiar entre literatura e fotografia

Ocorre com muita frequência em várias narrativas de Cortázar, desde *Bestiário*, seu primeiro livro de contos, publicado em 1951 (e também nos contos de *La otra orilla*, livro escrito entre 1937 e 1941 e publicado somente em 1994, uma década após a morte do escritor), até *Papéis inesperados*, reunião de seus manuscritos inéditos e dispersos, em outra publicação póstuma, de 2009, e também em *Rayuela*, de 1963, que o insólito e o fantástico irrompem em pleno cotidiano. Seus personagens, com frequência, ou encontram duplos ou se multiplicam em estranhos fenômenos de bilocação, transportados de forma simultânea e inexplicável para lugares, situações e tempos igualmente diferentes. O autor reconhece esta

291 No capítulo final de minha dissertação de mestrado, um estudo comparado sobre Borges e Machado de Assis, apresento uma argumentação semelhante relacionada à ruminância semiótica no passo a passo de uma série de 11 litografias criadas em 1945 por Pablo Picasso e intitulada “El toro” (também identificada em algumas fontes como “Metamorfosis de un toro”). No conjunto de litografias, Picasso desenvolve, de forma conceitual, a dissecação alegórica do touro, a partir da primeira imagem, literal, acadêmica, avançando progressivamente entre seus duplos rumo ao mais abstrato e ao mais conciso até a última figura que resume a forma essencial de um touro apresentada em alguns poucos traços. Cf. ORLANDO, José Antônio. Das afinidades ruminantes (conclusões). In: *O código em Uqbar: estratégia e semiótica em Jorge Luis Borges e Machado de Assis*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1996. p. 196-209.

frequência dos duplos em diversas ocasiões, como nas entrevistas que concedeu ao jornalista Ernesto González Bermejo, transformadas no livro *Conversas com Cortázar*, de 1978; nos ensaios e conferências reunidos em *Valise de Cronópio*, coletânea editada somente no Brasil, em 1993; ou em *Aulas de Literatura, Berkeley, 1980*, publicação póstuma de 2013.

A González Bermejo, seu amigo de longa data, Cortázar vai revelar confidências e enigmas sobre experiências com fotografias e com retratos fotográficos, entre eles seu preferido, que se tornou o “retrato oficial” do autor, com frequência reproduzido na capa, na orelha ou na folha de rosto de seus livros: a fotografia feita em março de 1967 por Sara Facio, fotojornalista da Argentina, em que Cortázar aparece de paletó e gravata, com um cigarro nos lábios, ligeiramente inclinado à esquerda de quem olha, no enquadramento em plano fechado, tendo o espaldar desfocado de uma cadeira ao fundo e olhando fixamente para a câmera (FIGURA 10). O retrato, que ficaria conhecido por seus leitores e editores como “a fotografia do cigarro”, nomeado assim pela própria fotógrafa e por seu modelo, foi feito sob encomenda para *Buenos Aires Buenos Aires*, catálogo lançado em 1968 com textos de Cortázar e fotografias de Alicia D’Amico e Sara Facio, um projeto da Editorial Sudamerica, de Buenos Aires, que havia publicado *Rayuela*. A fotografia do cigarro também saiu publicada na imprensa e em vários livros na Argentina e outros países, desde a década de 1960, e foi estampada na capa de *Julio Cortázar*, fotobiografia editada por Sara Facio em 2004.²⁹²

Com Alicia D’Amico e Maria Cristina Orive, também fotógrafas, Sara Facio fundou em 1973 a La Azotea Editorial Fotografica, primeira editora de livros de fotografia da Argentina e da América Latina, que tem outras publicações em parceria com Cortázar, com destaque para *Humanario* (livro de 1976 com textos de Cortázar e Fernando Pages Larraya, fotografias de Alicia D’Amico e Sara Facio), *Prosa do Observatório* (primeira edição em 1972 com textos e fotografias de Cortázar) e *Territórios* (livro de 1978 com textos e fotografias de Cortázar e de outros autores). Cortázar também escreveu os textos de apresentação e descrição de outras publicações dedicadas à fotografia, entre elas *Alto El Perú* (1984), da fotógrafa holandesa Manja Offerhaus, e *Paris ou La Vocation d’Image* (1981), do fotógrafo Alécio de Andrade, brasileiro radicado na França. Em entrevista em agosto de 2014, época das comemorações do centenário de nascimento de Cortázar, Sara Facio revelou detalhes sobre as parcerias que teve com Cortázar e sobre a primeira experiência de encontrar e fotografar o escritor, na primavera de 1967, em Paris, quando registrou a fotografia do cigarro.

292 FACIO, Sara. *Julio Cortázar*. Buenos Aires: La Azotea Editorial Fotografica, 2004.

Figura 10 – Retrato de Julio Cortázar, fotografía de Sara Facio (1967).



Fonte: La Azotea Editorial Fotografica. FACIO, 2004.

Aqui na Argentina, essa é a fotografia de Cortázar. Fico feliz, porque ele está muito bonito, parece um galã (...). Tocamos a campainha e Cortázar abriu a porta. A primeira impressão que tive é que ele era alto, alto, alto. Quando começamos a conversar, os olhos me chamaram a atenção, o rosto, o interesse que tinha por tudo. Era um homem muito vivo, inteligente e simpático (...). Caminhávamos pelas ruas e víamos o que nos interessava, a luz, uma curiosidade. Faço isso até hoje, fotografar as pessoas em seu momento, com um gesto especial, um sorriso, uma melancolia que transmita alguma verdade.²⁹³

Sara Facio também explica que a fotografia do cigarro foi tirada no dia seguinte ao seu primeiro encontro com Cortázar, enquanto caminhavam pelas ruas e pelas praças de Paris, na região do apartamento em que o escritor morava com Aurora Bernárdez, sua primeira esposa, e que antes daquele primeiro encontro ela não conhecia seu rosto e sequer tinha visto qualquer fotografia de Cortázar. O retrato com o cigarro, segundo ela, foi selecionado de um total de mais de 400 fotografias feitas em dois dias, nos dois encontros, algumas delas reproduzidas somente décadas depois, na fotobiografia de Cortázar que ela publicou em 2004. Nas conversas que tiveram, e nos encontros seguintes, ao longo dos anos, assim como na correspondência que trocaram em muitas ocasiões, segundo Facio, o assunto quase sempre era sobre fotografia.

Nas entrevistas com Bermejo, Cortázar também descreve as circunstâncias em que foi feita a fotografia do cigarro e alguns de seus retratos fotográficos que ele considerava entre os mais importantes, por motivos variados, além de revelar ocorrências desconcertantes sobre seus desdobramentos em duplos – experiências reais e muito marcantes, segundo o escritor, que aconteceram em momentos da infância e também da vida adulta. A questão do duplo, ou a procura de alguém ou de algo que não existe (ou a procura da própria identidade), a peregrinação mítica, será exatamente o que Bella Josef vai destacar como característica central da poética de Cortázar, uma peregrinação que muitas vezes encontra interface com o ensaio e com a reflexão filosófica e que abre os textos para possibilidades de infinitas leituras. Segundo Bella Josef, com Cortázar estamos diante de uma literatura que tem a rara qualidade de se apresentar como objeto de interrogação, de indagação e de perplexidade.²⁹⁴ Perplexidade é, também, o que se constata na leitura de alguns dos diálogos de Cortázar com Bermejo, especialmente quando as confidências do escritor sobre retratos, sobre espelhos e

293 A HISTÓRIA do ‘clíc’ que físgou Julio Cortázar. *Folha de S. Paulo*, 24 de agosto de 2014. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/08/1504387-a-historia-do-clic-que-fisgou-julio-cortazar.shtml> Acesso em: 20 dezembro 2020.

294 JOSEF, Bella. *História da literatura hispano-americana*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1989. p. 241-250.

sobre suas estratégias de dualidades, tanto na literatura como na vida cotidiana, tomam como exemplo e contraponto a aproximação que de fato aconteceu entre Baudelaire e o universo de Poe – com a verve surrealista e lúdica de Cortázar demonstrando sua imensa capacidade de transitar entre ironia e lucidez para seduzir e conquistar seu leitor.

Em um dia ensolarado como o de hoje – o fantástico acontece em condições muito comuns e normais – eu caminhava pela rua de Rennes e em um certo momento soube – sem me animar a olhar – que eu mesmo estava caminhando ao meu lado. Uma parte do meu olho devia estar vendo alguma coisa porque eu, com uma sensação de horror espantosa, sentia meu desdobramento físico. Ao mesmo tempo, raciocinava com lucidez. Entrei num bar, pedi um café duplo e amargo e bebi-o de um gole só. Fiquei esperando e logo compreendi que já podia olhar, que eu não estava mais ao meu lado.

O duplo à margem desta anedota – é uma evidência que tenho aceitado desde a infância. Você pode achar graça, mas eu acredito muito seriamente que Charles Baudelaire era o duplo de Edgar Allan Poe. E posso lhe dar provas, na medida em que é possível dar provas deste tipo de coisa (...). Baudelaire ficou obcecado bruscamente pelos contos de Poe, a tal ponto que a famosa tradução que fez foi um "tour de force" extraordinário, já que não era nada forte em inglês e na época não havia dicionários de modismos norte-americanos. E Baudelaire, dono de uma intuição fortíssima, não falha. Até quando se equivoca em relação ao sentido literal, acerta no sentido intuitivo; há como que um contato telepático correndo por cima e por baixo do idioma. Pude comprovar isso porque, quando traduzi Poe para o espanhol, tive sempre em mãos a tradução de Baudelaire.²⁹⁵

Tradutor da obra completa de Poe e tradutor de Baudelaire, Cortázar, nas conversas com Bermejo, também revela que seu “Manual de instruções”, incluído em *Histórias de cronópios e de famas*, foi escrito na temporada de muitos meses passada em Roma, na Itália, mergulhado no trabalho de traduzir mais de 2 mil páginas de Poe, e que foi ainda na infância, quando leu pela primeira vez os contos do autor de “William Wilson”, que despertou para a literatura. Ele recorda que estava com menos de 10 anos e que a leitura lhe fez muito bem e muito mal, porque desde então sempre viveu no espanto, sujeito a sustos e tremores noturnos, até muito mais tarde, na adolescência e na vida adulta.

Nas conversas com Bermejo, e em outras entrevistas, Cortázar cita passagens autobiográficas que transpôs para a literatura e declara que boa parte de seus contos nasceu assim, de estados neuróticos, obsessões, fobias, pesadelos e estados alterados sobre a percepção da realidade, todos resolvidos, à sua maneira, com uma máquina de escrever e com algum

295 BERMEJO, Ernesto González. *Conversas com Cortázar*. Tradução de Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2002. p. 32-33.

senso de humor. Entre as confidências inquietantes e inesperadas que faz a Bermejo, ele também reconhece que a questão do duplo e a fixação com espelhos e fotografias em seus escritos talvez tenham relação com as memórias sobre seu pai, que desapareceu misteriosamente na época de sua infância, quando a família retornou da Europa para morar na Argentina (Cortázar, filho de pais argentinos, nasceu na Bélgica, durante a Primeira Guerra Mundial). Seu pai também se chamava Julio Cortázar. Questionado sobre as fontes de sua originalidade criativa e sobre suas estratégias narrativas, Cortázar diz que se considera um “homo ludens”²⁹⁶ na literatura e que muitas de suas aproximações com o tema do duplo têm mais relação com sua vivência do que com uma influência ou alguma contaminação literária. “O tema do duplo é constante. Ele se manifesta em muitos momentos de minha obra, separados por períodos de muitos anos”, confessa a Bermejo, enumerando personagens e títulos de suas obras.²⁹⁷

O duplo, em Cortázar, as cenas e os indivíduos duplicados, as imagens no espelho e nas fotografias, são muitas vezes estratégias de metamorfose (como um camaleão que vai impregnando a si mesmo com a cor do seu entorno, mudando a cada passo, adaptando-se ao ambiente que o rodeia), em alusões e manifestações inesperadas, surgindo em meio a outras estranhas coincidências. Como no sentido original do termo alemão “Doppelgänger” (“aquele que caminha ao lado”), tomado como argumento analítico por Freud, o que é familiar e conhecido leva consigo o seu sócia (o estranho) a partir da própria palavra que o nomeia.²⁹⁸ As estranhas coincidências que revelam a presença e a influência do duplo surgem, para seus narradores e personagens, em sonhos, distrações, sensações, delírios, lapsos momentâneos ou experiências surreais, vividas ou imaginadas, que podem levar o leitor à suspeita ou à

296 A expressão em latim “homo ludens” refere-se ao instinto do jogo e da brincadeira. É também o título do célebre estudo filosófico publicado em 1938 pelo historiador e linguista holandês Johan Huizinga, que define o jogo como elemento fundamental da cultura. Huizinga propõe como vértice da civilização os termos “homo faber” (conceito com origem na Roma Antiga, segundo o qual somente os seres humanos são capazes de controlar seu destino e seu ambiente como resultado do uso de ferramentas), “homo sapiens” (“ser racional” ou “homem sábio”, que tem capacidade mental altamente desenvolvida, conforme o termo criado pelo sueco Carl Linnaeus no século 18) e “homo ludens” – com “ludens” na acepção do substantivo “ludus”, que indica esporte, jogo, escola e prática, e do verbo “ludere”, que gerou “iludir” e “ludibriar”, no sentido de brincar, zombar, enganar. Segundo Huizinga, no decorrer dos séculos a arte perdeu sua importância vital na sociedade, à medida que foi reduzindo ou abandonando o elemento lúdico. Na ciência, houve um processo inverso: “Ao contrário das regras do jogo, as regras da ciência não são definitivas, são constantemente desmentidas pela experiência, sofrendo modificações de toda ordem, ao passo que a alteração das regras de um jogo tem como consequência estragar o próprio jogo”. Cf. HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971. p. 226.

297 BERMEJO, 2002. p. 25-31.

298 FREUD, 1969, p. 279.

descoberta da duplicidade nas atitudes e na essência dos personagens, em narrativas que, como definiu seu conterrâneo e interlocutor Jorge Luis Borges, no brevíssimo prólogo escrito para *Bestiário*, “podem ser tomadas como maravilhas do realismo mágico”.²⁹⁹

Sorradeira, disfarçada, imprevisível, a presença do duplo ou sua atividade fantasmática como espelho ou como imagem fotográfica se revelam, além de “As babas do diabo”, em “A casa tomada”, “Um outro céu”, “Uma flor amarela”, “A noite de barriga para cima”, “Final de jogo”, “A distante”, “Os passos nas pegadas”, “Axolotl”, “O perseguidor”, “O ídolo das Cíclades”, “Carta a uma senhorita em Paris”, no romance *Rayuela – O jogo da amarelinha*, nos ensaios e fragmentos de *Territórios* ou em *Prosa do Observatório*, entre outros textos personalíssimos. Em todos eles, Cortázar reúne referências linguísticas (nomes, datas, verbos, adjetivos) a significados simbólicos, sugerindo ligações e relações às vezes mágicas, às vezes baseadas em registros documentados. Os reflexos do duplo, como em um caleidoscópio, prosseguem misturando o fantástico ao plano metafísico e à realidade social mais cotidiana, quase rotineira, com citações frequentes de seu imaginário particular traduzido em outros textos da literatura, em mitologias, em figuras da história universal e da cultura do jazz e do cinema, diluindo as fronteiras instáveis da cultura erudita e da cultura popular em um universo que ele representa entre as tramas da ficção e o discurso autobiográfico, o relato confessional, o ensaio filosófico e a reportagem.

Duplos, sócias, retratos, sombras que ora protegem, ora perseguem, ou amigos imaginários, que são réplicas ou duplicatas diante do próprio sujeito, se multiplicam sem nunca cessar na literatura de Cortázar, mas em *Rayuela* talvez estejam os casos mais célebres: com Oliveira/Traveler e A Maga/Talita unidos e separados, próximos e distantes em espelhos, em fotografias e em repetições do amor em suas impossibilidades, com os sentimentos e as memórias de seus mundos existenciais, em algum lugar da Argentina ou da França, nas esquinas de Buenos Aires ou de Paris ou de outra cidade, em referências que produzem no autor, como no leitor, misteriosas ressonâncias psíquicas de duplas personalidades e de ambiguidades. Em cena, passagens, limiares de possibilidades, reflexos e antíteses de pátrias equacionadas muito além, na militância apaixonada que o escritor, como muitos dos seus personagens, de fato exerceu em movimentos de esquerda contra golpes de estado e estados de exceção em ditaduras instauradas em países da América Latina e em outros continentes.

299 BORGES, Jorge Luis. Prólogo. In: CORTÁZAR, Julio. *Bestiário*. Tradução de Remy Corga Filho. São Paulo: Expansão Editorial, 1977. p. 2-3.

No universo de Cortázar marcam presença também determinadas e incertas criaturas duplicadas que fazem jus à habilidade incomparável do autor em naturalizar o fantástico e o insólito para transformá-los em toques narrativos que surpreendem e encantam – como no caso dos cronópios, seres que ele um dia pressentiu no espelho, feitos à sua imagem e semelhança, ainda que meio verdes e úmidos, distraídos, com a força da mais ingênua e imprevista poesia. O primeiro texto sobre os cronópios surgiu em 1952, quando o narrador Cortázar estava encantado na plateia de um concerto de Louis Armstrong em Paris. Tudo é normalidade e expectativas, mas quando o artista aparece no palco, o fabuloso se instala, multiplicado em risos, palmas, jazz e blues e canções improvisadas em acordes dissonantes de magia e gestos mirabolantes. Cortázar, no papel do narrador, percebe, meio incrédulo, meio perplexo, que há vários e vários cronópios como ele na plateia e também descobre que, no palco, Satchmo,³⁰⁰ na verdade, também é nada menos que um enormíssimo cronópio.

Os fragmentos de histórias condensadas em brevíssimas descrições que relatam sobre a existência e a descoberta dos cronópios vão para *Histórias de cronópios e de famas*, livro escrito durante viagens e temporadas do autor por várias capitais da Europa na década de 1950. Desde então os cronópios acompanharam a trajetória cotidiana, a personalidade e os textos de Cortázar até o final. O mundo destes seres, duplos ou imaginários, clonados à imagem e semelhança do criador, também surge habitado por outras duas categorias de criaturas: os “famas” e as “esperanças”. Enquanto para os cronópios a foto sempre sai fora de foco e imprevista, para os famas tudo é calculado e planejado, porque eles são prudentes e práticos, acomodados, organizados, mandam embalsamar suas recordações em fotografias para pendurar contra as paredes da sala e, antes de viajar, enviam alguém para verificar os preços e a cor dos lençóis. Famas sabem tudo da vida prática, mas os cronópios sentem por eles uma paixão infinita. Esperanças, por sua vez, são sedentárias, mais silenciosas, observadoras, e quase sempre agem como as estátuas: é preciso viajar para vê-las, porque

300 Satchmo era um pseudônimo de Louis Armstrong (1901-1971), o nome artístico como o próprio músico se autodenominava, quando fazia comentários sobre si ou sobre suas canções, suas gravações em estúdio e suas apresentações nos palcos, no cinema e na TV. O pseudônimo passou a ser usado por Cortázar e por seus fãs para fazerem referência à imagem pública de Armstrong como um artista negro risonho e feliz, cantando com uma boca grande e aberta para mostrar dentes branquíssimos, disparando rajadas de trompete e de vez em quando enxugando as incontáveis gotas de suor com um lenço impecavelmente branco. A atuação e a presença de Armstrong como cantor, compositor, trompetista e arranjador desde o começo do século 20 foi fundamental tanto na popularização do jazz e do blues como nas transformações dos estilos da música popular internacional no decorrer do último século. Cf. TEACHOUT, Terry. *Pops: a vida de Louis Armstrong*. Tradução de Andrea Gotlieb de Castro. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2010.

elas, por vontade própria, não vêm até nós. Famas dançam trégua e dançam catala, danças inventadas por Cortázar, pois pelo que se sabe não são do folclore argentino, nem latino-americano nem europeu. Cronópios e esperanças conhecem outra dança, chamada espera.

Cronópios, contudo, são indiferentes ao humor cotidiano, cantam felizes como as cigarras, esquecem tudo, são atropelados, choram, tropeçam, perdem o trem e também as coisas muito importantes que por acaso traziam nos bolsos. Se viajam, sempre chove, e por serem cronópios só levam na bagagem coisas que não lhes servem. Naquele show de Satchmo em Paris, em novembro de 1952, quando o narrador na plateia descobre que tudo acabou e as cortinas se fecham, ele, Cortázar, também percebe que a sala continua cheia de cronópios – todos perdidos no seu sonho, feito um séquito disperso com sócias de gêmeos idênticos e várias réplicas duplicadas de Narcisos encantados e impassíveis à beira do lago.

4.3 Índices misteriosos sobre o visível e o invisível

O encerramento do concerto fantástico em Paris é recriado nas palavras iluminadas do narrador que é ele mesmo, Cortázar, e se descobre replicado nos outros, seus duplos, replicantes: “Montões de cronópios que procuram lentamente e sem vontade a saída, cada um com seu sonho que continua, e no centro do sonho de cada um, Louis, enormíssimo cronópio, pequenininho, pequenininho, guardado para sempre, soprando e cantando”.³⁰¹ É por isso mesmo, talvez, que todos aqueles que um dia conheceram a literatura de Cortázar, que o encontram ou reencontram, esboçam um sorriso, felizes pela lembrança que reluz como se fosse uma fugaz iluminação profana: um cronópio é uma flor, dois são um jardim – como destaca Davi Arrigucci Jr., tradutor e pesquisador da obra de Cortázar, na sua apresentação a *Valise de Cronópio*, seleção de textos dispersos, ficcionais e teóricos:

Assim, o ensaio cortazariano continua e multiplica a obra de invenção, como se o desejo de fundir-se na totalidade movesse cada partícula da obra inteira e lhe desse esse poder de agregar a si mundos diversos, combinando e recombinao os cacos da realidade que sobram na linguagem num mosaico espectral e furta-cor, para delícia dos cronópios.³⁰²

301 CORTÁZAR, Julio. Louis, enormíssimo cronópio. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. Org. Haroldo de Campos e Davi Arrigucci Jr.. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993. p. 209-215.

302 ARRIGUCCI JR., Davi. Escorpionagem: o que vai na valise. In: CORTÁZAR, 1993. p. 8-14.

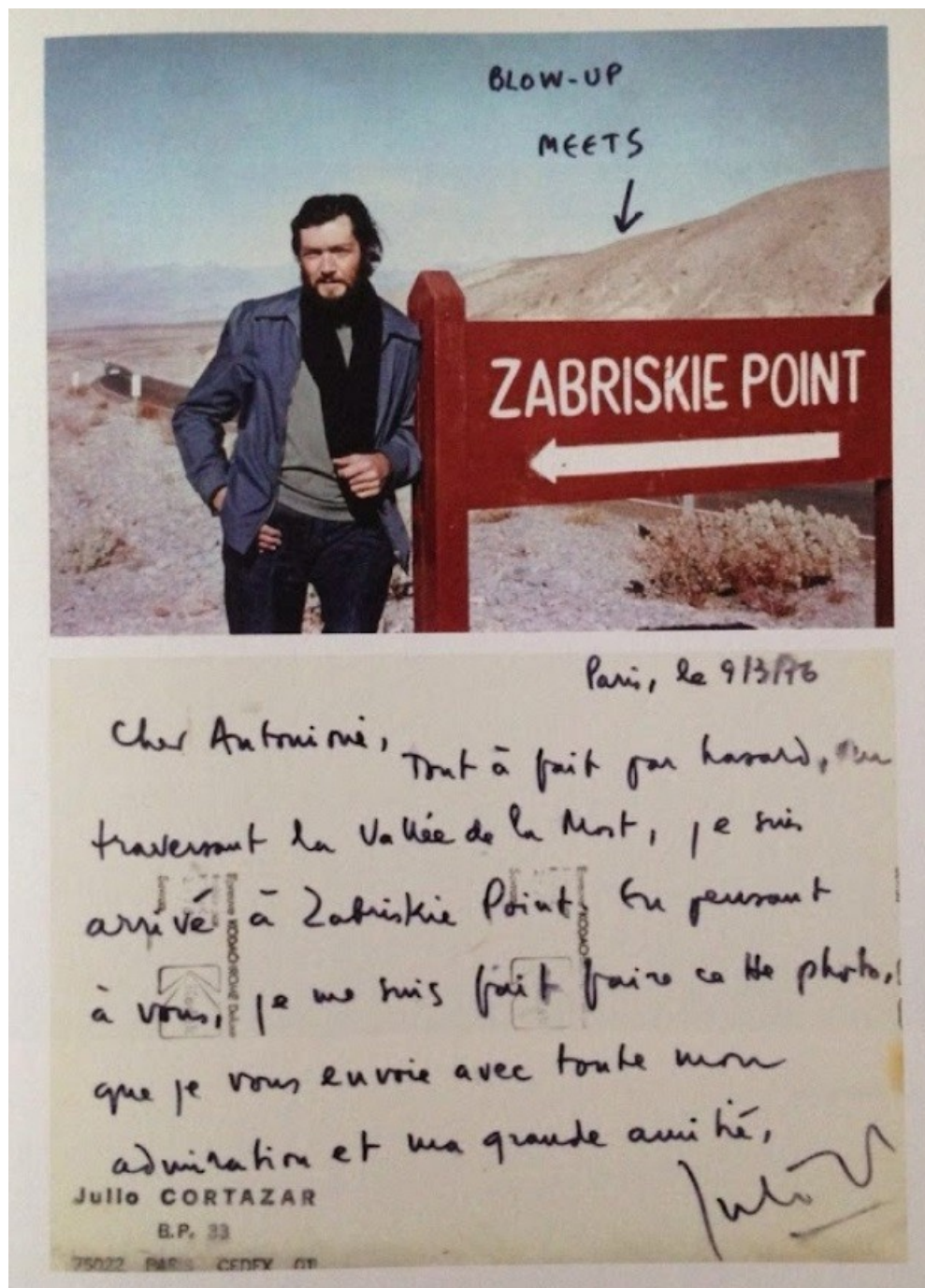
Um dos textos híbridos mais conhecidos de Cortázar, citado por teóricos do campo da literatura, do cinema, da imagem e da fotografia, cambiante entre prosa poética de ficção e relato autobiográfico, entre inovação literária e reflexão filosófica condensada em instigante complexidade, “As babas do diabo”, não por acaso foi tomado como argumento por Michelangelo Antonioni para o roteiro (escrito em parceria com Tonino Guerra) de *Blow-Up*, filme que mantém uma impressionante atualidade depois de décadas. Os índices misteriosos sobre a fotografia, sobre o que é visível e sobre o que é invisível diante do fenômeno fotográfico, que o filme e sua trama de fascinação e de incertezas preservam, traduzem as palavras do texto não menos complexo e misterioso de Cortázar, publicado pela primeira vez em 1959 em *As armas secretas*. Cortázar e Antonioni ficaram muito próximos durante as filmagens de *Blow-Up* e nos anos seguintes, como comprova a correspondência que trocaram e uma fotografia que o escritor enviou para o cineasta (FIGURA 11) depois de uma viagem aos Estados Unidos, em 1976, quando visitou o deserto de Zabriskie Point, na região de Death Valley, na Califórnia, cenário do filme de Antonioni. *Zabriskie Point*, de 1970, foi o primeiro filme realizado por Antonioni nos Estados Unidos e seu primeiro projeto depois de *Blow-Up*.³⁰³

Uma das melhores definições sobre *Blow-Up*, e por extensão também sobre a literatura de Cortázar, está nas palavras de Antonioni em uma entrevista à revista *Playboy*, na época da estreia triunfante do filme, com a conquista da Palma de Ouro no Festival de Cannes: “Este filme talvez seja como Zen – no momento em que você o explica, você o trai”. A entrevista é citada por Gilda de Mello e Souza em “Variações sobre Michelangelo Antonioni”, abordagem sobre a filmografia do cineasta e a transposição da literatura de Cortázar em *Blow-Up*, uma das conferências do simpósio *O olhar*, de 1988, depois publicada em *A ideia e o figurado*.³⁰⁴

303 A fotografia que Cortázar enviou para Antonioni aparece reproduzida na edição de suas cartas e cartões postais para o casal de argentinos Eduardo e Maria Jonquières, uma correspondência que teve início em 1950, às vésperas da mudança de Cortázar de Buenos Aires para Paris, e só foi interrompida em 1984, poucos meses antes da morte do escritor. Junto à fotografia, enviada de Paris, em 9 de março de 1976, Cortázar escreveu: “Caro Antonioni: Totalmente por acaso, quando atravessava o Vale da Morte, acabei chegando a Zabriskie Point. Pensei em você, e mandei que tirassem esta foto, que lhe envio agora com toda minha admiração e minha grande amizade. Julio.” Cf. CORTÁZAR, Julio. *Cartas a los Jonquières*. Buenos Aires: Editorial Alfaguara, 2005. p. 448 (tradução nossa).

304 SOUZA, Gilda de Mello. Variações sobre Michelangelo Antonioni. In: *A ideia e o figurado*. São Paulo: Editora Duas Cidades; Editora 34, 2005. p. 145-170.

Figura 11 – Julio Cortázar no deserto de Zabriskie Point (1976).



Fonte: *Cartas a los Jonquière*. CORTÁZAR, 2005. p. 448.

Em busca de argumentos para a análise sobre a adaptação do texto de Cortázar em *Blow-Up* e sobre a trajetória que Antonioni percorreu no cinema, desde seus primeiros filmes no formato documentário, Gilda de Mello e Souza encontra certas características biográficas que vão aproximar o universo das estratégias narrativas do cineasta ao universo da literatura de Cortázar e de outros autores. A análise compara o fotógrafo da literatura ao fotógrafo de *Blow-Up* para ressaltar que, desde o primeiro momento, tanto o narrador de Cortázar, como o protagonista do filme, são completamente dependentes da fotografia.

A análise de Gilda de Mello e Souza destaca o paradoxo da percepção que gira em torno do fenômeno da fotografia e que envolve os fotógrafos de Cortázar e de Antonioni: ambos olham para tudo o que está ao redor, sem nunca cessar a atitude de observação atenta, mas contraditoriamente só conseguem enxergar o que a câmera conseguiu captar,³⁰⁵ pois são incapazes de perceber as coisas do mundo à sua volta se não estiverem com uma câmera na mão.

Atentando bem percebemos que ele olha para tudo, mas quase não enxerga. Está empenhado apenas em registrar, registrar freneticamente, através da objetiva fotográfica, tudo o que tem pela frente, deixando sempre para depois a árdua tarefa de ver (...). Já não enxerga mais o mundo a olho nu, está perdido entre as coisas, esquecido daquela relação íntima com a natureza do homem-ao-ar-livre (...). Para decidir entre as duas alternativas (o olhar natural ou o olhar mecânico), Thomas volta de noite no parque. E desta vez vê com os próprios olhos, estendido na grama, o homem morto. Mas infelizmente não pôde documentar a descoberta porque não trouxe com ele a câmera. Quando retorna, no dia seguinte, munido de sua Contax, todos os vestígios haviam desaparecido. Thomas se encontra, portanto, no grau zero de sua investigação e já não pode afirmar nada a ninguém: o cadáver sumiu, as fotos que comprovavam o crime foram roubadas, a autora do delito desapareceu e ele mesmo já perdeu a confiança em seu próprio testemunho.³⁰⁶

Sabemos que, ao testemunhar pela câmera, mas sem entender ao certo se a situação seria ou não um crime, Roberto Michel, o narrador de Cortázar, está solitário na França, trabalha como tradutor e é fotógrafo, assim como o próprio escritor. E sabemos também que Thomas, o protagonista do filme de Antonioni, quando retorna ao estúdio depois de perambular

305 Em outro registro, Silviano Santiago aponta características semelhantes para definir a narrativa pós-moderna, que se configura, segundo ele, não mais como um relato em que o narrador expõe sua experiência, mas sim como um distanciamento que se afirma “pelo olhar que (o narrador) lança ao redor, acompanhando seres, fatos e incidentes e não por um olhar introspectivo que cata experiências vividas no passado”. Cf. SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2002. p. 50.

306 SOUZA, 2005. p. 162-164.

por ruas e praças e parques de Londres, também descobre, entre a dúvida e a perplexidade, que pode ter registrado a cena de um crime, mas sem compreender exatamente o que houve.

O narrador de Cortázar está, simultaneamente, descrevendo o presente, as lembranças do que passou e as fotografias que registrou. Já o protagonista do filme de Antonioni está no tempo presente, no tempo linear. No filme, há o contraste entre as cores psicodélicas, em todas as cenas, ou na maioria delas, com o preto e branco que surge quando o foco da trama vai para as ampliações das fotografias no estúdio do fotógrafo. O preto e branco que interrompe as cores torna-se, então, um elemento metafórico que, momentaneamente, quebra a linearidade do tempo real, criando um efeito ilusionista pela presença das imagens estáticas e monocromáticas: além da duplicidade e do diálogo entre o que é característico do cinema e do que é característico da fotografia, há a oposição contrastada entre as cores e as variações dos tons de cinza, entre o que é o tempo presente e o que é o passado recente. Thomas é o único personagem que percebe e admira o contraste entre as cores do real e o preto e branco das fotografias que produz: ele está em cena na condição de testemunha ocular da efervescência cultural e do modernismo nos costumes que florescem na “Swinging London” dos anos 1960 – e é curioso notar que, como aponta Jameson, se observadas com distanciamento, as imagens do filme parecem extraídas de um documentário sobre a contracultura. Thomas trabalha como fotojornalista e, nas primeiras cenas do filme em seu estúdio, se vê que ele está contratado para a produção de ensaios fotográficos e editoriais sob encomenda para o universo da moda.

Da trama de Cortázar em que Roberto Michel está envolvido, descobrimos apenas o que o texto traduz: nossa compreensão está limitada, vemos somente o que ele vê ou recorda e transforma em palavras e frases, na sinuosidade das variações da voz narrativa. Já sobre Thomas, personificado pelo ator David Hemmings, vemos o que ele vê e podemos também observar os ambientes em que ele se movimenta, vemos além do seu campo de visão, em seu estúdio de trabalho, nos parques e nas ruas da cidade. Enxergamos o mundo ao redor de Thomas e também podemos ver o que Thomas observa, investiga, fotografa, registra, recolhe, continuamente, de forma quase compulsiva: pessoas, objetos, detalhes, atitudes, paisagens.

Em cena, sua câmera Contax 1.1.2, um equipamento idêntico ao que o fotógrafo de Cortázar também tem em mãos, assume a configuração de extensão de seu olhar e de prótese de seu próprio corpo, como uma exemplificação objetiva do que acrescenta à experiência humana o fenômeno da fotografia, conforme a descrição que Rosalind Krauss vai extrair do argumento desenvolvido por Freud em *Mal-estar na civilização*. A reflexão de Freud faz referência à percepção e à capacidade da memória traduzidas pelas mãos (a escrita) e pelo

olhar (as lentes, as câmeras) – uma capacidade que, pela tecnologia das máquinas, amplia os poderes do corpo humano, que passa a contar, pela técnica, com membros artificiais e mais potentes para desempenhar suas funções. No recorte de Krauss, Freud considera que:

Graças a todos os instrumentos, o homem aperfeiçoa seus órgãos tanto motores quanto sensoriais e aumenta consideravelmente os limites de seu poder. As máquinas a motor o municiam de forças gigantescas tão fáceis de dirigir, que obedecem à sua vontade, como os músculos; graças ao navio e ao avião, nem a água, nem o ar podem pôr travas aos seus deslocamentos. Ele corrige com óculos as deficiências das lentes de seus olhos; o telescópio lhe permite enxergar a distâncias imensas, e o microscópio a ultrapassar os estreitos limites que a estrutura da retina coloca à sua visão. Com a máquina fotográfica, o homem conseguiu um instrumento que fixa as aparências fugazes; o disco do gramofone lhe presta o mesmo serviço no que diz respeito às impressões sonoras efêmeras; e esses dois aparelhos não passam, na realidade, de materializações da faculdade que lhe foi dada de lembrar, em outras palavras, da memória.³⁰⁷

A mesma ideia de captura da experiência fugitiva, para sua conservação, apesar da passagem do tempo, que Freud caracterizou em 1930 como questão central na descoberta da fotografia, também é descrita mais de 30 anos depois, em 1964, com os mesmos termos, por Marshall McLuhan, em “A fotografia: bordel sem paredes”, um dos ensaios que integram *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Segundo McLuhan, todos os instrumentos que definimos pelo termo genérico “tecnologia” são, na verdade, extensões do percepto humano, ferramentas de múltiplas possibilidades sensoriais que alteram concepções erigidas em torno da ciência e dos saberes – território em que as memórias têm lugar privilegiado porque são metáforas ativas que, uma vez surgidas, afetam o complexo psíquico e social.

Todos os *meios* existem para conferir às nossas vidas uma percepção artificial e valores arbitrários. Todos os sentidos se alteram com a aceleração, porque todos os padrões da interdependência pessoal e política se alteram com a aceleração da informação. Alguns sentem aguçadamente que a aceleração empobreceu o mundo que conheciam, alterando suas formas de interassociação humana (...). Sem aprender as suas relações com os outros *meios*, velhos e novos, é impossível compreender o *meio* da fotografia. Como extensões que são de nossos sistemas físico e nervoso, os meios constituem um mundo de interações bioquímicas que sempre busca um novo equilíbrio quando ocorre uma nova extensão.³⁰⁸

307 KRAUSS, Rosalind. Quando falham as palavras. In: *O fotográfico*. Tradução de Anne Marie Davée. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. p. 208-211.

308 MCLUHAN, Marshall. A fotografia: O bordel sem paredes. In: *Os meios de comunicação como extensões do homem (Understanding media)*. Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Editora Cultrix, 1969. p. 214-229.

A proliferação das tecnologias, segundo McLuhan, também ocasiona cada vez mais a crise das narrativas culturais legitimadoras e unificadoras da era moderna. O texto não cita as expressões pós-moderno ou pós-modernidade, que somente ganhariam popularidade décadas depois de sua publicação, mas é como se McLuhan estivesse se referindo ao próprio conceito quando adverte que as formas da cultura e da arte na contemporaneidade estão, cada vez mais, marcadas por um sentido de instabilidade, de não concordância e de jogos ilimitados de linguagem. Também chega a soar quase como uma ironia o fato de McLuhan ter buscado suas metáforas para análise no limiar da modernidade, em meados do século 19, em narrativas ficcionais de Poe (como Benjamin também havia feito, antes de McLuhan), especialmente em “A descent into Maelström” (“Descida no Maelstrom”),³⁰⁹ de 1841.

O argumento de McLuhan, sobre o aparato tecnológico que se torna “extensão” dos sentidos da percepção humana, aponta seu exemplo na literatura: a iluminação ou revelação quase sobrenatural que o narrador de Poe encontra, diante de um fenômeno da natureza imensamente imponderável, configura um raro momento de intuição e de esclarecimento, um instante específico dentro de um contexto muito particular. Trata-se de um “insight” de compreensão (“understanding”) que ilumina o personagem diante do meio em que ele está envolvido e sob forte ameaça, ocasionando uma pausa de redenção, descoberta no estado de caos provocado por sucessivas e simultâneas sensorialidades múltiplas – “Understanding Media”, aliás, é o título original da coletânea de estudos de McLuhan.

Cortázar também buscou diversas referências na literatura de Poe e por várias vezes confessou sua intertextualidade explícita com tramas e reflexões do escritor, especialmente nos relatos construídos na forma de um método narrativo, uma trama para convencer o leitor, torná-lo cúmplice, conforme Poe descreve em “A filosofia da composição”. Segundo Cortázar,

309 O enredo de Poe, escrito pela estratégia narrativa de uma história dentro da história, é contado para um interlocutor incrédulo por um velho marinheiro que recorda as memórias de sua aventura extraordinária de naufrágio e sobrevivência diante de uma hecatombe da natureza em alto-mar, no infinito do círculo polar ártico. Diante de um furacão de proporções gigantescas, o marinheiro, em pânico, no horror da morte iminente, tem uma clarividência, uma revelação quase sobrenatural sobre o funcionamento das leis da física e abandona o navio, agarrado a um barril cilíndrico, sobrevivendo ao desastre e sendo salvo, tempos depois, por um barco de pescadores. O breve conto de Poe é uma de suas investidas pioneiras no gênero que ficaria conhecido como “ficção científica” e também é apontado como fonte de inspiração para diversas obras célebres da literatura, especialmente o romance *Moby Dick*, publicado em 1851 por Herman Melville, e obras de Jules Verne, Herbert George Wells, Arthur Charles Clarke, Isaac Asimov, Philip Kindred Dick e outros mestres do gênero. Cf. POE, Edgar Allan. Descida no Maelstrom. In: *Ficção completa, poesia e ensaios*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. p. 158-168.

o flagrante deslumbramento de Poe diante do fenômeno da fotografia revela muito bem as obsessões fundamentais do escritor com as novidades trazidas pelas invenções de sua época e com as descobertas técnicas e científicas que, à primeira vista, apresentavam uma forte impressão de “fantasia” e de “imaginação”. É evidente, também, a forma como a maioria das considerações de Cortázar sobre o método de Poe se aplica, à perfeição, ao método das formas literárias do próprio Cortázar.

Baseando-se nisto é fácil atribuir a Poe um método narrativo puramente técnico, onde a fantasia se limita a criar uma pseudo-realidade em cujo palco se cumpre o princípio (...). Mas imediatamente se nos abre um terreno muito mais amplo e complexo, terra incógnita, onde se deve mover entre intuições e conjecturas, onde se acham os elementos profundos que, muito mais que tudo já visto, dão a certos contos de Poe a sua inconfundível tonalidade, ressonância e prestígio.³¹⁰

A fotografia, uma das principais metáforas do modo de narrar de Cortázar, aparece em sua comparação célebre com a literatura em seu ensaio “Alguns aspectos do conto”, de 1963, em que ele estabelece um paralelo para elucidar as diferenças e semelhanças entre os gestos de escrever e de fotografar. A fotografia estaria para um filme assim como o conto estaria para um romance, nas questões de concisão, de dramaticidade e do impacto que proporcionam. A metáfora, na qual Cortázar aproxima a relação com o jogo que acontece em uma luta de boxe, é bastante clara: entre os dois adversários que sobem ao ringue, um vence a luta por pontos (o filme, o romance), porque acumula progressivamente seus efeitos sobre o leitor; o outro vence por nocaute (a fotografia, o conto), porque é incisivo no ataque e sem tréguas.

Nesse sentido, o romance e o conto se deixam comparar analogicamente com o cinema e a fotografia, na medida em que um filme é em princípio uma “ordem aberta”, romanesca, enquanto que uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmera abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação (...). Fotógrafos da categoria de um Cartier-Bresson ou de um Brassã definem sua arte como um aparente paradoxo: o de recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão (...). Um escritor argentino, muito amigo do boxe, dizia-me que nesse combate que se trava entre um texto apaixonante e o leitor, o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por nocaute.³¹¹

310 CORTÁZAR, Julio. Poe: o poeta, o narrador e o crítico. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. Org. Haroldo de Campos e Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993. p. 126-127.

311 CORTÁZAR, 1993. p. 151-152.

Na entrevista citada por Gilda de Mello e Souza, quando Antonioni é questionado sobre seus motivos para filmar o texto de Cortázar e sobre os caminhos que levaram à sua aproximação com o universo do escritor e da literatura fantástica, indiretamente ele discorda do paralelo que foi traçado pelo escritor e diz que “fazer um filme não é como escrever um romance”.³¹² Na pergunta seguinte, sobre seus processos de visualização do mundo contemporâneo e sobre as motivações de seus personagens em *Blow-Up*, Antonioni iria declarar: “O meu negócio é contar histórias, narrar com imagens, nada mais”.³¹³ O mesmo assunto é abordado em outra entrevista, publicada pela revista *Bianco e Nero* em 1961, cinco anos antes da estreia de *Blow-Up*. Antonio Petrucci, professor do Centro Sperimentale di Cinematografia, pergunta sobre a comparação entre filmar para cinema e escrever literatura, lembrando que Antonioni havia declarado que, no momento em que começava a filmar, se comportava como se fosse um escritor diante da página em branco. Ao que o cineasta responde:

Não, eu acredito que corresponde, para continuarmos na comparação com o escritor (...). O esforço da criação está na descrição, assim como o esforço de representar uma determinada cena está justamente no ato de filmá-la. Agora existem mil maneiras de fazer Anna entrar em um cômodo e fazê-la dar um tapa em Giulio. Uma maneira é bonita e outras cinquenta mil são feias. Trata-se de descobrir qual é a bonita. Por isso, de fato, entrar em um ambiente novo é, para mim, como estar diante de uma página em branco, porque eu não tenho ideia de onde seja certo começar. As dúvidas me perseguem até o momento em que vejo o material projetado. Portanto, acho que mesmo o *set* de filmagem pode oferecer surpresas. Até porque no momento em que colocamos os atores na cena, estão na relação entre ator e ambiente – e esta relação é absolutamente nova e impensada – vem a ideia de sua sequência, que muda dependendo de como acontecem os movimentos. Talvez tenha sido planejado um carrinho, mas o carrinho não é mais necessário etc. Na minha opinião, portanto, hoje em dia fazemos um filme realizando-o, ele é escrito ali, na filmadora.³¹⁴

312 Antonioni também se define como “um diretor que escreve, não um escritor”, o que bem poderia ser classificado como falsa modéstia, já que em sua trajetória ele atuou durante anos como crítico de cinema, além de escrever o roteiro de todos os filmes que realizou em curta, média e longa-metragem, incluindo documentários e ficção. Ele também publicou vários livros, mas somente um de ficção, em 1983, *Quel Bowling Sul Tevere*, editado no Brasil em 1990 com o título *O fio perigoso das coisas e outras histórias*. O livro reúne 33 narrativas, a maioria delas com a brevidade de poucas linhas ou de poucas páginas, e várias são autobiográficas, permeadas por reflexões filosóficas sobre filmes, sobre fotografias, sobre literatura e sobre o processo criativo. Em “Aquele boliche no Tibre”, que deu título à primeira edição do livro em italiano, o narrador, que possivelmente é escritor, fotógrafo e cineasta, confessa, em uma evidente paráfrase ao Cortázar de “As babas do diabo”: “Quando não sei o que fazer começo a olhar. Existe uma técnica também para isso, ou melhor, existem várias. Eu tenho a minha. Que consiste em remontar de uma série de imagens a um estado de coisas.” Cf. ANTONIONI, Michelangelo. *O fio perigoso das coisas e outras histórias*. Tradução de Raffaella de Filippis. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1990. p. 65.

313 SOUZA, 2005. p. 145-170.

As contaminações entre o cinema e a literatura, e entre o filme de Antonioni e a literatura de Cortázar na qual ele foi inspirado, também são abordadas por Alfredo Bosi no ciclo de conferências do simpósio internacional *O olhar*, no qual ele cita a importância que adquirem os termos “observar” e “observador”, em sua interface obrigatória com os sentidos traduzidos pelo verbo “olhar”. Bosi ressalta que, em latim, há o termo original “observantia”, que denota reverência, respeito e atenção. Em nossa contemporaneidade, porém, surgiu outro termo, “espectador”, que pode ser substituído por “aquele que vê” e que, muitas vezes, é usado para se referir não apenas ao olhar atento, respeitoso, mas também à distração do sujeito que assiste a um acontecimento qualquer ou a um espetáculo, sem muita atenção, ou que apenas está diante de uma apresentação de qualquer natureza.

Já o espectador atento, no exemplo citado por Bosi, relaciona a imagem que está diante de si de forma muito pessoal: diante da modalidade do visível, ele poderá somar representações subjetivas aos estímulos externos. Logo, a experiência individual de cada espectador pode adquirir um estatuto muito pessoal de recriação da obra observada, com as qualidades e o valor da obra adquirindo variações e gradações que são específicas para cada um e muitas vezes incomparáveis ou incompatíveis entre si. Algo semelhante acontece com o fotógrafo de Cortázar e com o fotógrafo de Antonioni, que compartilham a angústia de não conseguirem traduzir em palavras o sentido e a importância do insólito que fotografaram sem planejar.

É no uso das palavras que os homens trançam os fios lógicos e os fios expressivos do olhar. Contemplar é olhar religiosamente (con-templum). Considerar é olhar com maravilha, assim como os pastores errantes fitavam a luz noturna dos astros (con-sidus). Respeitar é olhar para trás (ou olhar de novo), tomando-se devidas distâncias (re-spicio). E admirar é olhar com encanto movendo a alma até a soleira do objeto (ad-mirar). Os termos afins, contemplação, consideração, e respeito conheceram todos uma matiz de atenção e superior deferência, que as locuções “ter consideração”, ter “contemplação” e “ter respeito” (do francês “avoir des égards”) por alguém assinalam de modo inequívoco. Olhar não é apenas dirigir os olhos para perceber o “real” fora de nós. É tantas vezes, sinônimo de cuidar, zelar, guardar, ações que trazem o outro para a esfera dos cuidados do sujeito: olhar por uma criança, olhar por um trabalho, olhar por um projeto. E, não por acaso, o italiano *guardare* e o francês *regarder* se traduzem precisamente por “olhar”.³¹⁵

314 ANTONIONI, Michelangelo. A doença dos sentimentos (entrevista). In: APRÁ, Adriano (Org.) *Aventura Antonioni*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, Ministério da Cultura, 2017. p. 75-76.

315 BOSI, Alfredo. Fenomenologia do Olhar. In: NOVAES, Aduato (Org.). *O olhar*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1988. p. 78.

Diante da obra, diante da cena, diante do texto escrito ou da imagem fotografada, há sempre uma pergunta sem resposta, um enigma que convida à decifração, uma lacuna, um vazio que as estratégias de observação muitas vezes não conseguem penetrar. O olhar devolvido pela obra pode abalar a segurança e a autonomia do observador, que por meio daquela fresta que se abre não tem certeza ou segurança, e na incerteza ou na insegurança surge algo inesperado, um acidente do acaso que torna a imagem momentaneamente visível ou legível, como se fossem lampejos de vida, como ressaltam as análises de Didi-Huberman.

Devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui (...). Sem dúvida, a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um ter: ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, voltada a uma questão de ser – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí.³¹⁶

Entre considerações sobre as múltiplas variedades do olhar, há uma certa relação entre guardar e perder, entre amor e crime, o avesso do amor – uma relação encontrada no sentido da trama de muitos textos de Cortázar e que irá pontuar os filmes de Antonioni, como constata Gilda de Mello e Souza. E todos eles, textos e filmes, de forma direta ou indireta, têm seu argumento centrado em alguma procura, em articulação com uma morte ou alguma perda irreversível. O mesmo se dá em “As babas do diabo” e em *Blow-Up*, nas cenas que parecem extraídas de documentários sobre a contracultura, em situações que sugerem, mais do que esclarecem, sobre o enigma do crime e as suspeitas de Thomas e do narrador de Cortázar diante da fotografia (FIGURA 12). A complexidade da literatura incorpora mudanças vertiginosas de seu tempo e demonstra que a relação com cada clique fotográfico, ou cada imagem que permanece na memória, pode acionar algum reflexo furtivo do passado no presente – como lampejos de vida, conforme registra Didi-Huberman,³¹⁷ e como também relata o fotógrafo e tradutor de “As babas do diabo”.

316 DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 31-34.

317 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Marcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 139.

Figura 12 – O fotógrafo (David Hemmings) diante das ampliações das fotografias em cena de “Blow-Up” (1967), filme de Michelangelo Antonioni.



Fonte: Metro Goldwin Mayer Inc. (MGM). APRÁ, 2017. p. 416.

Nas feições fidedignas do retrato fotográfico, como nas páginas do texto literário, as imagens refletem os instantes sucessivos, contínuos, e os dramas mais determinantes ou mais cotidianos da vida que segue, como constata e alerta o fotógrafo que é também narrador e protagonista. Cortázar, a seu modo, exercita em “As babas do diabo” as técnicas da forma tradicional do romance, mas condensando determinadas estratégias desta mesma forma em um relato muito breve, como pode ser percebido na fusão de tempo e espaço na narração, na percepção difusa da realidade, nos pontos de vista distintos e simultâneos do narrador (ou narradores), na simultaneidade dos gêneros tanto em estilo como em forma e fundo. Inserido nas práticas contemporâneas dos jogos discursivos, das quais ele é um dos artífices, Cortázar tem a habilidade de teorizar sobre a literatura no próprio texto ficcional, explorando o caráter lúdico das palavras e das vozes narrativas sobre o que é visível e o que é inteligível, aglutinando signos da ficção e da crítica. O jogo discursivo entre palavra e imagem, entre a literatura e as máquinas, abre o relato do fotógrafo de Cortázar no papel de narrador.

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

Durante a narração, se fosse possível ir beber um chope por aí e a máquina continuasse sozinha (porque escrevo à máquina), seria a perfeição. E não é uma maneira de dizer. A perfeição, sim, porque o insondável que aqui é preciso contar é também uma máquina (de outra espécie, uma Contax 1.1.2) e de repente pode ser que uma máquina saiba mais de outra máquina que eu, tu, ela – a mulher loura – e as nuvens. Mas de bobo tenho apenas a sorte, e sei que se eu for embora, esta Remington ficará petrificada sobre a mesa com esse ar de duplamente quietas que as coisas móveis têm quando não se movem. Então tenho que escrever.³¹⁸

No tom híbrido da narrativa que consegue alternar, de forma simultânea, ironia, reflexão filosófica, crônica sobre o cotidiano, ficção em formas de metalinguagem e de literatura fantástica, uma dúvida estrutural persegue os leitores de “As babas do diabo”: trata-se de um conto, de uma novela de dimensão reduzida, de um ensaio, de um resumo (dos fatos) como em um diário, de um artigo sobre um certo período de atividades de um fotógrafo? O próprio Cortázar, de certo modo, responderia às perguntas, anos depois da publicação de *As armas secretas*, em “Diário para um conto”, um dos textos de *Fora de hora*

318 CORTÁZAR, 1994. p. 60.

(1985), retornando ao relato do fotógrafo para uma diferenciação hipotética entre a escrita de um conto, que seria uma invenção literária, e a escrita no diário sobre um relato (em espanhol, “informe”; em inglês, “report”; apenas em português o termo “relato” é um sinônimo para “narrativa”). Em seu jogo de metalinguagem, Cortázar retrata o processo e discute a (im)possibilidade de concluir a narrativa, diante do desejo inevitável de narração:

Não me lembro, como poderia me lembrar desse diálogo? Mas foi assim, escrevo-o escutando-o, ou o invento copiando-o, ou o copio inventando-o. É o caso de se perguntar de passagem se isso não será literatura.³¹⁹

Sobre o caráter híbrido da narrativa de Cortázar em “As babas do diabo”, e sobre a transposição do fotógrafo protagonista para o cinema por Antonioni, Jameson aponta que, em destaque, estão questões sociológicas, antropológicas, semióticas, construídas por “verdades que oscilam”, porque o paralelismo apresentado entre a fotografia e a literatura (ou entre a fotografia e o cinema, no caso de *Blow-Up*) dão origem à perplexidade sobre a natureza da realidade e a busca da arte para apreendê-la.³²⁰ A estratégia de complexidade na construção em palavras, para as imagens que Cortázar apresenta, assim como a abordagem intermediária e múltipla sobre fotografia que Antonioni expõe em *Blow-Up*, vêm representar e questionar, segundo Jameson, as contaminações e deslocamentos na pretensão de representar um real que, na verdade, não existe – e que revela, de um modo particular, os limites da própria linguagem.

Tanto a literatura de Cortázar como a experiência de sua transposição para o cinema (a prosa estimulada e contaminada pelo visual ou a narrativa panorâmica), conforme os termos que Jameson ressalta, se aproximam da estrutura sensorial dos pensamentos e dos sonhos. A prosa de Cortázar e sua versão nas imagens do filme de Antonioni produzem “memórias” que são, acima de tudo, e à maneira da literatura de Proust, recordações dos sentidos, além de evidenciar, por contraste, a caracterização de um protagonista que também exemplifica, à perfeição, aquela figura mítica do *flâneur* – o observador errante e urbano que Baudelaire encontrou em “O homem da multidão”.

O narrador de Poe está em Londres, em “O homem da multidão”. Ele está convalescente e contempla com prazer, atrás das vidraças de um café, a multidão de anônimos que circula pelas ruas. Ele está diante da janela, como se estivesse grudado a uma tela, observando a

319 CORTÁZAR, Julio. Diário para um conto. In: *Fora de hora*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985. p. 145-182.

320 JAMESON, 1995. p. 199-226.

multidão durante um ciclo completo do dia e da noite (exatamente como o protagonista de *Blow-Up*; no caso de fotógrafo de “As babas do diabo”, todo o enredo da narrativa acontece em um período de alguns dias), alternando o foco e variando a velocidade das imagens, como se a narrativa de Poe antecipasse dispositivos da fotografia e das técnicas de edição e montagem características do cinema – ou do aparato da recepção pela distração típica do zapeador contemporâneo, diante das telas de TV, do computador ou dos *smartphones*, entre comandos em avanço rápido ou em *replay* instantâneo, típicos da navegação on-line por sites e ambientes de hipermídia. Para o narrador de Poe, como para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, na definição de Baudelaire, sua paixão e profissão é desposar a multidão, é se deixar levar por momentos consecutivos de distração e atenção concentrada, é fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no que é fugidio e no infinito.

Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente.³²¹

O narrador de Poe estava perdido em pensamentos, a apreciar o movimento da multidão (“com a testa encostada ao vidro, estava eu destarte ocupado em examinar a turba...”). De repente, após um breve momento de distração, ele se depara com um determinado semblante (“senti-me singularmente exaltado, surpreendido, fascinado”) e, no sobressalto, veste apressadamente o sobretudo, agarra chapéu e bengala, sai para a rua e se joga no meio da multidão, abrindo caminho, à procura daquele desconhecido cuja fisionomia, apenas vislumbrada no instante de um olhar, no breve flagrante da imagem, prende sua atenção e o deixa totalmente atordoado.

Senti-me singularmente exaltado, surpreendido, fascinado. “Que extraordinária história – disse a mim mesmo – não estará escrita naquele peito!” Veio-me então o imperioso desejo de manter o homem sob minhas vistas... de saber mais sobre ele (...). Saí para a rua e abri caminho por entre a turba, em direção ao local em que o havia visto desaparecer, pois, a esta altura, ele já sumira de vista.³²²

321 BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Org. e tradução de Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. p. 20-21.

322 POE, Edgar Allan. O homem da multidão. In: *Contos de Edgar Allan Poe*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 1985. p. 135.

Para o narrador de Poe, a curiosidade transforma-se de imediato em paixão, fatal e irresistível – o mesmo acontece com o narrador de Cortázar e com o protagonista no filme de Antonioni: de repente, todos estão na condição de vítimas de uma fixação ocasionada por um detalhe no instantâneo da imagem, insólito e imprevisível, que o olhar, ou a câmera, quase por acaso, enquadrrou e registrou.

4.4 A imaginação visionária do *flâneur*

O tempo da ação em “As babas do diabo” transcorre na mais completa solidão, entre dois episódios fundamentais que estão separados por um intervalo de alguns dias, mas contados de forma linear em relação ao presente da narração. Os dois narradores, ou a estratégia do duplo, vai exercer no enredo um papel estrutural que reforça a ambiguidade do que é contado e sua complexidade. O leitor atento irá perceber que, sobrepostos de forma quase simultânea, há um narrador em terceira pessoa, objetivo e preciso no que relata, e há um narrador em primeira pessoa, quase um *flâneur* distraído, que relata as cenas de um passado próximo.

Os dois narradores, e os dois episódios, vão se completando para construir uma trama que parece verdadeira, até plenamente verossímil, pontuada apenas no desfecho dramático por uma inverossimilhança fundamental e surpreendente que instaura o fantástico e remete o leitor de volta para o começo de tudo o que acaba de ser contado. A duplicidade na narração também remete a um paralelismo possível entre o que é fotografado e o que é contado, o fotográfico e o literário, resultando em uma forma de comentário metalinguístico sobre a própria estrutura do relato de Cortázar. No primeiro episódio, as lembranças do tempo passado:

E já que vamos contar, é melhor pôr um pouco de ordem, descer pela escada desta casa até o domingo sete de novembro, exatamente há um mês. A gente desce cinco andares e já está no domingo, com um sol inesperado para novembro em Paris, com muitíssima vontade de andar por aí, de ver coisas, de tirar fotos (porque éramos fotógrafos, sou fotógrafo). Já sei que o mais difícil vai ser encontrar a maneira de contar, e não tenho medo de me repetir.³²³

O fotógrafo sai do apartamento, está nas ruas, vai até a praça, observa a cena, a fotografia é tirada: “Levantei a câmera, fingi estudar um enquadramento que não os incluía, e fiquei à espreita...” Há, então, a primeira surpresa com a inesperada reação do protesto da mulher, depois um jovem que foge de repente como um “fio da Virgem”. No segundo

323 CORTÁZAR, 1994. p. 61.

episódio, no tempo próximo ao presente da narração, tudo acontece no quarto situado no quinto andar, até que, pela observação diante da imagem fotográfica, o narrador passa do espaço interior do quarto para o exterior: sua atenção é atraída para um detalhe e ele olha atentamente os negativos. Em seguida, ele revela uma nova cópia da fotografia, amplia, amplia de novo e fica observando, comparando a imagem que ele mesmo vai fixar na parede, como se fosse um cartaz ou um quadro, reconstituindo aquela cena em pensamentos.

A primeira surpresa foi estúpida; nunca me havia ocorrido a ideia de pensar que quando olhamos uma foto de frente, os olhos repetem exatamente a posição e a visão da objetiva; são essas coisas que são descartadas e que não ocorre a ninguém considerar. Da minha cadeira, com a máquina de escrever na frente, olhava a foto a três metros de distância, e então notei que havia me instalado exatamente no ponto de mira da objetiva. Desse jeito, estava muito bom; sem dúvida era a maneira mais perfeita de apreciar uma foto.³²⁴

A observação da fotografia ampliada interrompeu o trabalho de tradução que o narrador estava fazendo (porque, além de ser um fotógrafo amador, ele está trabalhando, traduzindo um tratado, aparentemente fictício ou ficcional, de José Norberto Allende) e a atração irresistível começa a se mostrar fatal: a margem entre imaginação e realidade, revelada pelo olhar do fotógrafo, torna-se cada vez mais e mais estreita e o real, codificado na sua forma estática e monocromática, nos tons de cinza que estão fixados na fotografia ampliada, começa pouco a pouco a ganhar movimento (“afinal de contas uma ampliação de oitenta por sessenta parece uma tela onde projetam cinema”), primeiro com um tremor muito sutil, quase furtivo, das folhas da árvore, e depois, de forma mais inesperada, a mão da mulher que começa a se fechar muito devagar, dedo a dedo, e a cena do real passado, que estava fixada na fotografia, vai continuando o seu angustiante desenvolvimento natural.

A foto havia sido tirada, o tempo havia corrido; estávamos tão longe uns dos outros, a corrupção certamente consumada, as lágrimas vertidas, e o resto, conjectura e tristeza. De repente a ordem se invertia, eles estavam vivos, movendo-se, decidiam e eram decididos, iam rumo a seu futuro, e eu do lado de cá, prisioneiro de outro tempo, de um quarto em um quinto andar, de não saber quem eram essa mulher, e esse homem e esse menino, de ser nada mais que a lente da minha câmara, algo rígido, incapaz de intervenção.³²⁵

324 CORTÁZAR, 1994. p. 70.

325 CORTÁZAR, 1994, p. 73.

Como é perfeitamente verossímil que coisas fantásticas ocorram em uma narrativa fantástica, o insólito, em “As babas do diabo”, surge repentinamente em cena de um modo exemplar: na transgressão sobre o que há de mais perene em toda fotografia, a imobilidade da imagem que foi fixada, lançando o narrador em um turbilhão de perplexidade e de complexidade, com o agravante de consequências trágicas diante do que parecia, à primeira vista, algo apenas trivial e cotidiano em um domingo de sol – exatamente como indicam as diretrizes conceituais anteriormente citadas, com relação aos elementos que caracterizam a literatura fantástica, traçadas por teóricos como Todorov (que define o fantástico como “um fenômeno estranho que se pode explicar de duas maneiras, por tipos de causas naturais ou sobrenaturais”)³²⁶ ou Jameson (para quem os elementos e variantes do fantástico sempre surgem em cena como uma transfiguração poética na realidade imediata, “um mundo objetivo transfigurado no qual os acontecimentos fantásticos são *também* narrados”).³²⁷

A quebra fantástica da imobilidade da fotografia irá coincidir ainda com a oscilação das vozes narrativas e do tempo da ação descrita por Cortázar, do passado ao presente e de novo ao passado, de novo ao presente, simultaneamente e sucessivamente, com uma sobreposição do narrador (ou narradores) nos dois tempos, culminando no momento em que o homem do carro surge como um duplo ameaçador que o fotógrafo encontra no fundo da fotografia ampliada, um vulto registrado por acaso pela verdade irrecusável da câmera. Em seguida, o vulto vem para o primeiro plano, ainda mais ameaçador, para o desfecho da trama, com o risco iminente de paralisação da narrativa (pelo perigo de morte, pela possibilidade de quebra da ilusão realista e da impressão de verdade, já que o fotógrafo é o protagonista e também o narrador). Mas aí então o relato chega ao último parágrafo, com o retorno ao início de tudo, com a consciência da dificuldade que gera o impasse para contar a história, que é o recomeço da narrativa, de forma cíclica, circular: “(...) um vulto que apagava a ilha, a árvore, e eu fechei os olhos e não quis olhar mais, e cobri o rosto e desandei a chorar feito um idiota”.³²⁸

Enquanto no texto de Cortázar a trama transcorre em tom de metalinguagem, em plena solidão do fotógrafo Roberto Michel, que segue alternando passado e presente, no intervalo de alguns dias, na adaptação de Antonioni o intervalo linear de 111 minutos de duração condensa as 24 horas movimentadas da vida do fotógrafo – período em que Thomas vai

326 TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 26.

327 JAMESON, Fredric. Sobre o realismo mágico. In: *As marcas do visível*. Tradução de Ana Lúcia de Almeida Gazolla et alii. Rio de Janeiro: Graal, 1995. p. 131-155.

328 CORTÁZAR, 1994. p. 74.

revezar atitudes imprevisíveis de dramaticidade extrema, de hostilidade, de tédio, de dúvida e de erotismo nas relações com algumas mulheres que dele se aproximam. Desde as primeiras cenas, quando o encontramos saindo pela manhã de um albergue para desempregados e moradores de rua, onde ele passou a noite fotografando pessoas comuns (sendo o próprio Cortázar um dos figurantes que aparecem nos retratos), para um livro de fotografias de arte que pretende publicar, Thomas surge em cena por vezes indiferente, por vezes sádico, apressado, prepotente, arrogante, indeciso, surpreso, mas sempre deixando transparecer que só pode “ver”, de fato, através das imagens do visor da câmera e de suas fotografias ampliadas – de onde vem a expressão tomada como título do filme por Antonioni: “blow-up”, que em linguagem técnica da fotografia e no jargão dos fotógrafos passou a significar uma aproximação em zoom no “close” (foco no macro, no plano de detalhe), ou ampliação de um detalhe do detalhe, um termo que para o senso comum da língua inglesa também se traduz por “explodir” ou “explosão”. Importante lembrar que a investigação de Gilda de Mello e Souza conclui que *Blow-Up*, em sua trama de dúvida e incerteza, se refere “insistentemente ao amor, mas para sublimar sempre o aspecto mecânico, descarnado, frágil, anormal (de voyeurismo) e mesmo criminoso, que ele pode assumir no mundo contemporâneo”.³²⁹

A cena do crime, ao redor da qual tanto em Cortázar como em *Blow-Up* o enredo adquire variadas conexões, entre sequências aleatórias no cotidiano do fotógrafo, inscreve por vias tortas tanto o texto literário como o filme de Antonioni na linhagem de obras que retomam a estética ou o estilo visual e narrativo da literatura e do cinema “noir” – com seus ingredientes de relato sobre investigação criminal que, novamente, remetem às invenções pioneiras da literatura de Poe no século 19. Diante de Roberto Michel, diante de Thomas e diante de suas câmeras desfilam elementos díspares que formam os desdobramentos da trama complicada, somente à primeira vista trivial, corriqueira. No filme, a partir dos créditos de abertura somos apresentados a uma trupe festiva e barulhenta de “saltimbancos” (que retornam em outros momentos e na célebre sequência final do jogo de tênis sem bola e sem raquetes) e também a protagonistas e personagens ambíguos, mulheres fatais, olhares suspeitos e diálogos breves de desconfiança e cinismo, com surpresas e sutilezas de traições sobre traições, afetos e paixões impossíveis, ambientes urbanos realistas e a inserção de movimentos de câmera sempre em ponto de vista e perspectivas centrados no protagonista.

329 SOUZA, 2005. p. 162.

As peças do mosaico, na literatura de Cortázar como no cinema de Antonioni, apontam para a figura do *flâneur* no papel involuntário de detetive, adaptado aos novos modos de vida na cidade grande, ainda fazendo uso de seu lugar de incógnito e sempre à espreita. Se o *flâneur* se torna sem querer detetive, socialmente a transformação lhe assenta muito bem, como percebeu Benjamin, pois justifica a sua ociosidade. “O herói decide partir em busca de aventura indo atrás de uma tira de papel que abandonara aos caprichos do vento. Qualquer pista seguida pelo *flâneur* vai conduzi-lo a um crime”, constata Benjamin, a respeito do personagem que surgiu na literatura de Poe e foi tomado por Baudelaire como metáfora e alter-ego. Com Benjamin também retornamos à imaginação visionária de Poe, conforme ele observa em sua leitura de “O homem da multidão”: “O invólucro que representa o crime foi suprimido; permanece a simples armadura: o perseguidor, a multidão, um desconhecido que estabelece seu trajeto através de Londres de modo a ficar sempre no centro. Esse desconhecido é o flâneur”.³³⁰

Poe, Baudelaire, Benjamin, Cortázar e Antonioni também são observados pela análise crítica de Jameson – para quem, com a interpretação sobre o possível crime, que é colocada em dúvida permanente pelo próprio narrador de Cortázar e pelo protagonista de Antonioni, a partir de questões metafísicas que envolvem o fenômeno da experiência com a fotografia, entramos em um terreno de novidade que não havia sido percorrido antes, nem pelo detetive clássico da literatura policial desde a invenção do gênero por Poe (com “Os crimes da Rua Morgue”), nem pelos narradores e personagens do subgênero criminal do “noir”, que floresceu na literatura popular desde a década de 1930, com sua instabilidade de moral normativa cambiante entre certo e errado. Com “As babas do diabo” e com sua transposição para *Blow-Up*, Jameson adverte, tem origem um novo panorama que, pela primeira vez, aponta para possibilidades de caracterização de um “noir” contemporâneo – ou de um “noir pós-moderno”, nas palavras do próprio crítico, no qual a trama para a solução do mistério perde importância diante dos jogos de linguagem e de metalinguagem que se estabelecem.

Com o conto de Cortázar, entram em cena questões de densidade e complexidade que ofuscam os aspectos da trama policial, além da estratégia de divisão do narrador em dois, ora surgindo o narrador em terceira pessoa, como voz narrativa onisciente, ora em primeira pessoa, com as características instáveis do “fluxo de consciência” e dos processos de

330 BENJAMIN, Walter. O flâneur. In: *Obras escolhidas III – Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989. p. 45.

associação de ideias do olhar subjetivo. Da mesma forma, *Blow-Up* ultrapassa em longa distância as convenções narrativas do filme policial: mais correto seria afirmar que trata-se de um filme sobre um fotógrafo e sobre fotografia – o que de certa forma também remete a uma sinopse mais objetiva sobre a narrativa que Cortázar constrói em “As babas do diabo”.

O nome do protagonista, Thomas, é uma invenção de Antonioni – e não seria exagero supor que houve na nomeação uma intenção de referência ao personagem bíblico Tomé, um dos apóstolos de Cristo, aquele a quem a tradição religiosa atribui o lema “é preciso ver para crer”. Em Cortázar, o personagem e narrador é fotógrafo amador, não profissional, conforme foi ressaltado. Roberto Michel é chileno, latino-americano, como Cortázar, que embarcou definitivamente na década de 1950 para a França em oposição à ditadura militar instalada na Argentina. Assim como o próprio escritor, o fotógrafo imaginado por Cortázar vive exilado em Paris e trabalha como tradutor. E assim como o personagem bíblico, tanto o Roberto Michel de Cortázar como o Thomas de Antonioni desconfiam sempre, até do que percebem pelo visor da câmera e que registram: o personagem, duplicado da literatura para o cinema, vive na descrença das relações e das pessoas. Perdido entre as coisas do mundo e da realidade que o cerca – só consegue ver, de fato, através da câmera e das fotografias.

4.5 Em busca da “verdade” da fotografia

Fotografar é enquadrar e enquadrar é excluir: eis o drama de Roberto Michel, fotógrafo amador; eis o drama de Thomas, fotógrafo profissional. O protagonista, na forma literária e na forma do filme, por meio do poder cognitivo da técnica fotográfica, de uma maneira paradoxal e metafórica perdeu a capacidade de uma visão mais ampla a “olho nu”. Eis, também, uma das chaves para a complexidade da literatura de Cortázar e do cinema de Antonioni, pois são as informações “excluídas” sobre enredo e personagens, talvez até mais do que tudo aquilo que é literalmente descrito ou revelado na imagem, que fornecem a “As babas do diabo” e a *Blow-Up* um parentesco com o estilo “noir” – ainda que, a rigor, seja quase impossível classificar o texto, ou o filme, em apenas um gênero específico, como acontece com grande parte da literatura que Cortázar produziu.³³¹

331 Davi Arrigucci Júnior faz referência a esta dificuldade de enquadrar a literatura de Cortázar em um gênero específico. Na abertura de *Prosa do Observatório*, ele propõe uma breve “paráfrase do tradutor” que condensa, em poucas palavras, a amplitude das margens do texto literário de Cortázar e seu plural de sentidos: “Cortázar revém, reinventado, reinventando: sinuoso, elástico, irônico, erótico, revolucionário: enguias, estrelas, estrias nos açudes celestes em que a perseguição persiste com a proposição de um novo

A mesma busca pela “verdade” da fotografia, e a mesma inevitabilidade do fracasso e das incertezas nos questionamentos sobre os processos fotográficos, seja nas palavras do texto de Cortázar, seja nas cenas de Antonioni, são também o fio condutor para as reflexões que Barthes apresenta em *A câmara clara* – que não por acaso cita *Blow-Up* e repete, na prática da interpretação crítica e da análise teórica, as investigações que, nos domínios da ficção, o narrador de Cortázar e o protagonista de Antonioni estabelecem diante do mistério intangível que as imagens representam. Enquanto os fotógrafos (de Cortázar e de Antonioni) se detêm na observação das imagens fotografadas no parque, e retornam a elas várias vezes, de forma compulsiva, na tentativa de decifrar um segredo fluido e instável e que, apesar das incertezas, talvez exista, Barthes confessa seu fascínio em relação ao que ele irá chamar de “punctum”, aquela reação perceptiva muito forte e emotiva, mas também incerta, que algumas fotografias podem provocar, e que no caso de Barthes será o fundamento essencial para descrever um impacto vivido na melancolia e no sofrimento do luto: a imagem esquecida em que ele descobre a mãe, fotografada quando criança no jardim de inverno.³³²

“Se gosto de uma foto, se ela me perturba, demoro-me com ela, Que estou fazendo, durante todo o tempo que permaneço diante dela?”, interroga Barthes, para responder em seguida: “Olho-a, escruto-a, como se quisesse saber mais sobre a coisa ou a pessoa que ela representa. Vivo a ilusão de que basta limpar a superfície da imagem para ter acesso ao que

perscrutar: metafórico, metafísico, feérico, fálico, telescópico: abarcante desejo cósmico de abraçar num só ato tudo de uma vez: curso de enguias e estrelas, decurso de palavras, discurso global do homem e de sua necessidade de mudar.” Cf. ARRIGUCCI JR., Davi. Paráfrase do tradutor. In: CORTÁZAR, Julio. *Prosa do Observatório*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974. p. 5.

332 “Punctum” e “studium” são conceitos operativos que Barthes propõe para nortear seu olhar semiótico diante do fenômeno da fotografia. O termo “studium”, que tem origem no latim “estudare”, observar o mundo, indica o conteúdo temático e cultural que a fotografia apresenta e que vai despertar o interesse do observador diante daquela figura, dos rostos, dos gestos, dos cenários, do acontecimento registrado. O segundo termo, “punctum”, vem da própria imagem, tornando-a transparente ao olhar, como algo que fascina o observador; é o campo do indizível de certas fotografias: aquilo que grita na imagem, mas que o olhar não é capaz de capturar totalmente ou não sabe exatamente como definir. Segundo Barthes, diante do “punctum” o olhar vai patinar sobre a superfície que tem diante de si, pois o “punctum” representa o campo cego da imagem. Não é mais o intelecto que responde, mas o corpo que reage. “Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo; essa palavra me serviria em especial na medida em que remete também à ideia de pontuação e em que as fotos de que falo são, de fato, como que pontuadas, às vezes até mesmo mosqueadas, com esses pontos sensíveis; essas marcas, essas feridas são precisamente pontos. E esse segundo elemento que vem contrariar o *studium* chamarei então *punctum*; pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)”. Cf. BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984. p. 44-47.

há por trás”.³³³ Os questionamentos de *A câmara clara* equacionam conceitos nas sutilezas e estabelecem um diálogo revelador com o texto de Cortázar e com o filme de Antonioni:

A Fotografia não fala (forçosamente) *daquilo que não é mais*, mas apenas e com certeza *daquilo que foi*. Essa sutileza é decisiva. Diante de uma foto, a consciência não toma necessariamente a via nostálgica da lembrança {quantas fotografias estão fora do tempo individual}, mas, em relação a qualquer foto existente no mundo, a via da certeza: a essência da Fotografia consiste em ratificar o que ela representa. Certo dia, recebi de um fotógrafo uma foto minha sendo-me impossível, apesar de meus esforços, lembrar-me de onde ela fora tirada (...). Todavia, *porque era uma fotografia*, eu não podia negar que eu tinha estado lá (mesmo que eu não soubesse onde). Essa distorção entre a certeza e o esquecimento me deu uma espécie de vertigem, e como que uma angústia policial (o tema de *Blow-Up* não estava distante); fui ao vernissage como a um inquérito, para enfim tomar conhecimento daquilo que eu não sabia mais a meu respeito.³³⁴

Barthes também constata que nesta interface, ou no intervalo de diferenças entre o que literatura e fotografia dão a ver, em processos distintos, está uma questão semiótica essencial e definidora do sentido nestes mesmos processos: “Nenhum escrito pode me dar essa certeza. O infortúnio (mas também, talvez, a volúpia) da linguagem é não poder autenticar-se a si mesma”.³³⁵ A imaginação ficcional inventa, na literatura, já que a linguagem escrita tem esta capacidade: pode distorcer o relato e descrever o que nunca existiu. Por sua própria natureza, toda linguagem verbal ou escrita é “ficcional”. Com a fotografia, entretanto, não há mentira sobre a existência: ela é a própria autenticação. Mas sobre a fotografia como linguagem, a dúvida permanece: afinal, ela é um espelho do real ou apenas mais uma representação artificial como tantas outras, submetida aos códigos culturais do fotógrafo e do observador?

A conclusão, que Barthes deixa em destaque, tem para ele envolvimento com questões muito subjetivas de afetos e de lembranças autobiográficas, mas também indica uma aproximação possível e em relação direta com as constatações tanto do protagonista de *Blow-Up* como do narrador de Cortázar: diante da foto de sua mãe na infância, no jardim de inverno, ele se declara no papel de “um mau sonhador que estende em vão os braços para a posse da imagem (...). Assim é a Foto: não pode *dizer* o que ela dá a ver”.³³⁶

333 BARTHES, 1984. p. 147-148.

334 BARTHES, 1984, p. 127-128.

335 BARTHES, 1984, p. 128.

336 Tal constatação, que Barthes confessa em *A câmara clara* (p. 149), também traduz em muitos aspectos as constatações dos protagonistas de Cortázar e de Antonioni no desfecho das tramas no texto e no filme. Nesta passagem de *A câmara clara*, é interessante perceber que Barthes retoma as mesmas palavras e o

Diante das impossibilidades da linguagem visual (ou de seu equivalente verbal, a língua) para descrever ou explicar circunstâncias de maior complexidade, Antonioni vai concentrar, no filme, a descoberta das dúvidas pelo fotógrafo nas cenas do estúdio, quando Thomas passa a observar, incrédulo e perplexo, sem palavras, as ampliações das imagens em preto e branco que havia fotografado no parque (FIGURA 12). No texto literário, Cortázar faz das sombras, e das nuvens que pairam como dúvidas, um questionamento metafísico, delineado sobre o que de fato é e sobre as possibilidades que a imaginação consegue projetar no horizonte. No limiar entre a trama, na qual o narrador se descobre envolvido, e o acontecimento factual, que ele mesmo fotografou sem entender seu significado, há uma “autenticação” registrada para documentar o real.

Fechando os olhos, se é que os fechei, pus a cena em ordem, os beijos brincalhões, a mulher rejeitando com doçura as mãos que pretendiam despi-la como nos romances (...). Michel é culpado de literatura, de fabricações irreais. Não há nada que o agrade mais que imaginar exceções, indivíduos fora da espécie, monstros nem sempre repugnantes. Mas aquela mulher convidava à invenção, dando talvez as pistas suficientes para acertar a verdade.³³⁷

Os dilemas conduzem a ambiguidade (e a complexidade) no filme de Antonioni e na literatura de Cortázar, assim como conduzem as reflexões do olhar semiótico de Barthes diante dos fenômenos do “punctum” e do “studium” que estão, simultaneamente, marcando e determinando o sentido das fotografias que ele escolhe para a análise. Os dilemas também perpassam a aventura cotidiana vivida pelos fotógrafos profissionais, pelos jornalistas, pelos historiadores, pelos pesquisadores em geral e por quem quer que esteja em busca dos

mesmo contexto de um trecho destacado de sua tese publicada anteriormente em *Aula*. A constatação tem relação direta com as considerações sobre a língua (uma convenção coletiva inscrita pela tradição) e a fala (o ato individual de seleção e atualização do uso da língua), um tema que Barthes discute detalhadamente em *Aula*, versão publicada em livro para sua aula inaugural no Collège de France, apresentada em 1977. Em suas lições condensadas na aula inaugural, Barthes ressalta que a língua é o objeto onde está inscrito, desde toda a eternidade humana, o poder. No entanto, a inserção do poder nessa instância não pode ser atentamente observada, visto que os falantes, usuários da língua, se esquecem de que ela é sempre classificação e que toda classificação é opressiva. Barthes também adverte que a linguagem é uma legislação e a língua é o seu código, e assim que a língua é proferida, mesmo que na intimidade mais profunda do sujeito, ela entra a serviço de um poder. Nas palavras de Barthes, “por sua própria natureza, a língua implica uma relação fatal de alienação. Falar, e com maior razão discorrer, não é comunicar, como se repete com demasiada frequência, é sujeitar (...). Mas a língua, como desempenho de toda a linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer.” Cf. BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 1978. p. 13-14.

337 CORTÁZAR, 1994. p. 67-68.

delineamentos da “verdade” da fotografia: porque não posso penetrar na fotografia; não posso ir além de sua superfície plana; não posso expandir minha percepção para além das margens do enquadramento; não posso resgatar no presente a realidade do passado que foi excluído pela câmera no momento decisivo e definitivo do clique.³³⁸ Barthes, quando descreve questionamentos semelhantes, diante das duas dúzias de imagens que seleciona e analisa em *A câmara clara*, constata, como questão fundamental sobre o fenômeno fotográfico, o preceito de signo indicial, a marca do visível que traz em si a condição indispensável do “isso foi”: toda fotografia repete, mecanicamente, o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente.³³⁹

4.6 Tudo é aparência: a realidade ilusionista

Por uma série de coincidências do acaso e da sorte, um dos últimos textos escritos por Barthes foi uma carta que ele enviou para Antonioni. Convidado pelos organizadores de um evento que seria realizado em homenagem ao cineasta na cidade de Bolonha, na Itália, Barthes escreve a carta, na verdade um ensaio no seu estilo breve e elegante, enquanto, simultaneamente, conclui o manuscrito de *A câmara clara*, em janeiro de 1980. Um mês depois, Barthes seria vítima de um atropelamento em circunstâncias que nunca foram esclarecidas, em Paris, numa esquina próxima ao Collège de France, e morreria no hospital em 26 de março de 1980.

338 A fantasia de “entrar” pela superfície de uma fotografia para explorar o que há dentro dela e para além das margens do enquadramento, com referências evidentes às investigações dos fotógrafos de “As babas do diabo” e de *Blow-Up*, também surge em *Blade Runner*, filme de ficção científica de 1982 de Ridley Scott, com roteiro baseado no romance de 1968 de Philip Kindred Dick, *Do androids dream of electric cheaps?* (editado no Brasil com o título: *Andróides sonham com ovelhas elétricas?* Tradução de Ronaldo Bressane. São Paulo: Editora Aleph, 2017). Na trama, com ambientação ao estilo dos clássicos das narrativas do policial “noir” na literatura e no cinema, o protagonista Rick Deckard está no futuro, em 2019, na metrópole de Los Angeles, poluída e devastada, iluminada por luzes coloridas de néon e por telões publicitários de alta definição. Na metrópole havia autômatos (chamados de “replicantes” ou andróides), muito semelhantes aos humanos, e eles eram produzidos para servirem como escravos e serviçais. Porém, depois de um motim, os autômatos foram banidos da Terra, e Deckard é convocado para caçar um pequeno grupo que desafia o banimento. No início das investigações, ele encontra algumas fotografias e usa um equipamento para “entrar” na imagem fixada, movimentando o olhar em seu interior, ampliando detalhes, mudando ângulos, rastreando a cena e dissecando tudo o que foi registrado, avançando para além do enquadramento – aprofundando, literalmente, o que os fotógrafos da literatura de Cortázar e do filme de Antonioni fazem através da superfície da imagem, diante das ampliações da fotografia.

339 BARTHES, 1984. p. 13.

As conexões de Barthes com o cinema de seu contemporâneo Antonioni, e com *Blow-Up* em particular, tão evidentes nas reflexões reunidas em *A câmara clara*, são verbalizadas na carta de 1980 e podem, também, ser enumeradas como fio condutor para a trajetória traçada pelo legado teórico e autobiográfico do próprio Barthes desde a década de 1950. Assim como Antonioni tem uma filmografia em que se destacam a beleza visual e questões da incomunicabilidade, as contaminações entre verdade e aparência, a crítica contundente ao vazio existencial da burguesia, o enfrentamento contra a “doxa” e o senso comum, também os escritos de Barthes percorrem estes mesmos questionamentos e não buscam, de forma alguma, a diferença entre verdade e aparência. Muito pelo contrário. Nas célebres análises de Barthes, tudo no mundo é aparência, tudo é linguagem e superfície: ou tudo é texto, inclusive o não-verbal, o pictórico, a moda, os anúncios de publicidade, os afetos, a fotografia, passíveis de interpretações plurais e complementares – como Barthes sempre argumentou, em seu papel de intérprete original da cultura de massas, das instituições literárias, das ideologias e dos variados sistemas de signos que surgem codificados na vida cotidiana.

Se tudo no mundo é aparência, a realidade também pode ser ilusória, como indica o enredo de dúvidas e o final “aberto”, plural, polissêmico, de *Blow-Up* e do texto original de Cortázar. A trama e seu desfecho, que em certos aspectos inscrevem o texto literário e o filme na tradição das narrativas policiais e do subgênero criminal “noir”, e em outros aspectos subvertem estas mesmas diretrizes, como apontou Jameson, também podem ser tomados como um questionamento radical sobre a tradição, porque, mais do que uma história sobre um crime, o que se apresenta é a fascinante complexidade que reúne realidade e ilusão – ou que estende e complica as ambíguas relações entre verdade e aparência. Barthes, diante da complexidade, destaca na carta endereçada a Antonioni o que ele nomeia como “as três virtudes” – características da obra e do homenageado: a Observação, a Sabedoria e a Fragilidade. Os comentários sobre Antonioni também podem ser estendidos em referência à literatura que Cortázar produziu e às questões de “As babas do diabo” em particular.

Por “Observação”, segundo Barthes, estão as qualidades de Antonioni em examinar o mundo e a vida cotidiana – “seu olhar pode ser crítico, mas não é acusador”, ressalta, para lembrar que, desde o começo de sua trajetória, o cineasta trabalhou com as sutilezas entre o que é dito e o que é visto, “não apenas ao nível da grande História, mas no interior dessa pequena História cuja medida é a existência de cada um de nós”. Em seguida, Barthes enumera a segunda virtude, “Sabedoria”, que permite ao cineasta e a sua obra não confundir nunca o que seja o sentido e o que seja a verdade – e que se expressa no dom que tem

Antonioni para perceber e dar a entender ao público que não existe exclusivamente somente uma verdade, e sim diversas verdades, simultâneas e complementares, que oscilam na experiência humana.

Quantos crimes a Humanidade não cometeu em nome da Verdade! E, todavia, essa verdade era apenas um significado! Quantas guerras, repressões, terrores, genocídios, pelo triunfo de um sentido! O próprio artista sabe que o significado de uma coisa não é sua verdade. O sentido forte da obra é, por assim dizer, a própria incerteza de sentido (...), que leva o espectador a duvidar do significado da mensagem. Esta fuga de sentido, que não é a sua abolição, permite abalar a fixidez psicológica do realismo (...). Seus últimos filmes carregam essa crise de significado no cerne da identidade dos acontecimentos (*Blow-Up*) ou das pessoas (*Profissão: Repórter*). No fundo, ao longo de sua obra, há uma crítica constante, dolorosa e exigente, a essa forte marca de sentido, chamada de destino.³⁴⁰

A carta endereçada a Antonioni também destaca que a arte do cineasta expressa uma qualidade sutil no fato de que suas imagens, ao mesmo tempo que não ocultam nada, tampouco são óbvias – deixando sempre margens para o entendimento de que há muito mais a ser dito e a ser tomado como reflexão. E, finalmente, a terceira virtude, “Fragilidade” – mas do cineasta, não da obra, como Barthes destaca: a fragilidade como dúvida existencial que se apodera do artista à medida que ele avança na sua vida e na sua obra, já que um pensador inquieto como Antonioni sempre correu riscos ao fazer tombar certezas convencionais. Fragilidade quanto às garantias de estar no mundo e de sobreviver, de não desistir e não sucumbir, não ser eliminado – justamente porque perturba o conformismo dos sentidos estabelecidos, porque enfrenta a segurança das instituições e o lugar-comum da arte fácil e da opinião unânime.

O elogio de Antonioni por Barthes poderia ser também um elogio de Barthes a Cortázar, com um acréscimo sobre a militância permanente do escritor pelas causas sociais e pelos direitos humanos, especialmente diante dos regimes de exceção na América Latina. Nos domínios do reconhecimento da identidade pelo retrato fotográfico, como nas palavras que a literatura apresenta ou nos instantes sucessivos, contínuos, da vida que segue, por vezes preenchidos por fortes emoções, por vezes vazios de expectativas e de esperanças, “nunca se saberá como isto deve ser contado, se na primeira ou na segunda pessoa, usando a terceira do

340 BARTHES, Roland. *Carta a Michelangelo Antonioni*. Disponível em: https://www.huffingtonpost.fr/morgane-ortin/lettre-de-roland-barthes-a-michelangelo-antonioni_b_8541394.html Acesso em: 30 novembro 2020 (tradução nossa). Cf. BARTHES, Roland. *Album. Inédits, correspondances et varia*. Paris: Le Seuil, 2015.

plural ou inventando constantemente formas que não servirão para nada”³⁴¹ – como alerta Cortázar, no tom híbrido da narrativa que consegue alternar, de forma simultânea, reflexão filosófica, crônica sobre o cotidiano e ficção em formas sofisticadas de metalinguagem e de literatura fantástica, nas revelações que surgem das páginas de “As babas do diabo”.

Entre as muitas maneiras de se combater o nada, uma das melhores é tirar fotografias, atividade que deveria ser ensinada desde muito cedo às crianças, pois exige disciplina, educação estética, bom olho e dedos seguros. Não se trata de estar tocando a mentira como qualquer repórter, e agarrar a estúpida silhueta do personagem que sai do número 10 de Downing Street, mas seja como for quando se anda com a câmara tem-se o dever de estar atento (...), sabedor de que bastava sair sem a Contax para recuperar o tom distraído, a visão sem enquadramento, a luz sem diafragma nem 1/250. Agora mesmo (que palavra, *agora*, que mentira estúpida) podia ficar sentado no parapeito sobre o rio, olhando passar as barcaças vermelhas e negras sem que me ocorresse pensar fotograficamente as cenas, nada mais que deixando-me ir no deixar-se ir das coisas, correndo imóvel com o tempo.³⁴²

O tom híbrido de Cortázar, e a sua transposição para o cinema por Antonioni,³⁴³ que por sua vez traduz e expande as representações das “verdades que oscilam” (ao que acrescentamos as características de observação, sabedoria e fragilidade do sentido, na filmografia de Antonioni e em *Blow-Up*, conforme as “três virtudes” detectadas pela carta de Barthes), também foram ressaltadas por Jameson, que encontrou nos escritos de Barthes e de Benjamin, entre outros, argumentos para caracterizar tanto o “prazer do texto” que o cinema proporciona, como sua caracterização na estrutura lúdica e “aberta” no texto de Cortázar. Jameson ressalta que há uma diferença cognitiva entre a percepção diante da forma

341 CORTÁZAR, 1994. p. 60.

342 CORTÁZAR, 1994. p. 62-63.

343 Em carta de 1966 ao casal Jonquières, Cortázar faz uma ironia sobre a trama de “As babas do diabo” e a transposição para o cinema que seria feita por Antonioni. “Assinei meu contrato com [Carlo] Ponti e voltei para Genebra; tudo isso em 14 horas. Foi como uma espécie de sonho muito belo, com um longo passeio solitário às duas da madrugada pela Piazza del Popolo observando os afrescos de Pinturicchio em Santa Maria, em Araceli, e saboreando o cheiro de pão que paira sobre Roma às oito da manhã. Antonioni começa a filmar em Londres em abril. Por enquanto o filme tem um nome muito curto que é ‘História de um fotógrafo e de uma mulher numa manhã de abril’. Falei que agora vou chamá-lo de Mizoguchi Antonioni. Falei mentalmente, porque ele não estava lá para ouvir, mas dá no mesmo.” A referência ao cineasta japonês Kenji Mizoguchi provavelmente vem do longo título de seu filme de 1953, *Ugetsu Monogatari*, traduzido nos cinemas do Ocidente como “Contos da Lua Vaga, pálida e misteriosa após a chuva”. Na mesma época em que Antonioni filmava *Blow-Up*, outro texto de Cortázar, “La autopista del Sur” (publicado em 1966 no livro *Todos los fuegos el fuego*), era adaptado para o cinema por Jean-Luc Godard, dando origem ao filme *Week-End* (1967). Cf. CORTÁZAR, Julio. *Cartas a los Jonquières*. Buenos Aires: Editorial Alfaguara, 2005. p. 446-447 (tradução nossa).

literária e diante das outras artes: de um modo diferente da experiência da literatura, as artes visuais – e o cinema em particular – se aproximam da estrutura narrativa dos pensamentos e dos sonhos, gerando “memórias” que são, acima de tudo, recordações dos cinco sentidos.

Inspirado nas complexidades literárias do narrador de Cortázar, no observador errante e *flâneur* do qual falava Benjamin, citando Poe e Baudelaire, e no que ele vai nomear como “uma certa melancolia”, provocada pela perda irreversível de um passado que apenas reluz na experiência fugaz do presente, Jameson argumenta que a experiência original, que o fotógrafo de *Blow-Up* resgata e representa, tem a qualidade de expressar os novos tempos de outra maneira, diferente do lugar-comum, e celebra o retorno alegórico da aura benjaminiana à tela do cinema, enquanto o estatuto do olhar recupera um determinado tipo de esplendor e de autenticidade em meio aos mais cotidianos hábitos perceptivos.³⁴⁴ Jameson também destaca que, com *Blow-Up* e sua trama de fascinações e dispersões de voyeurismo, descoberta em uma leitura expandida sobre o texto de Cortázar, sua sucessão constante de clímax e anticlímax em situações de suspense e de incertezas, de metalinguagem e de abalo nas bases da representação ilusionista, e na impossibilidade angustiante de solução para o mistério de um crime não esclarecido, já não estamos mais no modernismo, mas em pleno pós-modernismo.

Em seu retrato sobre o mundo em transformação vertiginosa com a contracultura, a Pop Art, o rock, drogas alucinógenas, revoluções do comportamento e avanços constantes em questões de tecnologia, Jameson aponta que também está se revelando simultaneamente, para o espectador, que a própria realidade passou a ser substituída por simulacros – aos olhos de um fotógrafo e das imagens de sua câmera, uma circunstância que tem parentesco evidente com outra obra-prima do cinema e da metalinguagem, *Rear Window* (“Janela indiscreta”), filme que Alfred Hitchcock realizou em 1954, uma década antes do filme de Antonioni. O filme de Hitchcock também concentra sua trama em um fotógrafo inseparável de sua câmera e na dúvida permanente e angustiante sobre a possibilidade de um crime na sua pacífica vizinhança. Com Hitchcock, o enigma encontra sua solução; com Cortázar e com Antonioni, pairam as dúvidas e não há respostas. No contexto libertário da explosiva década de 1960, como alerta Jameson, o enigma de *Blow-Up*, que será somente delineado para o olhar do protagonista e para o olhar cúmplice de cada espectador, vai terminar sem um esclarecimento, mas pode ser

344 JAMESON, Fredric. A existência da Itália. In: *As marcas do visível*. Tradução de Ana Lúcia de Almeida Gazolla et alii. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1995. p. 220-222.

considerado como “o ponto inaugural de todos os impulsos não-ontológicos que irão tomar seu lugar e que denominamos em geral de pós-modernismo”.³⁴⁵

Ao caracterizar a jornada do fotógrafo *flâneur* que Antonioni adaptou de Cortázar como um evento extraordinário, porque representa um “ponto inaugural” do que seria nomeado anos depois como pós-modernismo, ou como “noir pós-moderno”, uma obra de arte destinada aos rituais comerciais de consumo efêmero pelas massas, Jameson fornece as coordenadas para o momento de uma ruptura histórica. Ele também se refere à nostalgia das tramas lineares e de conclusão inequívoca, que remete à filiação narrativa da tradição do romance do século 19. Tal nostalgia vai conviver com os novos tempos em que não causa mais estranheza, nem rejeição, associar os efeitos da literatura ou do cinema mais comercial às potencialidades simbólicas da imagem e à dissolução do olhar em enredos quase abstratos ou totalmente abstratos: uma dissolução que surge na forma de metalinguagem, em Cortázar e em Antonioni, na abordagem metafísica sobre um crime que é apenas delineado, a partir do ato fotográfico, e jamais solucionado. A conclusão de Jameson, no que se refere às questões da ambiguidade e da complexidade, é uma pergunta:

Essa interpretação, no entanto, apresenta implicações imediatas e contemporâneas (...). Será que isso quer dizer então que, mesmo no eclipse extraordinário da historicidade do período pós-moderno, alguma memória mais profunda da história ainda se agita debilmente? Ou será que essa persistência – a nostalgia estava presente – indica uma condição incompleta do processo pós-moderno e a sobrevivência, nesse processo, de remanescentes do passado, que ainda não foram dissolvidos sem deixar traços, como em um inimaginável pós-modernismo plenamente realizado?³⁴⁶

As chaves do enigma, tanto nas imagens de Antonioni como nas palavras do texto literário, se perderam para sempre. “Perdendo-se como um fio da Virgem no ar da manhã”, escreveu Cortázar, antes de fazer a revelação ao leitor que provavelmente não sabe que, entre os franceses, os fios da Virgem (aquelas pequenas gotículas quase imperceptíveis de sereno e orvalho que se formaram sobre a vegetação ao ar livre e sobre as teias de insetos, ao fim da madrugada, e que rapidamente desaparecem sem sequer deixar nenhum vestígio quando são tocadas pelos primeiros raios do sol nascente) também são chamados de “babas do diabo”.³⁴⁷

345 JAMESON, 1995. p. 199.

346 JAMESON, 1995. p. 234.

347 CORTÁZAR, 1994. p. 69.

A metáfora sobrenatural a que o termo remete, e que vai dar origem ao título da narrativa, lança o fotógrafo e seu leitor empírico na vertigem, quando se chega às últimas frases e se percebe o que há no desfecho da trama. Na versão de Antonioni, há uma metáfora que é quase uma utopia sobre a impossibilidade de percepção objetiva das coisas, traduzida na cena final, quando o dia está amanhecendo e Thomas, de volta ao parque, assiste à partida de tênis disputada em uma performance de mímica pelos integrantes da trupe, sem a bola e sem raquetes. Thomas, contudo, começa a imaginar e a ouvir nitidamente o som que a bola e as raquetes estão produzindo. No original de Cortázar, há o assassinato de Roberto Michel.

Importante destacar que a revelação sobre a morte do narrador (ou narradores, já que o narrador está morto, vítima da história que conta, e há o seu duplo que também vai morrer), ao final de “As babas do diabo”, que nem é perceptível para todos os leitores, também estabelece um diálogo intertextual de Cortázar com a literatura de Machado de Assis, diretamente vinculado ao discurso do narrador-defunto, que se auto-intitula um defunto-autor, o morto que decidiu escrever sua biografia, protagonista de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Um detalhe marcante, do ponto de vista estrutural, tanto para a narrativa de Cortázar, como para o romance de Machado, está no foco narrativo que se apoia em dois tempos simultâneos: um é o tempo imaginado e imaginário, do autor-defunto, que intervém de modo arbitrário no que está sendo contado, com digressões e observações sobre o que os personagens em cena não sabem e nem imaginam; outro é o tempo cronológico, que tem uma ordenação lógica na linearidade, começando pela morte, pelo enterro, para retornar em seguida à infância, à adolescência e à maturidade, no relato de Brás Cubas, ou no correr das horas do amanhecer até o desfecho trágico, naquele domingo de sol em que Roberto Michel decidiu sair do apartamento e ir às ruas com sua câmera. O próprio narrador, já no início do romance de Machado, ressalta sua condição sobrenatural de defunto-autor; com o personagem de Cortázar, a revelação sobre a morte somente se dá de forma cifrada ao final da trama.

O recurso à narração que se divide entre a primeira e a terceira pessoa do singular, em Cortázar, além da finalidade de instaurar a duplicação e a fragmentação do real, também traz à narrativa um inevitável sentido de indeterminação, estabelecendo um jogo ambíguo que mistura a imaginação e a realidade, o sonho e a vigília, o passado e o presente, a linguagem da ficção e a linguagem da fotografia. A narração na terceira pessoa do singular ocorre de forma simultânea à narração na primeira pessoa e prossegue pontuando o texto:

“Roberto Michel, franco-chileno, tradutor e fotógrafo amador nas horas vagas, saiu do número 11 da rue Monsieur-le-Prince no domingo sete de novembro passado” (página 62);

“Michel sabia que o fotógrafo age sempre como uma permutação de sua maneira pessoal de ver o mundo por outra que a câmera lhe impõe, insidiosa” (pág. 63); “mas Michel se bifurca facilmente, não se deve deixá-lo declamar à vontade” (pág. 64); “Michel é culpado de literatura, de fabricações irreais. Não há nada que o agrade mais que imaginar exceções, indivíduos fora da espécie, monstros nem sempre repugnantes” (pág. 68); “passaram-se vários dias antes que Michel revelasse as fotos do domingo (...). O negativo era tão bom que preparou uma ampliação; a ampliação era tão boa que preparou outra muito maior, quase um *poster*” (pág. 70). As fotografias, e a máquina de fotografar, é que estabelecem as relações: através delas o narrador se bifurca, porque está morto, e segue compartilhando com o olhar de Michel a mesma dúvida sobre o que narrar, sobre como narrar a impossibilidade de narrar, revelando as estratégias metalinguísticas de diálogo e de permutação permanente entre os questionamentos (da narração) e o que está sendo narrado, entre a enunciação e o enunciado, tornando explícitas as articulações que surgem entre o ato de contar e aquilo que é contado.

Diante da duplicação do narrador que está morto e que se apresenta como defunto-autor, em Machado e também em Cortázar, torna-se inevitável lembrar das coordenadas lançadas por Borges no ensaio “Kafka e seus precursores” (1951), publicado em *Outras inquisições*,³⁴⁸ que ressalta as possibilidades plurais de pensar a literatura como um campo extenso de relações em diversas épocas, gêneros, e latitudes, mediadas por parentescos e por filiações nem sempre óbvias ou explícitas, muitas vezes inesperadas e até anacrônicas em suas perspectivas de leitura e de interpretação. Davi Arrigucci Jr., tradutor de Borges e de Cortázar, no minucioso *O escorpião encalacrado*, estudo dedicado à literatura do autor de *Rayuela* (sobre o qual Antonio Candido, no prefácio, faz o alerta de que não se trata de um livro sobre Cortázar, “pois pode ser lido também como se o seu assunto fosse a crise atual da arte e da literatura, ou a crise dos meios tradicionais do que se chamava expressão artística e literária”), destaca que, em “As babas do diabo”, o fantástico será revelado de imediato como uma transgressão da imobilidade produzida pela fotografia, por todas as fotografias. Mas o leitor, como alerta Arrigucci, está diante de uma ambientação fantástica que também duplica a voz narrativa e, como convém à estrutura do duplo, divide a história ao meio.

348 BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: *Outras inquisições*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2007. p. 127-130.

O assassinio do fotógrafo, punição irônica à sua intervenção (...), é, assim, sutilmente sugerido pelo movimento das mãos do homem que se aproxima do primeiro plano, onde aquele se encontra (apoiado como está à parede), mas não é narrado direta e claramente: ao fechar os olhos e tapar o rosto, o narrador também cega o leitor, obscurecendo toda possibilidade de certeza.³⁴⁹

As metades da história em questão têm um intervalo da passagem dos dias em dois episódios fundamentais: o primeiro, que está recuado em relação ao presente da narração (“exatamente há um mês atrás”),³⁵⁰ inclui a saída do fotógrafo de seu apartamento, naquela manhã de sol e vento, sua divagação pelas ruas e as fotografias que ele registra diante da visão do estranho casal. O segundo episódio acontece a partir de um momento próximo ao presente da enunciação, ao aqui-agora (“da minha cadeira, com a máquina de escrever em frente, olhava a foto a três metros de distância” e “de mim não restou nada, uma frase em francês que jamais terminará, uma máquina de escrever que cai ao chão, uma cadeira que chia e treme, uma névoa”).³⁵¹

Antes de chegar ao último parágrafo, há a ampliação de mais uma foto, a ilusão de que as figuras fotografadas se movem, e as imagens de nuvens e pássaros que passam com o céu ao fundo, alcançando a ideia de uma câmera caída no chão, com a lente virada para cima. As nuvens que passam e os pássaros voando contra o céu, presentes entre parênteses em vários momentos, desde o começo do relato, estão enfim identificadas no desfecho da trama: são imagens que o narrador está vendo, o narrador que está morto, caído no chão, porque foi assassinado, mas que se desdobra em outro narrador onisciente entre o plano do enunciado e o plano da enunciação, entre vida e morte, entre presença e ausência, entre o passado e o presente, exatamente como o que está representando no signo indicial: a metáfora do existir (“isso foi”) que se expressa no fenômeno de toda fotografia.

Com a morte do fotógrafo, Cortázar inverte de forma paradoxal a lógica mais tradicional do enigma presente em toda trama policial: no lugar de quem é o assassino, entra em cena a dúvida sobre quem é o narrador, sobre como é possível que o narrador tenha morrido e permaneça narrando a aventura – uma situação que a literatura de Machado havia inaugurado e transformado em jogos de metalinguagem, de ironia e sarcasmo, pela voz do narrador que é Brás Cubas, morto e sepultado. A experiência de perplexidade da jornada do fotógrafo e

349 ARRIGUCCI JR., Davi. Flânerie: jovens aranhas e um fotógrafo ao vento. In: *O escorpião encalacrado* (A poética da destruição em Julio Cortázar). São Paulo: Editora Perspectiva, 1973. p. 284.

350 CORTÁZAR, 1994. p. 61.

351 CORTÁZAR, 1994. p. 70-72.

narrador em “As babas do diabo” torna-se, então, o retrato do enigma que chega ao fim sem solução, de forma trágica, ainda que poética, e convida a uma releitura, na forma alegórica de um jogo ou de uma brincadeira,³⁵² um aspecto dos mais característicos na literatura de Cortázar. O mistério se desfaz e termina em rompimento com o paradigma mais canônico das narrativas policiais, sem confirmar a materialidade do crime, nem suas motivações, suas consequências, seus autores. Há a fotografia, mas não há “prova de verdade”. O que há, tão somente, são as sombras de uma dúvida e algumas convicções intrincadas – os tais “enganos involuntários e bem fundados nas aparências”.

Barthes também lança um alerta sobre os enganos involuntários a que muitas vezes levam as aparências. Em *S/Z*, leitura pormenorizada da paixão trágica do escultor Sarrasine por Zambinella, na novela *Sarrasine*, de Balzac, o trabalho no qual Barthes exercitou sua análise literária de forma mais exaustiva e com maior profundidade, anulando o abismo então vigente entre crítica e literatura e combinando a equação de elementos que ele iria definir como “o prazer do texto” – Barthes destaca os enganos involuntários diante das aparências como um risco iminente, tanto nas relações e experiências da vida cotidiana, como nas avaliações críticas diante da literatura. Isto porque no texto literário as possibilidades de interpretação são múltiplas e se entrelaçam, alcançando constelações e galáxias de significantes e não apenas uma estrutura redutora de significados. A atualidade da lição de Barthes permanece como uma advertência: “Interpretar um texto não é dar-lhe um sentido (mais ou menos embasado, mais ou menos livre), é, ao contrário, estimar de que plural ele é feito”.³⁵³

Em plena consonância com o alerta lançado por Barthes, Cortázar, em “Situação do romance”, também faz sua advertência sobre este risco perigoso das coisas na literatura, diante dos enganos involuntários provocados pelas aparências na apreensão do real, ou antes na “conquista verbal da realidade”, já que as diferenças não permitem que seja possível ver

352 A presença constante da estratégia do lúdico na literatura de Cortázar tem relação direta com alguns aspectos abordados por Walter Benjamin no ensaio “Brinquedos e jogos”, publicado em 1928. Benjamin ressalta, em sua argumentação, a polissemia da palavra “jogos” na língua alemã e em outras línguas e suas acepções como “lei da repetição” que podem referir-se tanto ao manuseio mais simples de objetos inanimados, na forma de brinquedos e brincadeiras, como aos aspectos de maior complexidade das convenções e das cerimônias nas relações sociais ou nas formas culturais, concluindo que a essência do jogar ou do brincar não é um “fazer como se”, mas um “fazer sempre de novo”, transformando o prazer e a descoberta da experiência mais comovente em hábito. Cf. ORLANDO, José Antônio. Pequena história do brinquedo em tempos sombrios. In: *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*, v. 15 (nº 28), outubro de 2021. p. 170–181. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/maaravi/article/view/36588> Acesso em: 15 janeiro 2022.

353 BARTHES, Roland. *S/Z*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1992. p. 39.

todas as narrativas em uma única estrutura, nem permitem extrair de cada forma um modelo passível de reprodução mais ou menos condicionada. Ao exemplo que ele apresenta em seu argumento, com fundamento encontrado no universo das artes plásticas, talvez seja possível considerar por acréscimo a contaminação, ou até mesmo a apropriação, do tema da fotografia pela forma literária, na mesma linhagem em que Cortázar se destaca, precedido por Machado de Assis, por Baudelaire, por Poe, entre outros expoentes canônicos de tal aproximação.

Tenho pensado algumas vezes se a literatura não merecia ser considerada uma empresa de conquista verbal da realidade. Não por razões de magia, para a qual o nome das coisas (o nome verdadeiro, oculto, esse que todo escritor persegue embora não o saiba) dá a posse da própria coisa (...). É assim que enquanto as artes plásticas põem novos objetos no mundo, quadros, catedrais, estátuas, a literatura vai apoderando-se paulatinamente das coisas (o que chamamos “temas”), e de certa forma as subtrai, roubando-as do mundo.³⁵⁴

A partir dos processos históricos de evolução e das metamorfoses permanentes da forma literária, Cortázar, no ensaio citado, também ressalta as possibilidades e as qualidades da construção de narrativas que sejam plenamente verossímeis e poéticas a partir da abolição de falsas fronteiras (“já não existe romance ou poema: existem situações que se veem e se resolvem em sua esfera verbal própria”), uma vez que já se tornou impossível negar a “presença avassaladora da realidade informe e inominável, a superfície igual, mas nunca repetida do mar humano”.³⁵⁵ Como conclusão, de certo modo Cortázar antecipa em algumas décadas³⁵⁶ o argumento de Agamben sobre o contemporâneo (“contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo”)³⁵⁷ quando alerta, em forma de utopia, que o futuro se anuncia de forma livre e aberta “através de obras em que a treva se espessa para que a luz, a pequena luz que treme nelas, brilhe melhor e seja reconhecida”. Seguindo a utopia de Cortázar, é possível descobrir que “em plena noite, esse lume chega a iluminar o rosto de quem o leva consigo e o protege com a mão”.³⁵⁸

354 CORTÁZAR, Julio. Situação do romance. In: CORTÁZAR, 1993. p. 61-62.

355 CORTÁZAR, 1993. p. 74.

356 O ensaio de Cortázar, com o título original “Situación de la novela”, teve primeira edição em Buenos Aires em 1950, na revista *Cuadernos Americanos* (ano IX, nº 4, jul-ago 1950. p. 223-243).

357 AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução de Vinicius Nicastro Henesko. Chapecó, Santa Catarina: Editora Argos, 2009. p. 64.

358 CORTÁZAR, 1993. p. 83.

CONCLUSÃO

A câmera, o olho da história

Há uma definição de signo que se estabelece por analogia, apresentada de maneira muito breve por Peirce, em referência à natureza da existência dos símbolos, que expressa, de um modo singular, os processos que dão origem à evolução e às metamorfoses permanentes a que a forma literária estará sempre condicionada – e que, em sua peculiaridade, também irá condicionar, simultaneamente, a arte em geral e a própria noção de história. Todos nós somente pensamos por intermédio de signos, como Peirce destaca, e mesmo se apagamos uma palavra não a destruimos, porque a palavra vive na mente dos que a usam e sempre existirá em suas memórias.

Um símbolo, uma vez existindo, espalha-se entre as pessoas. No uso e na prática, seu significado cresce. Palavras como *força*, *lei*, *riqueza*, *casamento*, veiculam-nos significados bem distintos dos veiculados para nossos antepassados bárbaros. O símbolo pode, como a esfinge de Emerson, dizer ao homem:
Do teu olho sou um olhar.³⁵⁹

Em sua condição de símbolo, a forma literária evolui em suas metamorfoses com o passar do tempo, às vezes de forma radical, e neste processo não é raro que normas, hábitos e juízos de valor venham a perder ou a ganhar força, nem é incomum que muitas certezas do passado deixem de existir no futuro, passando a ser substituídas por outros signos, outras perspectivas, outras complexidades, revelando mais cedo ou mais tarde sua condição de enganos involuntários fundados nas aparências. Nos domínios da ficção, é o que constatam narradores de Poe e de Cortázar, assim como o fotógrafo Thomas em cena no *Blow-Up* de Antonioni, ou personagens tão distintos entre si como Brás Cubas ou Bento Santiago, nas ficções de Machado de Assis, todos sucumbindo às certezas metamorfoseadas em dúvidas nas ambíguas revelações e nas perplexidades diante de retratos fotográficos.

Na realidade mais prosaica da vida cotidiana, ou no campo fértil da literatura, as experiências com o aparato da fotografia proporcionam registros instantâneos de alegrias e de incertezas no jogo infinito do mundo, com a memória pessoal assumindo sua ligação direta com a história social, permitindo que o real do tempo passado seja metamorfoseado e atualizado no presente, por entre ruínas de sentidos e de significados, entre reminiscências,

359 PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977. 73-74.

ocasionando desafios que vão contaminar a própria percepção da realidade. Vem dessa consciência uma certa melancolia diante do tempo, diante dos abismos,³⁶⁰ que a imagem fotográfica quase sempre provoca – uma melancolia que será acionada, de relance, pela constatação da perda irreversível de um real que permanecerá inevitavelmente no passado, que foi capturado na figuração da imagem e que apenas reluz, na experiência fugaz de contemplação, no momento presente.

Mesmo diante das impossibilidades de um sentido unívoco que a literatura muitas vezes representa, é a fotografia, de todas as manifestações visuais dos últimos séculos, que revela a mágica insinuação de “veracidade” no espelho do mundo, ainda que tal insinuação seja com muita frequência passível de erros e favoreça os mais diversos equívocos. Um destes equívocos, talvez o mais grave em nossos tempos sombrios, está diretamente ligado às consequências da onipresença das tecnologias da Internet e suas plataformas de redes sociais, com seus compartilhamentos instantâneos de imagens, de retratos, de autorretratos.

Estes novos domínios da cultura e da comunicação, que se tornaram parte inexorável da experiência individual e coletiva, e também uma fonte inesgotável de preocupação e de dúvidas, prosseguem gerando, no dia a dia, novas e complexas questões éticas e legais, pois incontáveis agentes individuais e empresariais, abertos ou secretos, divulgam imagens fotográficas adulteradas ou fotomontagens fora do contexto, por descuido ou, pior, com evidentes intenções criminosas, diluindo ou eliminando diferenças entre verdade e mentira. Umberto Eco também abordou tal pressuposto da “prova de verdade” como questão central sobre a fotografia e sobre as imagens em geral em nossa época de revoluções da tecnologia.

Questionando o poder manipulador das imagens em seu potencial semiótico para mentir, isto é, para provocar ilusões para seu observador, Eco desafia os leitores e os pesquisadores das mais diversas linguagens e ciências a responderem a uma pergunta: as imagens podem mentir? O mesmo Eco responde que não, que as imagens não mentem, porque são o que são segundo o estatuto ou a categoria técnica a que estejam subordinadas. Contudo, Eco impõe uma ressalva das mais reveladoras: as imagens não mentem, são sempre uma evidência, mas podem ser usadas com objetivos diversos, inclusive para sustentar uma mentira. Nas palavras de Eco, a lógica da cultura determina que todo e qualquer signo, assim como toda e qualquer linguagem, toda literatura e toda semiótica são, necessariamente e por princípio, o conjunto das percepções sobre tudo que possa ser usado para mentir. Porque se

360 DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013. p. 126.

algo não pode ser usado para mentir, conforme Eco adverte, então também não pode ser usado para dizer a verdade e, de fato, não pode ser usado para dizer nada.³⁶¹

Diante da história, diante dos fatos, a jornada do fotógrafo e as figurações da fotografia, na fabulação ficcional ou na vida real cotidiana, tornam-se um emaranhado de lembranças e de imaginação que a imagem resume e revela. É assim para a experiência pioneira de Poe diante do daguerreótipo, é assim para os delírios de ciúmes que o retrato confirma para o narrador de Machado, é assim para a experiência radical do fotógrafo narrador de Cortázar e para seu duplo representado por Antonioni: testemunhas oculares que hesitam entre a verdade e as representações da verdade, diante das seduçções enganosas do olhar, diante do invisível, diante das dúvidas sobre um mistério que se desfaz na superfície da fotografia e que não consegue alcançar uma explicação final e definitiva.

Um enigma sem solução, afinal, não confirma a verdade nem a contradiz. Como saber o que é verdadeiro, ou o que é falso, se o espelho do aparato da fotografia apenas retém os vestígios do real, mas não pode revelar uma verdade inquestionável? Não há, de fato, nenhuma “prova de verdade”, nos textos do recorte de análise aqui apresentado, porque eles sequer reproduzem as imagens fotográficas em sua forma icônica e figurativa. O que há, tão somente, são as ilusões equacionadas na forma literária, somente letras, palavras e espaços em branco, seja no universo do realismo ou no universo do fantástico, representando descrições de imagens e alguma convicção intrincada em personagens.

Os desfechos da trama, para cada narrador de Poe ou de Machado, como para o fotógrafo amador de Cortázar ou para seu duplo profissional imaginado por Antonioni, fazem lembrar uma máxima sempre citada em processos jurídicos e nos autos dos tribunais, extraída dos pressupostos do *Humano, demasiado humano* de Nietzsche: coisas não são verdadeiras nem falsas, coisas são reais, por isso não se pode substituir por convicções a verdade dos fatos. As convicções são inimigas da verdade e bem mais perigosas que a mentira.³⁶²

Há, também, outra máxima, por coincidência datada de 1878, mesmo ano da publicação original do livro de Nietzsche – outra referência importante sobre o perigo das convicções e da “prova de verdade” que a fotografia pode ou não vir a delinear. Trata-se de uma frase atribuída não a um personagem da ficção, mas a um pioneiro da história da imprensa, o

361 ECO, Umberto. Rumo a uma lógica da cultura. In: *Tratado geral de Semiótica*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi e Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976. p. 1-24.

362 NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2005. p. 159.

fotógrafo Mathew Brady,³⁶³ que logo após a Guerra Civil nos Estados Unidos, também conhecida como Guerra de Secessão (travada entre 1861 e 1865, com causa principal na longa controvérsia sobre a escravização dos negros), teve a iniciativa de criar, em Nova York, uma agência para comercializar o trabalho de fotógrafos que registraram as imagens brutais das batalhas e das suas vítimas. A máxima de Mathew Brady, retomada por Cortázar como paráfrase na voz do fotógrafo de “As babas do diabo”, também é citada em *Diante da dor dos outros*,³⁶⁴ ensaio fundamental sobre o lugar da fotografia na literatura e na teoria da imagem, publicado por Susan Sontag, tradutora de Benjamin e interlocutora de Barthes, de Jameson, de Umberto Eco.

Para Sontag, assim como para Cortázar, em certos aspectos, a máxima sobre a fotografia, e a “prova de verdade” que ela representa, é uma citação que expressa a terrível supremacia das imagens de sofrimento, de crimes, de conflitos armados que acontecem nos quatro cantos do mundo e que observamos, diariamente, à distância, em fotografias ou imagens de vídeo, de forma quase sempre passiva, como um dos traços mais característicos da civilização contemporânea. A máxima que, no século 19, Mathew Brady escolheu como slogan publicitário para divulgar o trabalho dos fotógrafos sobre a guerra e suas vítimas, e que pode ser tomada com sentido alegórico de profecia, estabelece: “A câmera é o olho da história”.

Em formato de síntese, a frase atribuída a Mathew Brady identifica e traduz as relações que surgiram com o advento do aparato fotográfico, na fronteira entre uma nova forma de arte e uma técnica científica – relações que foram descritas com encantamento e também foram problematizadas na literatura por autores que perceberam a complexidade e a intensidade nos paradoxos do fenômeno situado entre a “fidelidade” às aparências do real e as perplexidades causadas pelas imagens de lugares, cenas, acontecimentos, pessoas, gestos, retiradas bruscamente do fluxo da vida e congeladas, fixadas na imobilidade permanente, pelo fotógrafo e sua câmera, para serem apresentadas depois ao olhar do observador. Afirmar que “a câmera é o olho da história” também é uma forma de expor, de maneira primorosa, os

363 Uma coincidência digna de nota: Joaquim Insley Pacheco, fotógrafo dos primeiros retratos de Machado, nasceu em Portugal e, antes de se instalar no Rio de Janeiro, passou uma longa temporada de estudos em Nova York como aprendiz no ateliê fotográfico de Mathew Brady, no período entre 1849 e 1851. Depois de fixar residência no Rio de Janeiro e de se estabelecer como próspero negociante com seu estúdio fotográfico, e graças à qualidade de seu trabalho, Insley Pacheco receberia, em 1855, uma das principais honorarias da época, o título de Fotógrafo da Casa Imperial do Brasil. Cf. INSLEY Pacheco. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21635/insley-pacheco> Acesso em: 15 janeiro 2022.

364 SONTAG, 2003. p. 44.

parâmetros míticos idealizados no último século para a prática profissional do jornalismo – a objetividade, a imparcialidade, a neutralidade – identificada como se fosse um contraponto às variadas fabulações sempre subjetivas e potencialmente ilimitadas da literatura de ficção.

Uma fronteira delimitada entre tais extremos de objetividade e de subjetividade, no entanto, jamais foi realmente demarcada, como destaca, com propriedade, o depoimento de Sebastião Salgado, um dos nomes mais importantes do fotojornalismo contemporâneo.

Existe uma corrente que diz que a fotografia é o objetivo, representa uma realidade, nem mais nem menos. Que ela é imparcial e mostra a realidade total. Não é verdade. Isso é a maior mentira do mundo. Você não fotografa com a sua máquina. É a coisa mais subjetiva que existe. Você fotografa com toda a sua cultura, os seus condicionamentos ideológicos. Você aumenta, diminui, deforma, deixa de mostrar...³⁶⁵

Sobre verdades e mentiras diante da fotografia também há outros depoimentos célebres – um deles, tão breve como definitivo, foi registrado por Lewis Hine, sociólogo que, no começo do século 20, encontrou na imagem fotográfica a sua forma realista de documentar e denunciar as injustiças sociais, as mazelas da exploração do trabalho infantil e as condições desumanas a que eram submetidas muitas categorias de trabalhadores, entre elas os operários da construção dos arranha-céus em Nova York. Combatido e polêmico em sua época, por sua defesa intransigente para a criação de leis trabalhistas e de programas de assistência social, Hine, que é um dos fotógrafos selecionados por Barthes para as análises em *A câmara clara*, conta, na atualidade, com amplo reconhecimento por seu papel como fotojornalista. Seu depoimento sobre a “verdade” da imagem da fotografia traz uma frase repetida por muitos, em contextos diversos – “as fotografias não sabem mentir, mas os mentirosos sabem fotografar” – e também alguma ironia sobre as frequentes manipulações do dispositivo fotográfico.

Seja um quadro ou uma fotografia, toda imagem é um símbolo que nos remete imediatamente ao contato com a realidade (...). Entre as imagens, a fotografia tem um realismo próprio, ausente em outras formas de representação. É precisamente por este motivo que o cidadão comum acredita, implicitamente, que a imagem fotográfica jamais falseia a realidade. Naturalmente, sabemos que tal fé incondicional em sua veracidade é frequentemente abalada, pois as fotografias não sabem mentir, mas os mentirosos sabem fotografar. Faz-se necessário que nós tenhamos a certeza que nossas câmeras não venham adquirir quaisquer hábitos ruins.³⁶⁶

365 SALGADO, Sebastião. Apud VASQUEZ, Pedro. *Fotografia – reflexos e reflexões*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1986. p. 68.

A verdade, o que é a verdade? – diz aquele questionamento célebre de Pôncio Pilatos, diante de Jesus Cristo e diante da multidão, segundo os Evangelhos da Bíblia Sagrada³⁶⁷ – um questionamento que ainda paira, de forma atualíssima, sobre o tempo presente, frente aos mais diversos fenômenos da desinformação e da pós-verdade que se manifestam quando emoções e crenças de multidões se propagam, por falta de conhecimento ou mesmo por má-fé, em confronto direto com a veracidade dos fatos de comprovação científica. Acontece, porém, que a verdade e seus contrários são temas muito próprios da literatura, desde sempre, motivo pelo qual a incorporação da fotografia e de seus dispositivos na forma literária não trouxe o ímpeto radical de uma nova realidade. Contudo, conforme está demonstrado nesta tese, torna-se inevitável reconhecer que tais dispositivos passaram a configurar e a acrescentar inúmeras transformações e novas dimensões de linguagem para a literatura, resultando em uma série de “contaminações” que são evidentes e verificáveis em vários níveis, tanto no impacto de sua presença como referência temática, como na própria expressão verbal, que passa a refletir, com frequência, variadas influências que têm origem nas técnicas mais características da imagem instantânea da fotografia.

As contaminações dos processos narrativos desde o surgimento, no século 19, do aparato da fotografia, estão relacionadas não somente ao tema do retrato fotográfico, cada vez mais presente, até a atualidade, mas também às questões das revelações do real que se apresentam por meio de termos que vêm dos processos fotográficos, pelos registros de enquadramentos, tais como variações discursivas de ângulo, de perspectiva, de pontos de vista e de foco, incluindo as opções por descrições mais concisas e panorâmicas, ou pela fixação em detalhes da imagem ou do cenário, bem como as estratégias verbalizadas para destacar pequenos “flashes”, com o formato do texto cada vez mais fragmentado, captando ou revelando seus flagrantes inesperados. São alterações estruturais que a forma literária incorporou e que ressaltam, por meio da construção por palavras e frases, o gosto

366 HINE, Lewis. Social photography. In: TRACHTENBERG, Alan (org.). *Classic essays on photography*. New Haven: Leete's Island Books, 1980. p. 111 (tradução nossa).

367 Evangelho segundo João: “Disse Pilatos a Jesus: Que é a verdade?” (João, Capítulo 18: Versículo 38). No mesmo Evangelho, o diabo é chamado de “o pai da mentira” (João, 8: 44). Na mesma passagem, depois de contrariar o que seria uma proposta diabólica, Jesus irá responder: “Eu sou o Caminho, a Verdade e a Vida” (João, 14: 6). Cf. A BÍBLIA DE JERUSALÉM. Vários tradutores. São Paulo: Edições Paulinas, 1985.

pela síntese e pelo descontínuo, à maneira do que fazem os fotógrafos, registrando breves cenas do cotidiano, breves momentos, breves imagens.

Tal presença marcante do fenômeno fotográfico na forma literária torna-se evidente com a perplexidade de narradores e de personagens de Poe, de Machado, de Cortázar, no enredo de seus enganos involuntários e fundamentados nas aparências. Diante do espelho do mundo, no intervalo por vezes sutil entre realidade e verdade, as aproximações entre os processos da literatura e os processos da fotografia, de forma permanente, continuam seu trajeto, revelando as possibilidades do verossímil que contém o verdadeiro e contém o falso – seja nos domínios plurais e criativos da intuição, em suas complexas inscrições do imaginário, seja na interface de suas ocorrências pelos territórios também diversificados das formas mais realistas de representação. Antonioni, em uma entrevista de 1980, afirmou uma constatação inquietante sobre tais possibilidades, declarando que o mundo e a realidade em que vivemos são, na verdade, invisíveis, e que, por isso mesmo, devemos nos contentar com o que vemos.³⁶⁸ A constatação de Antonioni, de certo modo, é compartilhada com frequência por escritores, por fotógrafos e por cada um de nós na sequência dos lances mais comuns, ou mais imprevisíveis, de cada cena ou de cada acontecimento da vida real cotidiana.

368 TASSONE, Aldo. *I film di Michelangelo Antonioni* – un poeta della visione. Roma: Gremese Editore, 1990. p. 159.

REFERÊNCIAS

- A BÍBLIA DE JERUSALÉM. Vários tradutores. São Paulo: Edições Paulinas, 1985.
- A HISTÓRIA do ‘clic’ que físgou Julio Cortázar. *Folha de S. Paulo*, 24 de agosto de 2014. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/08/1504387-a-historia-do-clic-que-fisgou-julio-cortazar.shtml> Acesso em: 20 dezembro 2020.
- A POLÊMICA tentativa de embranquecer Machado de Assis. *Revista do Instituto Humanitas Unisinos*, IHU On-line, edição 517, 18 de dezembro de 2017. Disponível em: <https://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/7177-a-polemica-tentativa-de-embranquecer-machado-de-assis>. Acesso em: 15 janeiro 2022.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução de Vinicius Nicastro Henesko. Chapecó, Santa Catarina: Editora Argos, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: Destrução da experiência e origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- AGAMBEN, Giorgio. *Autoritratto nello studio*. Milano: Edizioni Nottetempo, 2017.
- ÁGUILA, Fernando Zamora. *Filosofía de la imagen: language, imagen y representación*. Ciudad de México: Editorial Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2010.
- ALCIATO, Andrea. *Emblemata (Emblematum libellus)*. Fac-símile da edição de 1551. Disponível em: <https://archive.org/details/emblemataandreae00alcia> Acesso: 1º julho 2017.
- ALLEN, Harvey. *Israfel – Vida e época de Edgar Allan Poe*. Vol. II. Tradução de Oscar Mendes. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1945. p. 253. Original em inglês disponível em: <https://www.eapoe.org/papers/misc1921/hva34c00.htm> Acesso em: 15 abril 2022.
- ALLEN, Harvey. Edgar Allan Poe – notícia biobibliográfica. In: POE, Edgar Allan. *Poesia e Prosa: obras escolhidas*. 2ª ed. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Editora Globo, 2000. p. 13-31.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Boitempo & A falta que ama*. Rio de Janeiro: Editora Sabiá, 1968.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Baú de surpresas. In: NAVA, Pedro. *Baú de ossos*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1974. p. 7-9.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. A um bruxo com amor. In: *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1988. p. 287-289.
- ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. A fotografia no século XIX. In: *História da fotorreportagem no Brasil: a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839-1900*. Rio de Janeiro: Editora Elsevier, 2004. p. 1-26.

- ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Org. Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Editora Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.
- ANTONIONI, Michelangelo. *O fio perigoso das coisas e outras histórias*. Tradução de Raffaella de Filippis. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1990.
- ANTONIONI, Michelangelo. A doença dos sentimentos (entrevista). In: APRÁ, Adriano (Org.) *Aventura Antonioni*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, Ministério da Cultura, 2017. p. 65-94.
- ANTUNES, Benedito; e MOTTA, Sérgio Vicente (Orgs.). *Machado de Assis e a crítica internacional*. São Paulo: Editora Unesp, 2009.
- APRÁ, Adriano (Org.). *Aventura Antonioni*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, Ministério da Cultura, 2017.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2004.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *O escorpião encalacrado (A poética da destruição em Julio Cortázar)*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.
- ARRIGUCCI JR., Davi. Paráfrase do tradutor. In: CORTÁZAR, Julio. *Prosa do Observatório*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974. p. 5.
- ARRIGUCCI JR., Davi. Escorpionagem: o que vai na valise. In: *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. Org. Haroldo de Campos e Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993. p. 8-14.
- ASSIS, Machado de. *Histórias românticas*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc. Editores, 1937.
- ASSIS, Machado de. *Crítica teatral*. Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre: W. M. Jackson Editores, 1938.
- ASSIS, Machado de. *Crônicas (1864-1867)*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc. Editores, 1955.
- ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Editora José Aguillar, 1959.
- ASSIS, Machado de. *Obra completa*, volume 1. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1986a.
- ASSIS, Machado de. *Obra completa*, volume 2. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1986b.
- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro. Obra completa em quatro volumes*. Org. Aluizio Leite Neto, Ana Lima Cecílio e Heloisa Jahn. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2008.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongiorno e Pedro de Souza. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1972.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.

BARTHES, Roland. *Carta a Michelangelo Antonioni*. Transcrição da carta enviada no final do mês de janeiro de 1980. Disponível em: https://www.huffingtonpost.fr/morgane-ortin/lettre-de-roland-barthes-a-michelangelo-antonioni_b_8541394.html. Acesso: 30 de novembro de 2020. Cf. BARTHES, Roland. *Album. Inédits, correspondances et varia*. Paris: Le Seuil, 2015.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1990.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1992.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moyses. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2003.

BARTHES, Roland. Variações sobre a escrita. *In: Inéditos volume 1: Teoria*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. *Inéditos volume 2: Crítica*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. *Inéditos volume 3: Imagem e moda*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, Roland. *Inéditos volume 4: Política*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005

BALBUENA, Monique. O concreto se pensa com olho. *In: Poe e Rosa à luz da cabala*. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1994. p. 109-136.

BAUDELAIRE, Charles. *Correspondance I*. Paris: Pléiade, 1973.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.

BAUDELAIRE, Charles. Edgar Allan Poe. *In: Ficção completa, poesia e ensaios de Edgar Allan Poe*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1986. p. 33-52.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Org. e tradução de Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1996.

BAUDELAIRE, Charles. *Ensaio sobre Edgar Allan Poe*. Tradução de Lúcia Santana Martins. São Paulo: Ícone Editora, 2003.

BAUDELAIRE, Charles. *Salon de 1859* apud FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. *Salon de 1859*. *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, vol. II; p. 245-358. Disponível em: https://fr.wikisource.org/wiki/Salon_de_1859 Acesso em: 15 janeiro 2022.

BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: *O cinema: ensaios*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991. p. 19-26.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I – Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II – Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III – Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Tradução de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo, SP: Duas Cidades; Editora 34, 2002.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Org. Willi Bolle e Olgária Matos. Tradução de Irene Aron e Cleonice Rainho. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de João Barreto. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

BENJAMIN, Walter. A modernidade. In: *Baudelaire e a modernidade*. Tradução de João Barreto. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p. 69-102.

BERGER, John. *Modos de ver*. Tradução de Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1999.

BERGER, John. *Para entender uma fotografia*. Org. Geoff Dyer. Tradução de Paulo Geiger. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2017.

BERGER, John. *A aparência das coisas*. Tradução de José Miguel Silva. Lisboa: Editora Antígona, 2021.

BERMEJO, Ernesto González. *Conversas com Cortázar*. Tradução de Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2002. p. 32-33.

BERNARDO, Gustavo. *O problema do realismo em Machado de Assis*. Rio de Janeiro, Editora Rocco, 2012.

BLADE RUNNER (*Blade Runner, O caçador de andróides*). Direção: Ridley Scott. Intérpretes: Harrison Ford, Rutger Hauer, Sean Young, Edward James Olmos, Daryl Hanna, Joanna Cassidy. Roteiro: Ridley Scott, Hampton Fancher, David Peoples (inspirado no romance de Philip Kindred Dick *Andróides sonham com ovelhas elétricas?*, publicado em 1968). Produção: Michael Deeley, The Lads Company, Shaw Brothers, Blade Runner Partnership. Estados Unidos, Hong Kong: Warner Bros. Pictures, 1982, colorido, 35 mm (117 minutos). DVD *Blade Runner* (Warner Bros., 1997).

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Tradução, introdução e notas de Manuel Frias Martins. Lisboa: Temas e Debates, Círculo de Leitores, 1997.

BLOOM, Harold. Joaquim Maria Machado de Assis. In: BLOOM, Harold. *Gênio: os 100 autores mais criativos da história da literatura*. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2003.

BLOW-UP (*Blow-Up, Depois daquele beijo*). Direção: Michelangelo Antonioni. Intérpretes: David Hemmings, Vanessa Redgrave, Veruschka, Sara Miles, Jane Birkin, Peter Boeles. Roteiro: Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra (inspirado no conto de Julio Cortázar "As babas do diabo", publicado em 1959 no livro *As armas secretas*). Produção: Carlo Ponti, Premier Production Co. Inc., Reino Unido, Itália: Metro Goldwin Mayer, 1966, colorido, 35 mm (111 minutos). DVD *Blow-Up* (Warner Bros., 2004).

BORGES, Jorge Luis. Prólogo. In: CORTÁZAR, Julio. *Bestiário*. Tradução de Remy Corga Filho. São Paulo: Expansão Editorial, 1977. p. 2-3.

BORGES, Jorge Luis. *Obra completa*. Buenos Aires: Editora Emecé, 1974

BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. Tradução de Flávio José Cardoso. São Paulo: Editora Globo, 1992.

BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: *Outras inquisições*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2007. p. 127-130.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do Olhar. In: NOVAES, Adauto. *O Olhar*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1988. p. 65-87.

BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: O enigma do olhar*. São Paulo: Editora Ática, 1999.

BOURDIEU, Pierre; e BOURDIEU, Marie-Claire. O camponês e a fotografia. In: *Revista de Sociologia e Política*, n° 26. Curitiba: UFPR, 2006. p. 31-39.

BRANDÃO, Ruth Silviano; OLIVEIRA, José Márcio Resende. *Machado de Assis leitor: uma viagem à roda de livros*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

BRIZUELA, Natalia. *Depois da fotografia: uma literatura fora de si*. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2014.

BRUNET, François. *La Collecte des vues: explorateurs et photographes en mission dans l'Ouest américain, 1839-1879*. Paris: Ed. Ekess, 1993.

BRUNET, François. *Photography and literature (exposures)*. London: Reaktion Books, 2009.

BUESCU, Helena Carvalhão. *Incidências do olhar: percepção e representação*. Lisboa: Editorial Caminho, 1990.

CALDWELL, Helen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro*. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

CAMPANHA Machado de Assis Real, *Universidade Zumbi dos Palmares*. Atualizado em 3 de outubro de 2021. Disponível em: <https://zumbidospalmares.edu.br/campanha-machado-de-assis-real/> Acesso em: 15 janeiro 2022.

CAMPANHA recria foto clássica de Machado de Assis e mostra escritor negro: “Racismo escondeu quem ele era”. *Portal G1*, 1º de junho 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2019/05/01/campanha-recria-foto-classica-de-machado-de-assis-e-mostra-escritor-negro-racismo-escondeu-quem-ele-era.ghtml> Acesso em: 15 janeiro 2022.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: Edusp, 2006.

CANDIDO, Antonio. O sistema literário consolidado. In: *Iniciação à literatura brasileira*. São Paulo: Humanitas, FFLCH/USP, 1999. p. 53-54.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. 6ª edição. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.

CANDIDO, Antonio. *Brigada ligeira*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Ouro sobre Azul, 2004.

CARTIER-BRESSON, Henri. *The decisive moment*. Nova York: Simon & Shuster, 1952.

CARVALHO, Carolina Sá. Fotografia e fantasmagoria em *Dom Casmurro*. In: *Machado de Assis em linha*, v. 4, n. 8. São Paulo: FFLCH/USP, 2011, p. 56-73. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1983-68212011000200005>. Acesso em: 15 maio 2022.

CASA NOVA, Vera. *Lições de Almanaque: um estudo semiótico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CASA NOVA, Vera. *Comunicação, discurso e semiótica*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2010.

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

- CHRISTIN, Anne-Marie. A imagem enformada pela escrita. *In: ARBEX, Marcia (org.). Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem.* Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.
- COELHO, Marcelo. Confluências. *In: Cadernos de Literatura Brasileira: Machado de Assis.* Org. Hélio de Seixas Guimarães e Vladimir Sacchetta. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008. p. 49-52. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/cadernos-de-literatura-brasileira-disponiveis-online/#Machado-de-Assis> Acesso em: 15 janeiro 2022.
- COHEN, Margaret. A literatura panorâmica e a invenção dos gêneros cotidianos. *In: CHARNEY, Leo; e SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). O cinema e a invenção da vida moderna.* Tradução de Regina Thompson. São Paulo: Cosac e Naify, 2004. p 315-351.
- CORTÁZAR, Julio. *Prosa do Observatório.* Tradução de Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.
- CORTÁZAR, Julio. *Histórias de cronópios e de famas.* Tradução de Glória Rodrigues. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1983.
- CORTÁZAR, Julio. Diário para um conto. *In: Fora de hora.* Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985. p. 145-182.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio.* Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. Org. Haroldo de Campos e Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.
- CORTÁZAR, Julio. *As armas secretas.* Tradução de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1994.
- CORTÁZAR, Julio. *Obra crítica.* Vol. 1. Org. Saul Yurkievich. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1998.
- CORTÁZAR, Julio. *Obra crítica.* Vol. 2. Org. Jaime Alazraki. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1999.
- CORTÁZAR, Julio. *Obra crítica.* Vol. 3. Org. Saúl Sosnowiski. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2001.
- CORTÁZAR, Julio. *Cuentos completos.* Buenos Aires: Punto de Lectura, 2004.
- CORTÁZAR, Julio. *Cartas a los Jonquières.* Buenos Aires: Editorial Alfaguara, 2005.
- CORTÁZAR, Julio. *O jogo da amarelinha.* Tradução de Eric Nepomuceno. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2019.
- CORTÁZAR, Julio. *Papéis inesperados.* Org. Aurora Bernárdez e Carles Álvarez Garriga. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2010.
- CORTÁZAR, Julio. *Aulas de literatura, Berkeley, 1980.* Tradução de Fabiana Camargo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- COSTA LIMA, Luiz. *Sociedade e discurso ficcional.* Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986.

COSTA LIMA, Luiz. *O controle do imaginário: razão e imaginação nos tempos modernos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

COUCHOT, Edmond. Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração. In: PARENTE, André (org.). *Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993. p. 37-48.

COUTINHO, Mário Alves. *Escrever com a câmera*. A literatura cinematográfica de Jean-Luc Godard. Belo Horizonte: Editora Crisálida, 2010.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Escritores latino-americanos e a tradição: Machado de Assis, Borges e Ricardo Piglia. In: *Cadernos de Estudos Culturais*, v. 1, n. 2. Campo Grande: UFMS, 2009. p. 125-134. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/2193> Acesso em: 15 maio 2022.

DAMIÃO, Carla Milani. *Sobre o declínio da “sinceridade”*: Filosofia e autobiografia de Jean-Jacques Rousseau a Walter Benjamin. São Paulo: Edições Loyola, 2006. p. 189-191.

DEAS, Michael J. *The Portraits and Daguerreotypes of Edgar Allan Poe*. Charlottesville: University of Virginia, 1989.

DEBS, Sylvie. As relações entre literatura-cinema. In: *Cinema e literatura no Brasil*. Os mitos do sertão: emergência de uma identidade nacional. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2010. p. 116-125.

DICK, Philip Kindred. *Andróides sonham com ovelhas elétricas?* Tradução de Ronaldo Bressane. São Paulo: Editora Aleph, 2017

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Marcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição*. Tradução de Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Editora Papirus, 1993.

DUQUE, Gonzaga. *Impressões de um amador: textos esparsos de crítica, 1882-1909*. Org. Vera Lins e Júlio Castañon Guimarães. Belo Horizonte / Rio de Janeiro: Editora UFMG; Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Tradução de René Evi Levié. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.

- ECO, Umberto. Rumo a uma lógica da cultura. *In: Tratado geral de Semiótica*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi e Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976. p. 1-24.
- ECO, Umberto. *Conceito de texto*. Tradução de Carla de Queiroz. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1984.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. Tradução de Attilio Cancian. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.
- ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1989.
- ECO, Umberto. *Semiótica e filosofia da linguagem*. Tradução de Mariarosaria Fabris e José Luiz Fiorin. São Paulo: Editora Ática, 1991.
- ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. Tradução de Pérola Carvalho. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.
- ECO, Umberto. *Sobre a literatura*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Record, 2003.
- ECO, Umberto. A beleza como proporção e harmonia. *In: História da beleza*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Record, 2004. p. 61-97.
- ECO, Umberto. *Obra aberta: formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução de Giovanni Cutolo (et al.). 10ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.
- ELLESTRÖM, Lars. *Midialidade: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermedialidade*. Org. e tradução de Ana Claudia Munari Domingos et al. Porto Alegre: Editora Universitária da PUC RS, 2017.
- FABRIS, Marcos. *Correspondências: pintura, fotografia e o retrato na modernidade*. São Paulo: Editora Humanitas, 2013.
- FACIO, Sara. *Julio Cortázar*. Buenos Aires: La Azotea Editorial Fotografica, 2004.
- FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo, Editora Companhia Editora Nacional, 1974.
- FERNANDES JÚNIOR, Rubens; e LAGO, Pedro Corrêa do. *O século XIX na fotografia brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 2000.
- FERREZ, Marc. *O Brasil de Marc Ferrez* (vários autores). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.
- FISCHER, Luís Augusto. *Machado e Borges – e outros ensaios sobre Machado de Assis*. Porto Alegre: Arquipelago Editorial, 2008.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Editora Relume Dumará, 2002.

FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Editora Annablume, 2008.

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

FRAZER, James George. The legend of Narcissus. *The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, Vol. 16. London: Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, 1887. p. 344. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2841524>. Acesso em: 28 setembro 2020.

FREUD, Sigmund. O Estranho (1919). In: *Obras Psicológicas Completas*. Volume XVII (1917-1919). Tradução de Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1969. p. 279-293.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na cultura*. Tradução de Renato Zwick. São Paulo: L&PM Editores, 2010.

FREUD, Sigmund. O fetichismo (1927). In: *O futuro de uma ilusão e outros textos*. Obras completas, volume 17. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2014.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos (1900)*. Obras completas, volume 4. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2019. p. 25-26.

FUENTES, Carlos. Machado de la mancha. Revista *Nexos*. México: 1 de julho de 1998. Disponível em: <http://www.nexos.com.mx/?p=8927> Acesso em: 8 maio 2019.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. In: *Walter Benjamin, Obras escolhidas I – Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. p. 7-19.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: Ficção e História*. Tradução de Sônia Coutinho. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1986.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: impostura e realismo: uma reinterpretação de Dom Casmurro*. Tradução de Fernando Py. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1991.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto. Uma tragédia*. Tradução de Jenny Klabin Segall. Org. Marcus Vinícius Mazzari. Edição bilingue. São Paulo: Editora 34, 2004.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A santidade do alquimista: ensaios sobre Poe e Baudelaire*. São Paulo: Editora Unimarco, 1997.

GUIBERT, Hervé. *L'image fantôme*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1981.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Machado de Assis, o escritor que nos lê*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas; e SACCHETTA, Vladimir (Org.). *A olhos vistos: uma iconografia de Machado de Assis*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2008.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: O romance machadiano e o público de literatura no século 19*. 2ª ed. São Paulo: Nankin/EDUSP, 2012.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas; e SACCHETTA, Vladimir (Org.). *Machado de Assis, fotógrafo do invisível*. O escritor, sua vida, sua época em crônicas e imagens. São Paulo: Editora Moderna, 2013.

HEYNEMANN, Cláudia; RAINHO, Maria do Carmo (Orgs.). *Retratos modernos*. Rio de Janeiro: Editorial Arquivo Nacional, 2005.

HINE, Lewis. Social photography. In: TRACHTENBERG, Alan (org.). *Classic essays on photography*. New Haven: Leete's Island Books, 1980. p. 109-113.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

INSLEY Pacheco. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21635/insley-pacheco> Acesso em: 15 janeiro 2022.

JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. In: *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 1969. p. 63-72. (Publicado em inglês em: R. A. Brower, org. *On translation*. Harvard University Press, 1959).

JAMESON, Fredric. *O inconsciente político*. Tradução de Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Editora Ática, 1992.

JAMESON, Fredric. *As marcas do visível*. Tradução de Ana Lúcia de Almeida Gazolla et al. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1995.

JAMESON, Fredric. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Org. e tradução de Ana Lúcia de Almeida Gazolla. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995b.

JANELA INDISCRETA (*Rear Window*). Direção: Alfred Hitchcock. Intérpretes: James Stewart, Grace Kelly, Wendell Corey, Thelma Ritter, Raymond Burr. Roteiro: Alfred Hitchcock, John Michael Hayes (inspirado no conto de Cornell Woolrich "It Had To Be Murder", publicado em 1942 no livro homônimo). Produção: Alfred Hitchcock, Patron Inc. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1954, colorido, 35 mm (114 minutos). DVD *Rear Window* (Universal Pictures, 2002).

JANZ, Curt Paul. *Friedrich Nietzsche: uma biografia*, volume III: os anos de esmorecimento, documentos, fontes e registros. Tradução de Markys A. Hediger e Luis M. Sander. Petrópolis: Editora Vozes; 2016.

- JOSEF, Bella. *História da literatura hispano-americana*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1989. p. 241-250.
- JOYCE, James. *Ulysses*. Tradução de Caetano Galindo. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2012.
- KIEFER, Charles. *A poética do conto: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero*. São Paulo: Editora Leya, 2011.
- KOSSOY, Boris. *Hercule Florence, 1833: A descoberta isolada da fotografia no Brasil*. São Paulo: Editora Duas Cidades, 1980.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia & história*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- KOSSOY, Boris. *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro – Fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.
- KOUTSOUKOS, Sandra. *Negros no estúdio do fotógrafo: Brasil, segunda metade do século XIX*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Tradução de Anne Marie Davée. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. p. 14.
- LACAN, Jacques. *O seminário, livro 2: O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise (1954-55)*. Tradução de Marie Cristine Laznik Penot. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- LANEYRIE-DAGEN, Nadeije. *Leer la pintura*. Barcelona: Larousse, Spes Editorial, 2005.
- LAVELLE, Patrícia. *O espelho distorcido: imagem do indivíduo no Brasil oitocentista*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*. São Paulo: EDUSP, 1993.
- LENNING, Walter. *E. A. Poe*. Tradução de Juan Conesa Sánchez. Barcelona: Salvat, 1988.
- LIMA BARRETO, Afonso Henriques. Um e outro. In: *A nova Califórnia: contos*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1979. p. 247-257.
- LISOVSKY, Mauricio. Guia prático das fotografias sem pressa. In: HEYNEMANN, Cláudia; RAINHO, Maria do Carmo (Orgs.). *Retratos modernos*. Rio de Janeiro: Editorial Arquivo Nacional, 2005.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: fotógrafo e turista aprendiz*. São Paulo: IEB/USP, 1993.
- LOUVEL, Liliane. A descrição “pictural”: por uma poética do iconotexto. In: ARBEX, Marcia (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Vários tradutores. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006. p. 191-220. (Publicado em francês em *Poétique*, n° 112. Paris: Seuil, 1997).

LOUVEL, Liliane. Nuanças do pictural. In: DINIZ, Thäis Flores Nogueira (Org). *Intermedialidade e estudos interartes*. Tradução de Marcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 47-69. (Publicado em francês em *Poétique*, n° 126. Paris: Seuil, 2001).

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Editora Brasiliense; Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

MACHADO DE ASSIS: O grave erro com a imagem do maior escritor da História do Brasil. *Aventuras na História*, 9 de março 2021. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/machado-de-assis-conheca-o-grande-erro-de-seculos-com-a-imagem-do-bruxo-do-cosme-velho.phtml> Acesso em: 15 janeiro 2022.

MAIS DO QUE NUNCA, a fotografia tem futuro, diz Sebastião Salgado. Agência Reuters, 10 fevereiro 2017. Disponível em: <https://www.reuters.com/article/arte-sebastiaosalgado-futuro-fotografia-idBRKBN15P1RK> Acesso: 15 janeiro 2021.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. Tradução de Rubens Figueiredo e Rosaura Eichemberg. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2001.

MANGUEL, Alberto. Leitura das sombras. In: *Uma história da leitura*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1997. p. 41-42.

MARTIN-BARBERO, Jesús; REY, Germán. Exercícios do ver. Tradução de Jacob Gorender. São Paulo: Editora SENAC, 2001.

MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. Tradução de Regis Barbosa e Flávio Kothe. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1985.

MATOS, Olgária. Pórticos e passagens: Walter Benjamin, contratempo e história. In: *Walter Benjamin: experiência histórica e imagens dialéticas*. Org. Carlos Eduardo Jordão Machado, Rubens Machado Jr. e Miguel Vedda. São Paulo: Editora Unesp, 2015. p. 99-113.

MAUAD, Ana Maria. Imagem e auto-imagem no Segundo Reinado. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de (org.). *História da vida privada no Brasil*, vol. 2, Império: a corte e a modernidade nacional. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1997, p. 181-231.

MAUAD, Ana Maria. Entre retratos e paisagens: modos de ver e representar no Brasil oitocentista. *Revista Studium*, n° 15, p. 3-43. São Paulo: Unicamp, 2019. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/studium/article/view/11764/7706> Acesso em: 18 outubro 2021.

MCLUHAN, Marshall. Os meios de comunicação como extensões do homem_ (*Understanding media*). Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Editora Cultrix, 1969.

MEDINA, Cremilda. *Notícia um produto à venda – jornalismo na sociedade urbana e industrial*. São Paulo: Summus Editorial, 1978. p. 54-58.

- MELO E CASTRO, Ernesto M. de. *O fim visual do século XX & outros textos críticos*. Org. Nádia Battella Gotlib. São Paulo: Edusp, 1993.
- MENDES, Murilo. *A idade do serrote*. Rio de Janeiro: Editora Sabiá, 1968.
- MENDES, Murilo. *Transistor*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1980.
- MERQUIOR, José Guilherme. Machado de Assis e a prosa impressionista. In: MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: Breve história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Topbooks, 1996. p. 150-201.
- MICCHICCHÉ, Lino. Antonioni visto por Antonioni. In: APRÁ, Adriano (Org.). *Aventura Antonioni*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, Ministério da Cultura, 2017.
- MONTIER, Jean-Pierre. De la photolittérature. In: MONTIER, Jean-Pierre (org.). *Transactions photolittéraires*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2015. p. 11-61.
- MONTIER, Jean-Pierre. La notion de seuil photographique. In: *Interférences littéraires / Littéraire interferences*, n° 23, «Seuils/ Paratexts, trente ans après», s. dir. Guido Mattia Gallerani, Maria Chiara Gnocchi, Donata Meneghelli, Paolo Tinti, mai 2019, 103-127. Disponível em: <http://www.interferenceslitteraires.be/index.php/illi/article/view/1024> Acesso: 15 abril 2022.
- MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. Tradução de Cleone Rodrigues. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1997.
- MOSER, Walter. *As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade*. In: *Aletria*, Revista de Estudos de Literatura, v. 14. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.
- MOTTA, Leda Tenório. *Rumores da língua e desditos da fotografia de arte: Roland Barthes começa e fim*. São Paulo: Lumme Editor, 2019.
- MÜLLER, Jürgen. Intermedialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos deste conceito. In: DINIZ, Thaïs; e Vieira, André (orgs.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2012.
- MURICY, Katia. *A razão cética: Machado de Assis e as questões de seu tempo*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1988.
- MURICY, Katia. *Ecce homo: a autobiografia como gênero filosófico*. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2017.
- NAVA, Pedro. *Bau de ossos*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1974.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2005. p. 159.
- NOVAES, Aduato (org.). *O olhar*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1988.

NOVAIS, Fernando Antonio. História da vida privada no Brasil. Império: a corte e a modernidade nacional. Org. Luiz Felipe de Alencastro. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1997.

O ESTUDANTE DE PRAGA (*Der Student Von Prag*). Direção: Stellan Rye. Intérpretes: Paul Wegener, Fritz Weidemann, John Gottowt, Lida Salmonova, Grete Berger. Roteiro: Stellan Rye, Hanns Heinz Ewers, Paul Wegener (inspirado no conto de Edgar Allan Poe “William Wilson”, publicado em 1840 no livro *Tales of the Grotesque and Arabesque*). Produção: Paul Wegener, Deutsche Bioscop GmbH. Alemanha: 1913, 35 mm, preto e branco (85 minutos).

ORLANDO, José Antônio. Mário e o nacionalismo da Lopes Chaves. In: SOUZA, Eneida Maria de. *Cartas a Mário*. Belo Horizonte: FALE/UFMG; NAPq, 1993. p. 80-87.

ORLANDO, José Antônio. Machado ridens, Uqbar no Oitocentos. In: *O código em Uqbar: estratégia e semiótica em Jorge Luis Borges e Machado de Assis*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1996. p. 140-195.

ORLANDO, José Antônio. Memórias do século 20. In: *O eixo e a roda*, v. 8. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2002, p. 195-205. Disponível em: www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3144 Acesso em: 15 abril 2022.

ORLANDO, José Antônio. A cidade dos lunáticos. In: NAZARIO, Luiz (org.). *A cidade imaginária*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005. p. 13-26.

ORLANDO, José Antônio. O lugar de Roland Barthes: fotobiografia. *Em Tese*, v. 21. Belo Horizonte: FALE UFMG, 2014. p. 231-247.

ORLANDO, José Antônio. Magia & técnica: a máquina de pensar em Edgar Allan Poe e Walter Benjamin. In: JEHA, Julio; NASCIMENTO, Lyslei (orgs.). *Criadores e criaturas na literatura*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2017. p. 69-78.

ORLANDO, José Antônio. Cronópio inventa Cortázar: o amigo imaginário e seus duplos. In: MENDES, André; MENDES, Emília; e NASCIMENTO, Lyslei (orgs.). *Criadores e criaturas na literatura II*. Belo Horizonte: FALE UFMG, 2020. p. 77-92.

ORLANDO, José Antônio. Pequena história do brinquedo em tempos sombrios. In: *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*, v. 15 (nº 28), outubro de 2021. p. 170–181. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/maaravi/article/view/36588> Acesso em: 15 janeiro 2022.

ORLANDO, José Antônio; CASA NOVA, Vera. Uma retórica do poder. In: *Revista Criação & Crítica*, nº 30 (30). São Paulo: USP, 2021. p. 80-95. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/184956> Acesso em: 20 novembro 2021.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

PEIXOTO, Miriam Campolina Diniz. A experiência da visão na literatura grega. *In: O visível e o inteligível*. Org. Miriam Campolina Diniz Peixoto et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

PESQUISADOR encontra foto desconhecida de Machado de Assis em revista argentina. *Folha de S. Paulo*, 29 de junho 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/06/pesquisador-encontra-foto-desconhecida-de-machado-de-assis-em-revista-argentina.shtml> Acesso em: 15 janeiro 2022.

PHLIT – Répertoire de la Photolittérature Ancienne et Contemporaine. Université Rennes 2. Disponível em: <http://www.phlit.org/> Acesso em: 15 maio 2022.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

PIGNATARI, Décio. *Letras, artes, mídia*. São Paulo: Editora Globo, 1995.

PIGNATARI, Décio. *Errâncias*. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

PIZA, Daniel. *Machado de Assis, um gênio brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

POE, Edgar Allan. The oval portrait. *In: The Complete Works of Edgar Allan Poe*. Edited by J. A. Harrison, 1902. Charlottesville: Ed. University of Virginia, Edgar Allan Poe Society of Baltimore. Disponível em: <http://xroads.virginia.edu/~Hyper/POE/oval.html> Acesso em: 15 outubro 2021.

POE, Edgar Allan. The daguerreotype. *Alexander's Weekly Messenger*, nº 15, January, 1840. *In: TRACHTENBERG, Alan (org.). Classic essays on photography*. New Haven: Leete's Island Books, 1980.

POE, Edgar Allan. *Contos de Edgar Allan Poe*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 1985.

POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1986.

POE, Edgar Allan. *O Corvo e suas traduções*. Org. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Editora Lacerda, 1998.

POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. Tradução de Brenno Silveira. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2002.

POE, Edgar Allan. *Contos universais*. Tradução de Márcia Pedreira. São Paulo: Editora Ática, 2003.

POE, Edgar Allan. *Poems: the complete collection Edgar Allan Poe*. Org. Daniel Serravalle de Sá. Florianópolis: UFSC, 2018.

POE, Edgar Allan. *Writings in "Burton's Gentleman's Magazine"*. Last update: April 4, 2020. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2841524> Acesso: dezembro 2020.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 1990.

RAJEWSKY, Irina. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”. In: DINIZ, Thaís; e VIEIRA, André (orgs.). *Intermedialidades e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. Tradução de Mônica C. Neto. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANK, Otto. *O duplo: um estudo psicanalítico*. Tradução de E. L. Schultz. Porto Alegre: Editora Dublinense, 2013.

RIO, João do. As crianças que matam. In: *Cinematógrafo: crônicas cariocas*. Rio de Janeiro: ABL, 2009. p. 28-33. Disponível em: https://www.academia.org.br/sites/default/files/publicacoes/arquivos/cinematografo_-_joao_do_rio_-_para_internet.pdf Acesso em: 21 abril 2022.

RISSATO, Felipe Pereira. Iconografia fotográfica de Machado de Assis. In: *Revista Brasileira*, ano VI (nº 89), p. 81-122. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2016. Disponível em: <https://www.academia.org.br/sites/default/files/publicacoes/arquivos/revistabrasileira89.pdf> Acesso em: 15 fevereiro 2022

SALGADO, Ronaldo. *A crônica reporteira de João do Rio*. Fortaleza: Edições Leo, 2006.

SALGADO, Sebastião. Apud VASQUEZ, Pedro. *Fotografia – reflexos e reflexões*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1986. p. 68.

SALGADO, Sebastião. *Terra*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1987.

SANTAELLA, Lucia. Edgar Allan Poe (O que em mim sonhou está pensando). In: *Contos de Edgar Allan Poe*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 1985. p. 141-186.

SANTAELLA, Lucia. *A assinatura das coisas: Peirce e a literatura*. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1992.

SANTAELLA, Lucia; e NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1998.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2000.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2002.

SANTIAGO, Silviano. *Machado*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2016.

SANTIAGO, Silviano. Retórica da verossimilhança. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa em quatro volumes*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2008a.

SARTORELLI, Isabel Cristina; MARTINS, Eliseu. Machado de Assis, guarda-livros? *Estudos Avançados*, USP, v. 30, nº 88, dezembro de 2016. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados da USP. Disponível em <https://www.scielo.br/j/ea/a/gpbKFM85NSdM8kqYzJWZMSK>. Acesso em: 15 janeiro 2022.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária*. Tradução de Eleonora Bottmann. Campinas: Editora Papirus, 1996.

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: *Ao vencedor as batatas*. Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 1977. p. 9-31.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Editora Duas Cidades, 1990.

SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1999.

SCHWARZ, Roberto. Leituras em competição. In: *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, nº 75, julho 2006. p. 61-79.

SICARD, Monique. *A fábrica do olhar: imagens de ciência e aparelhos de visão (século XV-XX)*. Tradução de Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições 70, 2006.

SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a fotografia*. Tradução de Joaquim Paiva. Rio de Janeiro: Editora Arbor, 1981.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2003.

SONTAG, Susan. Vidas póstumas: o caso de Machado de Assis. In: *Questão de ênfase: ensaios*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2005. p. 47-60.

SONTAG, Susan. Fotografia: uma pequena suma. In: *Ao mesmo tempo: ensaios e discursos*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2008.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

SOUZA, Eneida Maria de. *Narrativas impuras*. Recife: Cia. Editora de Pernambuco, Cepe, 2021.

SOUZA, Gilda de Mello e. Variações sobre Michelangelo Antonioni. In: *A ideia e o figurado*. São Paulo: Editora Duas Cidades; Editora 34, 2005. p. 145-170.

SOUZA, Gilda de Mello e. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Editora Duas Cidades, 1980.

STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do cavaleiro Tristram Shandy*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1998.

STRÄTER, Thomas. De retratos, espelhos e reproduções: o olhar fotográfico de Machado de Assis. In: ANTUNES, Benedito; e MOTTA, Sérgio Vicente; Orgs. *Machado de Assis e a crítica internacional*. São Paulo: Editora Unesp, 2009. p. 91-128.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1987.

SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1990.

SÜSSEKIND, F. Machado de Assis e a musa mecânica. In: SÜSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1993. p.183-91.

SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia (orgs.). *A historiografia literária e as técnicas da escrita: do manuscrito ao hipertexto*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2004.

TALBOT, William Fox. *The pencil of nature*. London: National Media Museum, Science & Society Picture Library, 1844. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/33447/33447-pdf.pdf> Acesso em: 20 janeiro 2021.

TASSONE, Aldo. *I film di Michelangelo Antonioni – un poeta della visione*. Roma: Gremese Editore, 1990.

TEACHOUT, Terry. *Pops: a vida de Louis Armstrong*. Tradução de Andrea Gotlieb de Castro. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2010.

TODOROV, Tzvetan. Os limites de Edgar Allan Poe. In: *Os gêneros do discurso*. Tradução de Ana Mafalda Leite. Edições 70: Lisboa, 1978. p. 171-183.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

TRACHTENBERG, Alan (org.). *Classic essays on photography*. New Haven: Leete's Island Books, 1980.

TSIANTIS, Lee. *The student from prague – Film (Movie) Plot and Review*. Film Reference Web Forum. Disponível em: <http://www.filmreference.com/Films-Str-Th/Der-Student-von-Prag.html> Acesso em: 21 abril 2021.

TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo – 1839-1889*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1995.

TURAZZI, Maria Inez. A máquina viajante. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, n. 52, p. 18-25, jan. 2010. Disponível em: <http://www.aplop.org/UserFiles/maquina-viajante.pdf> Acesso em: 15 janeiro 2022.

TURAZZI, Maria Inez. A “criatura” e o “espelho”: o retrato de Machado de Assis por Marc Ferrez. In: *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, vol. 24 (nº 2), p. 13–29. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18586> Acesso: fevereiro de 2022.

VALÉRY, Paul. Sobre Poe. In: FOYE, Raymond (Org.) *Poe desconhecido: Uma antologia de escritos raros de E. A. Poe*. Tradução de Luiz Fernando Brandão et al. Porto Alegre: L&PM, 1989.

VASQUEZ, Pedro. *Fotografia – reflexos e reflexões*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1986.

VELOSO, Caetano. Narciso em férias. In: *Verdade tropical*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1997. p. 349-403.

VERÓN, Eliseo. *A produção de sentido*. Tradução de José Paulo Paes et al. São Paulo: Editora Cultrix, 1980.

VIRILIO, Paul. *La máquina de visión*. Tradução de Mariano Antolín. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.

WALTY, Ivete Lara Camargos; FONSECA, Maria Nazaré; CURY, Maria Zilda Ferreira. *Palavra e imagem: leituras cruzadas*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2000.

WATZLAWICK, Paul; e KRIEG, Peter (orgs.). *O olhar do observador*. Contribuições para uma teoria do conhecimento construtivista. Vários tradutores. Campinas: Editorial Psy, 1995.

WATRISS, Wendy. *Image and memory – photography from Latin America 1866-1994*. Austin: University of Texas Press, 1998.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução de Jorio Dauster. São Paulo: Editora Globo, 2013.

WRITING: Make your mark. *British Library*. London, 26 apr. 2019. Disponível em: <https://www.bl.uk/events/writing-making-your-mark> Acesso: 15 de dezembro de 2020.

ZABRISKIE POINT (*Zabriskie Point*). Direção: Michelangelo Antonioni. Intérpretes: Mark Frechette, Daria Halprin, Rod Taylor, Kathleen Cleaver, Harrison Ford. Roteiro: Michelangelo Antonioni, Franco Rossetti, Sam Shepard, Tonino Guerra, Clare Peploe (inspirado em uma notícia policial que Antonioni leu durante as filmagens de *Blow-Up*, sobre um estudante da cidade de Fênix, Arizona, que roubou um avião e foi morto por policiais). Produção: Carlo Ponti, Premier Production Co. Inc., Estados Unidos: Metro Goldwin Mayer, 1970, colorido, 35 mm (110 minutos). DVD *Zabriskie Point* (Warner Bros., 2014).