

O EFEITO DA IMAGINAÇÃO TÉCNICA NA LITERATURA*

Ulysses Maciel**

Resumo: Objetos técnicos aparecem nas obras literárias como objetos situados no limite entre a arte e a técnica, entre a magia e a razão, entre o real e a representação. Nessa zona fronteira onde se desenvolve o discurso literário, o objeto técnico é o desencadeador da ambigüidade e da ilusão. Lima Barreto, no conto *Um e outro*, mira um automóvel mas acerta a hesitação de Lola, personagem dividida entre a imaginação do objeto e a paixão pelo *chauffeur*. Cortázar, no conto *Las babas del diablo*, e Antonioni, no filme *Blow up*, desconstroem a fotografia como imitação do real. As narrativas desses autores ultrapassam a mera utilidade dos objetos técnicos e apontam para um imaginário que liberta o ser humano de uma relação direta com a técnica. O que este trabalho busca é localizar esses textos literários na zona fronteira entre o simbólico e o técnico.

Palavras-chave: literatura, representação, fotografia, imagem.

1 INTRODUÇÃO

Os objetos revelam, naqueles seres humanos que os portam, que os utilizam, que os operam, características ontológicas. Portar um objeto, saber operá-lo para que ele atinja a sua finalidade, pressupõe, por parte do operador, um certo conhecimento da técnica e um conhecimento necessário para decodificar as mensagens que esses objetos enviam constantemente ao operador. Além desses códigos, apanágios dos objetos, atribuídos pela técnica que os constituiu, existem os códigos impostos pela natureza, que escapam ao controle do operador e que este apenas decodifica segundo as possibilidades e características do objeto manipulado.

Assim, luz e química limitam a tecnologia inerente à fotografia. Atrito e gravidade limitam a tecnologia inerente ao automóvel, que busca a velocidade, a

* O título do artigo refere-se à exposição *Movimentos improváveis: o efeito cinema na arte contemporânea*, curadoria de Philippe Dubois e Ivana Bentes, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, jun.-jul. 2003. As obras apresentadas implodem as noções de imagem, apontando para narrativas, como sugere o conto de Cortázar analisado no decorrer do artigo.

** Mestrando em Literatura Brasileira na UERJ. E-mail: ulyssesmaciel@ipsilon.jor.br.

neutralização do curso do tempo. Mas existe uma outra ordem para os objetos: a da representação deles na literatura, que não está limitada seja pela técnica contida neles, seja pelos códigos impostos pela natureza. A representação dos objetos pela literatura, então, não apresentará ao leitor o que eles têm de físico, mas será eficaz pelo efeito que produzir. Também não será tanto mais eficaz quanto mais próxima for da realidade, mas quanto mais elaborar a estética que é, em última instância, o jogo de possibilidades que produzirá o efeito segundo certas regras. Não mais a semelhança, mas a imagem; não mais a imitação, mas o efeito:

[...] a similitude já não é a forma do saber, mas a ocasião do erro. O tempo privilegiado do *trompe-l'œil*, da ilusão cômica, do teatro que se desdobra e representa no seu interior outro teatro, do *quiproquó*, das fantasias e visões: é o tempo dos sentidos enganadores, o tempo em que as metáforas, as comparações e alegorias definem o espaço poético da linguagem. (FOUCAULT, [s.d.], p. 77)

Imersa nesse jogo de possibilidades, limites e impossibilidades, está a questão do grau de verdade que deve estar presente na representação do objeto. A realidade parece que sempre nos escapa na nossa busca de representá-la na forma de objetos de arte, sejam eles simbólicos ou icônicos, ou mesmo simbólico-icônicos. A intersecção desses dois campos resulta na representação que nossos autores pretendem alcançar da natureza, não na sua verdade, mas enquanto objeto artístico. A representação mascara a realidade, daí o seu efeito.

2 O EFEITO MÁSCARA

A respeito do uso da máscara – do efeito máscara no teatro – e do que ela comunica, cito o seguinte depoimento da atriz Mônica Müller:

[...] tentar me comunicar através dela [máscara]. Lembrando que, para um ator, uma tentativa frustrada é quando o público se apresenta apático. Neste tipo de trabalho, em geral, a reação do público é rica, porque rico é o universo de sentimentos que evoca as diferentes máscaras.

As máscaras orientais e as Balinesas, que são as que já usei, não possuem nenhuma expressão de sentimento. São máscaras tradicionais de figuras como o velho, a mulher, o menino e outros. Os artesãos que confeccionam estas máscaras devem ser muito experientes para não caírem no erro de atribuir expressões de sentimentos. Melhor será a máscara quanto mais

desprovida de sentimentos ela for.

Bom, daí, vem o trabalho do ator que as usa: quanto mais ele conseguir “aceitar” a máscara e conseguir atuar “com ela”, sem lhe impor uma interpretação pessoal melhor será o resultado.¹

Também “desprovidas de sentimento” eram as máscaras mortuárias de Micenas, uma técnica de captar a imagem do rosto do rei morto através de uma fina folha de ouro. Essa tecnologia era certamente ligada a um ritual e atributo de um homem, um sacerdote, talvez, que capturava a imagem através de um dispositivo comparável com o dispositivo fotográfico, pois se tratava de capturar uma imagem num meio sensível. A expressão da face do morto seria a luz (o que é captado); a folha de ouro-filme seria a superfície sensível e as mãos seriam o aparelho: a máscara é a foto revelada.

Os elementos naturais, aqueles que o homem não controla, estão aí presentes: por que o ouro? Certamente por esse metal apresentar características de ductilidade (propriedade de ser reduzido a finas folhas) mais acentuadas. Quanto mais fina a folha, melhor se interpreta o código imposto pela natureza, e mais próxima da realidade será a máscara. Mas a própria morte está representada – e presente – na imagem capturada.

A máscara é tanto mais eficaz, produz mais efeito, quando coloca, no lugar do rosto do ator – ou do rosto do rei morto – um rosto desprovido de expressão, abrindo espaço para a representação de qualquer sentimento irreal. Trata-se, afinal, de representar, não de revelar sentimentos possíveis na vida real. Trata-se de buscar imagens de um corpo sem rosto – inumano – que seja puro efeito.

Marcel Proust (1983), no seu romance *Em busca do tempo perdido*, pretende anunciar para o leitor a doença grave da avó do personagem narrador, até então disfarçada pelo comportamento afetivo da família. Elaborará para isso uma máscara mortuária feita antes da morte. Tal efeito máscara será obtido pela introdução no texto literário – lugar das palavras – da imagem fotográfica.

A fotografia literária de Proust é também uma possibilidade de contato enriquecedor entre diferentes campos semióticos: a linguagem e a fotografia. Este autor revela, através de significados trazidos do campo da fotografia, como o personagem narrador em primeira pessoa se dá conta do grave estado de saúde da avó.

¹ Depoimento dado ao autor por Mônica Müller, atriz de teatro.

Proust introduz um corte no enredo, por onde pode penetrar a imaginação ligada à fotografia como cópia do real, não literalmente, mas através de metáforas estruturadas com os significados do campo fotográfico. Idéias como “o fotógrafo que nunca voltará ao local fotografado”, “a objetiva puramente material em lugar da vista”; a idéia do momento em que a presença despercebida do narrador faz dele um ausente e o momento em que o narrador avista a máscara: “tão só por um instante, pois ela desapareceu logo [...] a uma velha consumida que eu não conhecia”. A primeira imagem do ser fotógrafo é o “viajante de capa e chapéu”, apontado como um sinal de espontaneidade indicadora de uma arte sem premissas, da expressão totalmente espontânea do artista, sem estar preso a nada. Esse é o trecho em que se dá o corte:

O que, mecanicamente, se efetuou naquele instante em meus olhos quando avistei minha avó, foi mesmo uma fotografia! Jamais vemos os entes queridos a não ser no sistema animado, no movimento perpétuo de nossa incessante ternura, a qual, antes de deixar que cheguem até nós as imagens que nos apresentam a sua face, arrebatam-as no seu vórtice, lança-as sobre a idéia que fazemos deles desde sempre, fá-las aderir a ela, coincidir com ela. (PROUST, 1983, p. 49)

Os significados do campo semiótico da fotografia, com seus conteúdos de objetividade e mecanicidade, evidenciam a incapacidade do nosso olhar de “ver” objetivamente e, em contrapartida, a eficácia do dispositivo fotográfico em produzir esse descolamento entre o olhar e o afeto. O equipamento fotográfico descrito por Proust – seria mais adequado dizer: de que ele se utiliza – para causar no leitor um efeito com a sua fotografia, resume-se praticamente à ótica e à chapa. Ele não se refere propriamente à câmera, que implica em ser operada pelo homem; Proust também não lida com o material sensível no laboratório, isto é, ele não imprime a sua foto.

A fotografia de Proust, então, é puro conceito. E disso provém a sua eficácia como recurso estético. A imagem fotográfica, impressa em papel sensível através de um processo químico, não tem verdadeiramente a propriedade de retirar do objeto fotografado alguma carga de conotação. Só pode ser efetivamente isenta de “contaminação humana” quando for resultado da tradução para o campo simbólico dos significados do campo da fotografia.²

² A expressão “contaminação humana” está Brassai. *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*. Paris: Gallimard, 1997, p.55.

3 A DESCONSTRUÇÃO DA VERDADE

O fotógrafo Henri Cartier-Bresson, em seu texto *Eu, fotógrafo*, exprime a opinião abaixo, muito próxima da de Proust:

O olho recorta o assunto e a máquina só tem de fazer seu trabalho, que é o de imprimir na película a decisão do olho.

Essa é a visão que pode ser apontada como o imaginário existente nos primórdios da fotografia. Na realidade, pode-se dizer que a fotografia não se realiza como descreve Bresson. Por um lado, o fotógrafo interpreta códigos da natureza, por outro, o dispositivo fotográfico (câmara e filme) traduz o que é captado dos fenômenos naturais, uma vez que a imagem fotográfica é uma impressão sobre uma superfície plana e que os filmes não são sensíveis a todas as cores igualmente e em quaisquer condições de iluminação. Do ponto de vista de Bresson, a perspectiva, as distinções dos planos, a tradução das cores da natureza em tons de preto e branco ou nas cores da imagem fotográfica apresentam-se como naturalmente captadas, independentemente de opções feitas pelo homem.

Esse imaginário, ainda voltado para as formas, relacionava-se com o modo de o ser fotógrafo decodificar os códigos citados acima, ou seja relacionava-se com a forma de olhar através do aparelho. Vinha da tradição dos artistas que utilizaram a câmara escura para captar paisagens, como Fox Talbot, que utilizava a câmara escura para fazer desenhos de paisagens. Este, em seu livro *The Pencil of Nature*, de 1996 (cf. SCHAEFFER, 1996), reflete sobre a “beleza inimitável dos quadros que a natureza pinta e que a lente de vidro da câmara projeta sobre o papel”. Nessa época as imagens ainda não eram impressas. Com a invenção do processo químico fotográfico propriamente dito, quando as imagens da câmara escura passaram a ser efetivamente fixadas num meio sensível; a simbologia que se impôs era que a intervenção do homem não era determinante para o resultado final, como se a fotografia fosse um processo natural.

O fascínio exercido pela fotografia devia-se também à possibilidade de revelar para o homem, através de sucessivas imagens fotográficas, a verdade sobre fenômenos da natureza até então invisíveis, como os movimentos extremamente rápidos das patas do cavalo galopando. Mais recentemente, surgiram a fotografia infravermelha, mostrando as ondas de calor, as fotografias com flash,

mostrando a gota de leite formando uma coroa ao se chocar com a superfície líquida e a radiografia, mostrando o interior do corpo humano, entre outras.

Quanto ao aparelho fotográfico, pode-se pensar que por ser este equipamento uma imitação do aparelho visual humano, a relação entre a fotografia e o seu imaginário seja mais direta do que a trama que conecta Lola e o *chauffeur* através do Pope no conto *Um e outro*, de Lima Barreto.³ Não é o que ocorre, entretanto. As idéias sobre o que seja a representação fotográfica estendem-se em um vasto campo que vai da fotografia a-humana e objetiva de Proust até o questionamento da fotografia como busca da verdade de Cortázar e Antonioni.

No tocante à representação no objeto artístico, a eficácia do nosso equipamento dependerá, sem dúvida, se não da natureza, com certeza da vontade do autor do objeto de arte. É o caso dos textos que serão analisados no decorrer deste trabalho. Dois deles são histórias mal contadas⁴ – o conto de Julio Cortázar, *Las babas del diablo*⁵ e o filme *Blow up*,⁶ de Michelangelo Antonioni –, onde devemos sempre desconfiar do que aparece literalmente: pode ser uma pista falsa que não nos cabe desvelar. O outro texto é uma história bem contada – o conto *Um e outro*, de Lima Barreto – e neste, nossa desconfiança não deverá ser menor, já que por trás do código lingüístico claro e denotativo, existe muita conotação, na forma de segundos sentidos.

O imaginário técnico que aparece no conto de Cortázar contrasta com o efeito de objetividade alcançado por Proust. Esse contraste aponta mesmo para a impossibilidade de entendermos o imaginário atual pelo imaginário passado, em uma visão evolucionista de causalidade, onde um estágio fosse conseqüência do anterior. O diálogo de um com o outro existe e ocorre através dos elementos sutis, da plena utilização da capacidade humana de imaginar: as metáforas e as intuições, os insights. Ocorre nos pontos em que as fronteiras entre os campos icônico e simbólico se tornam frágeis, onde cada um deles, isolado, já não dá conta de responder questões suscitadas no processo.

Como conectar modos de representação tanto mais díspares quanto mais se afastam da verdade? Ainda mais considerando sua distância no tempo e,

³ Barreto, L. *Um e outro*. Disponível em: <http://www.ograndelimabarreto.hpg.ig.com.br/>

⁴ No sentido em que dizemos, desconfiados: “Essa história está mal contada”.

⁵ Cortázar, J. *Las babas del diablo*. In: <http://juliocortazar.ar.com>. Em anexo.

⁶ Antonioni, M. *Blow up*. 1966.

portanto, seus contextos de produção e divulgação diferentes, ou seja seus diferentes imaginários técnicos, já que o que os unirá aqui será a questão do efeito técnica na literatura?

A proposta deste trabalho é resolver esse impasse abordando aqueles textos segundo um método trans-disciplinar que leve em conta o texto e sua literalidade (quando houver) mas também as tramas e as linguagens não-literais, os sons, gestos, cores... É que considere a cadeia sintagmática do texto como o lugar de transmissão das metáforas, insights, polifonia, patologias e imagens... O lugar da comunicação.

Essa possibilidade de conexão virá através da estética que representa o imaginário técnico em cada obra.

As três obras narrativas serão analisadas jogando-se fora tudo que possa indicar um reto caminho. Seguiremos ao acaso, como os fios da virgem (que também são *Las babas del diablo*), levados pelo vento e cavalgados pelo sol, aparecendo e desaparecendo, um mal guia, um péssimo fio condutor. A história bem contada, narrada em um estilo direto, mas não desprovido de simbolismo,⁷ é um exemplar representante de uma imaginação que se deslumbrou com a máquina, com a possibilidade de libertar-se do tempo através da velocidade, diferenciando-se como ser que utiliza objetos.

Utilizando palavras para criar imagens, os três textos informam o leitor sobre imagens possíveis. Desinformam também, quando sugerem imagens impossíveis, mas ainda assim eficazes enquanto imagens, enquanto efeito fotografia ou efeito automóvel na literatura. Esses efeitos apontam, muitas vezes, para uma nova relação entre homem e imagem da técnica. Regidas pela técnica, essas novas relações são como um jogo que coloca em cena objetos e seus significados, a partir das dobras e fissuras dos textos. As regras desse jogo abandonam a literalidade, escapam à racionalidade dos enredos e descambam para a armadilha às avessas que é a metáfora.

⁷ Simbolismo, cf. Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, versão 1.0, dez. 2001. Verbetes: simbolismo: na acp. LIT, modo de representação figurada e indireta que une a significação manifesta de um comportamento ou de uma palavra, de um discurso com o sentido latente, inconsciente; na acp. de psichn, modo de representação que se distingue principalmente pela constância da relação entre o símbolo e o inconsciente simbolizado.

A respeito dessa cadeia sintagmática que tudo comporta, e considerando que os três textos remetem a uma certa visualidade, é oportuna a citação do trecho de Michel Foucault, no qual este autor se refere à relação entre a palavra e a imagem:

Mas, a relação da linguagem com a pintura é uma relação infinita. Não que a palavra seja imperfeita, nem que, em face do visível, ela acuse um déficit que se esforçaria em vão por superar. Trata-se de duas coisas irredutíveis uma à outra: por mais que se tente dizer o que se vê, o que se vê jamais reside no que se diz; por mais que se tente fazer ver por imagens, por metáforas, comparações, o que se diz, o lugar em que estas resplandecem não é aquele que os olhos projetam, mas sim aqueles que as seqüências sintáticas definem. (FOUCAULT, [s.d.], p. 25)

4 UMA HISTÓRIA BEM CONTADA: *UM E OUTRO*

A teia de significados que os objetos técnicos engendram, uma vez postos na literatura, afasta o que é natural e imitado – o corpo humano – do que imita significando – a máquina. Essa articulação também se dá quando se trata da representação das máquinas sofisticadas da modernidade, seguindo regras de a-historicidade e de magia. É o que ocorre em relação aos personagens Lola e Pope do conto *Um e outro*, de Lima Barreto. Devido à distância colocada entre Lola, que é a amante do *chauffeur*, e o automóvel, chamado Pope, só é possível relacioná-los através de uma rede de significados onde o *chauffeur* é a teia que conecta Lola ao automóvel.

No conto *Um e outro*, a personagem Lola é constituída como ser mulher sustentada quando vai para a rua se encontrar com o *chauffeur*. A rua é o habitat do Pope, o objeto que cumpre o efeito de libertar Lola de sua vida burguesa. Após dar uma olhadela nos móveis e se sentir culpada, Lola lamenta a fatalidade da morte e pensa que ela não deveria morrer da mesma forma como morrem as “vagabundas comuns”. Ela morreria na riqueza, entre os móveis bons e caros, mas morreria assim mesmo. Morreria na riqueza, mas morreria.

O *chauffeur* é a personagem que encarna a ambigüidade no conto de Lima Barreto, sendo ora homem, ora máquina, conforme a imaginação de Lola percebe as semelhanças/dessemelhanças entre as faculdades primitivas do homem e as faculdades mecânicas da máquina. No conto de Lima mantém-se a ambigüidade do objeto técnico, segundo as regras da a-historicidade e da magia, mas estas passam a viger num lugar literário distante da presença física da máquina.

A associação entre signos técnicos e signos humanos é necessariamente mais simbólica nesse conto, porque o objeto técnico personagem da obra é um ser mecânico possível, um automóvel. O lugar do encontro entre a máquina e o ser humano passa a ser a imaginação da personagem Lola, onde ela funde Pope e *chauffeur* nas mesmas características de beleza, imponência, potência. A relação de Lola não é diretamente com o carro, mas é fortemente visual e através do motorista, como mostrado por Lima Barreto na cena do rompimento entre Lola e José:

E aquela abundante beleza do automóvel de luxo que ela tão alta via nele [...] se esvaiu. Havia internamente, entre as duas imagens, um nexos que lhe parecia indissolúvel, e o brusco rompimento perturbou-lhe completamente a representação mental e emocional daquele homem. (BARRETO, [s.d.])

Canevacci assinala essa possibilidade de assimilação de qualidades do carro através de imagens visuais – em toda essa narrativa visual está o valor associado à força de elementos naturais:

[...] o mundo animal, dos tigres mutantes prontos a dar o bote, o mundo mecânico, feito de uma mercadoria que se apresenta como um grande fetiche, e o mundo humano, segmentado em possíveis compradores que, ao tomar posse das chaves do carro, se transformam animista e fetichisticamente (isto é, ecologicamente) em rocha pontiaguda, besta feroz, monstro mecânico [...] e funcionário modelo. Motorista e domador. (CANEVACCI, 2001)

O que Lola rejeita com repugnância é o homem que não ousou fazer-se um ser moderno. A vida dela, uma série de rompimentos com passados (um constante “andar pra frente”) não comporta um homem que vê uma máquina como uma máquina, que não está voltado para a biografia dessa máquina, mercadoria e fera selvagem, convite à velocidade e à aventura.

Na imaginação de Lola, o automóvel torna-se um objeto mágico, fonte dos poderes extra-conhecimento que a libertam da sua vida anterior, da sociedade conservadora, do estatismo dos móveis, do medo da morte. O automóvel funciona como um filtro mágico do amor: faz com que ela enxergue no grotesco *chauffeur* a beleza da máquina e se apaixone por ele. Como filtro mágico social, faz Lola ler a sociedade de forma crítica e por isso libertadora. Por ser imagem na imaginação de Lola, o automóvel não é apreendido como utensílio. A sua utilização está além da velocidade do automóvel. Quando Lola o usa, ele assume uma outra aparência mágica.

Símbolo do poder de Lola para afrontar a sociedade que ela vê como hostil. Símbolo para a sociedade, que passa a ver Lola como possuidora do automóvel. Lima Barreto é a-histórico: cria Lola já amando o *chauffeur* que para ela é algo único.

Também sintoma da a-historicidade, o Pope não figura numa série, em que um modelo 1930 substitui o modelo 1929. Dessa forma ele se constitui em um objeto único, individualizado, sedutor, posto no jogo da troca simbólica. A magia posta no carro, suas características humanas (o ente sobre-humano, arrogante, insolente, orgulhoso como um deus) confundem-se na mente de Lola com as características que ela atribui ao *chauffeur*. A imagem dos dois era “de suprema beleza, tendo ao seu dispor a força e a velocidade do vento”.

Lima Barreto não conduz o leitor a passear no Pope. Este só é apresentado no enredo através da imaginação de Lola. A relação de Lola com o carro, diretamente, não implica em uma relação técnica. Essa relação técnica, aliás, não é explicitada pelo autor nem mesmo em relação ao motorista. Sintomaticamente, não há, em nenhum ponto da narrativa, algum momento em que Lola esteja realmente viajando no Pope sendo guiado pelo *chauffeur*. Apenas uma vez Lima Barreto refere-se a essa situação, mas como uma lembrança de Lola e o que é exposto é o pensamento dela:

[...] e só lhe fora dado vê-lo [o *chauffeur*] soberbo, todo de branco, *casquette*, sentado à almofada, com o busto ereto, a guiar maravilhosamente o carro lustroso, resoluto e insolente, pelas ruas em fora dominado pela mão destra do *chauffeur* que ela amava. (BARRETO, [s.d.])

A relação entre o motorista e a máquina é filtrada pelo olhar de Lola. É através desse olhar que se constitui o ser motorista que domina o carro. Lado a lado o autor desfia signos que nada têm a ver com a técnica automotiva: todos eles referem-se ao imaginário de Lola a respeito do veículo, se bem que através da imagem do *chauffeur*.

Ela é quem, na realidade, encarna o ser motorista: ela se relaciona com a máquina ela comunica com o carro, o Pope, que não “aparece”, como a concordar com o que afirma Roland Barthes (1963, apud BAUDRILLARD, 1973, p. 32), a respeito das formas e funções do automóvel:

O automóvel transmite seu poder fantasmático a num certo conjunto de práticas. Já que não se pode mais bricoler [realizar trabalhos manuais sem

importância] o próprio objeto é a direção que se vai bricoler [...] não são mais as formas e as funções do automóvel que solicitarão o sonho humano, é o seu manejo [...].

Sem a distância entre leitor e personagem técnico, a regra da a-historicidade se perderia, ao se trazer para a literatura uma máquina que sai da linha de montagem para circular nas ruas do Rio de Janeiro do início do século XX. O automóvel torna-se único na imaginação de Lola e do leitor, quando Lima Barreto o batiza de Pope. A fantasia quanto às realizações do automóvel – a regra da magia no conto de Lima Barreto – entretanto, baseia-se no imaginário que o automóvel cria, por suas possibilidades técnicas: uma noção de velocidade e de encurtamento das distâncias. Lima Barreto, então, não mostra para o leitor as entranhas mecânicas do Pope; elas não são formadoras do mistério e seriam, ao contrário, a prova de que o Pope, apesar da imaginação de Lola, é um mero objeto. Se há algo natural no conto de Lima Barreto é o imaginário que a modernidade criou a respeito das máquinas, do qual o conto não explica a origem. Lima Barreto faz o automóvel soprar em Lola – o efeito automóvel – os significados que a constituirão ser-moderno.

Por fim o *chauffeur* deixa o Pope e vai dirigir um táxi. Rompe-se a ligação entre Lola e o Pope. No conto de Lima Barreto não é necessário separar fisicamente os membros da máquina para deixar o *chauffeur* “horripelmente mutilado”, na imaginação de Lola. O abandono do Pope pelo *chauffeur*, que ocasiona o rompimento com Lola, anuncia, pela forma como Lima Barreto fecha o enredo, que na mente de Lola a ideologia formada em relação à moderna técnica persistirá no relacionamento com um outro Pope e um outro *chauffeur*. Constituída ser-moderno, Lola poderá facilmente constituir em objeto único um outro Pope para ser “o seu”.

As possibilidades de vivências se expandem para Lola, pela presença da máquina-automóvel. Através da intuição da modernidade, Lima Barreto reconfigura o corpo de Lola e a reinscreve na sociedade como ser-moderno, como anunciadora da velocidade, da compressão do tempo e do espaço.

Esta, então, é a possibilidade de atribuir ao automóvel características psicológicas de ser humano, e representá-las na literatura, via imaginário do autor. Não esqueçamos que o imaginário que está em jogo, na realidade, é o do autor como ser narrador de um imaginário coletivo.

5 DUAS HISTÓRIAS MAL CONTADAS: *LAS BABAS DEL DIABLO E BLOW UP*

Unindo esses dois campos imaginários – do automóvel e do aparelho fotográfico – está a popularização que estes aparelhos alcançaram. Ambos estão presentes no cotidiano de milhões e milhões de pessoas, tanto nas suas práticas quanto nas mensagens que lhes envia a publicidade que é praticada sobre esses objetos. A publicidade tem importante papel como observadora desse imaginário que “anda nas cabeças e anda nas bocas” a fim de ser observada de forma eficaz pelos potenciais consumidores.

Da mesma forma que é frutífero colocar lado a lado a Lola de Lima Barreto e o Tigra de Canevacci, é frutífero se opor à fotografia que Proust faz da avó do narrador de *Em busca do tempo perdido* e a fotografia que o Michel de *Las babas del diablo* faz do casal e que é a mesma que o fotógrafo de *Blow up* faz de um outro casal num parque.

No conto de Cortázar, existem várias camadas de representação que separam os fatos possíveis de acontecer dos enredos fantásticos e da imaginação dos personagens. A cena do assédio do menino pela mulher ruiva na ilha, que é a cena que Michel fotografa, é lida como o real. A fotografia dessa cena é presa na parede pelo fotógrafo que passa a observá-la (ainda na camada do real) e, subitamente, percebe um movimento nas folhas da árvore, que ele ainda considera aceitável, mas quando a mão da mulher ruiva começa a mover-se, inicia-se uma nova narrativa, um novo desfecho para a fotografia, mas já agora na camada dos enredos fantásticos. A passagem é sutil, e nela se dá a interpenetração dos campos simbólico e icônico e o rompimento das fronteiras entre eles.

Essa nova narrativa é realizada no texto como uma descrição das imagens captadas pela objetiva da câmara fotográfica avançando no cenário da fotografia. À medida que ela avança os objetos aumentam, ficam desfocados e saem do quadro. Não se trata de uma fotografia real, mas de uma expansão das possibilidades de significação no campo da fotografia, contaminado pela invasão da representação simbólica de fatos verossímeis e de fatos inverossímeis. Assim, a literatura dá o troco, enriquecendo o imaginário da fotografia com idéias de imagens que se movimentam e de fotografias que não seccionam o tempo, propriedades efetivamente contrárias às que a fotografia possui na camada do verossímil.

Na última cena do filme *Blow up*, de Michelangelo Antonioni, baseado no conto de Cortázar, o fotógrafo assiste e participa de um jogo de tênis sem bola jogado por *clowns*. Essa imagem serve de ponto de chegada para o escopo deste texto: a imagem fotográfica impressa no papel sensível retrata mais fielmente ou menos fielmente o real, mas o que o leitor buscará nela, através do imaginário que a permeia, é a possibilidade de imaginar uma nova narrativa. Basta deixar-se levar, agora citando Cortázar, como os fios da virgem, levados pelo vento cavalgado pelo sol.

O dispositivo fotográfico é o lugar onde se encontram os significados que sobre ele se formaram. Esse dispositivo – que ultrapassa, como conceito, a imagem fotográfica, o aparelho fotográfico e até mesmo o ato de fotografar – remete para o operador mensagens contaminadas pelos significados da fotografia, que também produzem sobre o leitor do conto de Cortázar o efeito fotografia. O ser fotógrafo de *Las babas del diablo* não é apenas o operador da câmera. Uma vez constituído em ser fotógrafo, passa a receber mensagens do dispositivo fotográfico – “não perder o rebote de um raio de sol numa velha pedra”; se deveria ensinar as crianças a fotografar, pois isso implica disciplina – que não são condizentes com o Michel-fotógrafo que pensa em Apollinaire quando passa em frente ao hotel Lauzun.

Cortázar não cria no conto um nexo de causas e conseqüências; daí pedir a cumplicidade – ou o “engajamento” do leitor – numa das situações criadas pelos múltiplos narradores. Cumplicidade, também, é o que se sugere ao espectador de *Blow up*, baseado no conto de Cortázar. Na narrativa do filme nada prova que houve um crime. Se o receptor optar por ter havido o crime, vai ler um filme de mistério, caso contrário, vai assistir a uma reflexão sobre a possibilidade de representação da verdade no cinema e na literatura. Ou então vai ver uma história de amor entre um homem aprisionado pela misteriosa mulher que desaparece. Ou vai ficar tentando descobrir quem e porque matou aquele homem... O subtítulo adicionado no Brasil – Depois daquele beijo – é significativo sobre as muitas leituras. São las babas...

Las babas del diablo também é uma montagem, um encadeamento de imagens (fotos) que no final vira um filme. Por outro lado são fragmentos de textos que montam uma imagem [fotográfica] que se revela em *Blow up*. por ser um filme, estrutura uma metáfora de verdade em torno dos elementos aparentemente desconexos e que a objetividade da fotografia não consegue revelar.

Clowns são, pela própria essência, sem sentido, e ainda mais as coisas expostas por eles. O fotógrafo, em *Blow up*, não fotografa os *clowns*; em *Las babas del diablo*, Michel não fotografa o homem da cara branca.

As concepções de Proust e de Cortázar/Antonioni sobre a fotografia são sintomas da ausência ou presença do procedimento químico fotográfico. Nos textos literários analisados a diferença se dá pelo ato de imprimir ou não a foto em papel. O processamento no laboratório é uma fase à parte da criação fotográfica, da obtenção de efeitos estéticos, desde o contraste ou a granulação, até a manipulação da imagem através de trucagens diversas. Isso sem falar na possibilidade de cortes que alterem o enquadramento feito no ato de fotografar, procedimento condenado por alguns fotógrafos, como Cartier-Bresson.

A imagem fotográfica é formada por grãos de prata irregulares quanto ao tamanho e à forma. Isso confere uma propriedade à fotografia impressa (o grão fino ou grosso) que constitui um meio de obter determinados efeitos, já no campo de uma linguagem, por envolver significados. Como observa Barthes, em *L'obvie et l'obtus*, a imagem fotográfica não pode, evidentemente, ser decomposta em elementos significativos simples, que se repitam e que possam ser combinados infinitamente para se obter outras imagens. Existem, entretanto, formas de obter determinados efeitos estéticos já conhecidas pelos fotógrafos.

Mas há uma outra “química”, mais subjetiva, mais sutil. A representação da natureza pela fotografia é a combinação, em uma imagem, do que é físico – do que é espelho: a luz e a ótica – com a linguagem estética que o fotógrafo acrescenta, pelo enquadramento, a iluminação, o ângulo, os planos e a aproximação. Através dessa estética a fotografia sempre vai estar presente no imaginário de leitores e autores, participando do diálogo entre os dois. O diálogo entre autor, leitor e personagens é um dos temas do conto de Cortázar analisado adiante.

A resultante desse diálogo poderá ser um sinal de objetividade ou uma possibilidade de fuga do real. Nesse segundo caso, autor/leitor e personagem, constituídos ser[es] fotógrafos, buscam na fotografia a realidade física (como se fosse um espelho) e só encontram a impossibilidade de reprodução do real pela química, porque, no seu limite, o que a imagem fotográfica contém são grãos irregulares de prata. Antonioni, no filme *Blow up*, explorando o efeito estético do grão, cria uma idéia que representa um paradoxo: o fotógrafo busca, através de ampliações sucessivas, a apreensão exata da realidade, mas esbarra no limite

imposto pelos grãos de prata. Com as ampliações sucessivas e o conseqüente aumento do grão, existe um ponto em que a imagem se dissolve – no filme de Antonioni, é comparada com uma pintura impressionista – e saímos da linguagem, da estética e da representação, não estamos mais lidando com uma representação fotográfica.

Em que ponto se localiza essa fronteira que delimita a representação do real e a estética da química do grão? Esse ponto indeterminável só pode ser expresso através de idéias totalizantes, como as criadas por Antonioni e por Cortázar.

Segundo Barthes (1963, apud BAUDRILLARD, 1973, p. 36), a invenção da fotografia “escapou de certa maneira à história [...] e representou um fato antropológico [...] ao mesmo tempo absolutamente novo e definitivamente inultrapassável”. Essas palavras dão idéia do que representou para o pensamento do século XIX a entrada em cena da fotografia, e a influência que ela teve, inclusive, sobre os escritores da época, como Proust, autor da passagem abaixo:

[...] como não omitiria eu o que nela [na avó] pudera ter-se tornado pesado e diferente, quando até nos espetáculos mais indiferentes da vida, a nossa vista carregada de pensamento, despreza, como o faria uma tragédia clássica, todas as imagens que não concorrem para a ação e retém exclusivamente as que lhe podem tornar inteligível o desfecho? Mas que, em vez da nossa vista, seja uma objetiva puramente material, uma placa fotográfica, que tenha olhado, e então o que veremos no pátio do Instituto, por exemplo, em vez da saída de um acadêmico que quer chamar um fiacre, serão os seus titubeios, as suas precauções para não cair para trás, a parábola da sua queda, como se estivesse ébrio ou o solo coberto de gelo. (PROUST, 1983, p. 106)

O fotógrafo amador de Cortázar, personagem do conto *Las babas del diablo*, cria um texto imaginativo a partir da fotografia que tira da mulher ruiva e do menino. “Michel é culpado de literatura”, diz uma outra voz de narrador. O autor se exime, abre mão da sua autoridade, cria a porta de entrada, a fenda, a rua iluminada ou o beco escuro por onde o leitor é convidado a imaginar também.

Às muitas narrativas do conto, correspondentes às muitas vozes, junta-se a narrativa do leitor. As palavras estão encadeadas sintagmaticamente, mas abandonam a literalidade quando, como os quadrinhos que, nas seqüências de *frames* sem legendas, deixam lacunas que são preenchidas mentalmente pelo

leitor, contaminado pela forte comunicação visual. Nessa narrativa, o leitor traz à tona seus medos e seus sonhos, sugeridos pelas ilustrações.

Não se trata de buscar a verdade, se os autores das obras criaram histórias mal contadas. Não se trata de qual é a verdade, mas de qual é a ilusão que esses autores pretenderam criar através do imaginário da fotografia, pois o conto e o filme analisados aqui são discursos sobre como se imagina a partir da fotografia. Se os autores não resolveram os mistérios e nos narraram através de pistas falsas, então não há verdade. A verdade também não deve estar oculta por trás de indícios ou de pistas. Trata-se, antes, de uma espécie de máscara, a mesma que encobre os rostos dos personagens do homem da cara branca (em *Las babas del diablo*) e dos *clowns* (em *Blow up*). O que há por trás das máscaras? Qual o segredo que elas ocultam? O nada (cf. CANEVACCI, 2001, p. 135ss).

Michel sai para fotografar para “combater o nada”. Thomas deixa as modelos no estúdio e sai de carro. Eles criam as máscaras com suas câmaras. Eles criam ilusão, ao invés de objetividade. A câmara fotográfica não pode ser um espelho da natureza visível, porque é, antes de tudo, olhar. Quando olha pelo visor o fotógrafo prepara a narrativa. Toda foto conta uma história, está ligada a um local e a um tempo: é a sua narrativa.

Entre a natureza visível e a fotografia impressa estão a física e a química, o aparelho fotográfico e o autor da foto. É este que decodifica os códigos da natureza, carregados pela luz que desencadeia uma reação fotoquímica no filme.

A magia de capturar a-humanamente uma imagem cedeu lugar para a magia de mascarar a natureza. Olhar para um monumento e concomitantemente olhar para a foto dele não é a mesma coisa. A natureza não é o mesmo que a sua representação. Não era no tempo dos pintores, não foi na época em que pintores usaram a câmara escura e não é hoje, com o aparelho fotográfico. A questão não se prende a ser ou não ser fiel ao real. Prende-se a ter ou não ter um autor que tenha decodificado o código dos fenômenos naturais, segundo um código dado pelo aparelho fotográfico, pela ótica, pelo filme, que são os fatores que interpretam os dados da natureza, mas determinados pelo autor da foto.

O fotógrafo pode não ser o autor da foto, como no caso do conto de Cortázar, no qual o autor da foto é o autor do conto: é uma foto sem aparelho físico, mas que decifrou os códigos.

Em *Blow up* e em *Las babas del diablo*, antes do desfecho, as cenas da entrada na foto e a cena do retorno ao parque em busca do cadáver se correspondem. A história do crime (o assassinato), pode perfeitamente ser imaginação do fotógrafo, assim como no conto a tentativa de sedução do menino é imaginação de Michel. Em *Blow up*, a história do assassinato é desencadeada pelo interesse da mulher pelo filme fotográfico, assim como no conto a imaginação de Michel é despertada pela atitude da mulher e reforçada pela intervenção do homem da cara branca (que podia ter intervindo sem ter nada a ver com a história). São duas histórias mal contadas. Na verdade não houve crime algum. Houve apenas uma narrativa literária contada a partir de uma foto que Cortázar imaginou e da qual Antonioni fez um filme. Mantenhamo-nos na realidade: signos que se sucedem na página impressa ou na tela do cinema. Assim poderemos perceber o imaginário que percorre o conto e o filme e que é aquele da fotografia, da imagem da natureza. Saque e dispare! Toda foto é um crime. Cortázar disparou um conto. Antonioni um filme.

6 CONCLUSÃO

A busca do fotógrafo em *Blow up* é a busca de uma verdade que se dissolve quanto mais se amplia, quanto mais se analisa. O encontro está na fantasia. As máscaras dos *clowns* e do homem da cara branca formam a trama que conecta os elementos do mosaico e um mosaico ao outro. Entrar na trama é jogar com ela.

Lola não pode participar da trama porque não busca a verdade. Conhecemos seu passado e seu presente, ela não faz parte desse mosaico. Seu aparelho, o automóvel, não produz imagens impressas, não representa a natureza de alguma forma. Este aparelho, por seu lado, é a própria representação.

Lima Barreto usa duas vezes a palavra representação:

O “carro” era como os membros do outro e os dous completavam-se numa representação interna, maravilhosa de elegância, de beleza, de vida, de insolência, de orgulho e força.

Havia internamente, entre as duas imagens, um nexos que lhe parecia indissolúvel, e o brusco rompimento perturbou-lhe completamente a representação mental e emocional daquele homem.

São mesmo representações visuais, que Lima Barreto realiza, pelo imaginário de Lola, sem se preocupar com a presença da verdade.

O mistério do conto de Lima Barreto é o Pope, que não aparece fisicamente, só na imaginação de Lola. O Pope poderia fazer parte do mosaico? Fazer parte do mosaico é constituir-se ser múltiplo, polimórfico. O Pope só fala num tom, e pela imaginação de Lola: admiração, força, ousadia, velocidade: modernidade.

O conto de Lima Barreto podia virar um filme. É linear. Seus personagens são definidos, assim como o narrador. Nesse filme, provavelmente, o Pope não iria aparecer. Por quê? O Pope é o lugar da fantasia, é o ponto de chegada da fuga do lar de Lola, mas ela só chega a ele no imaginário. Como no conto de Cortázar ou no filme de Antonioni, onde os elementos não fotografados só aparecem para o desfecho, o Pope apareceria também no desfecho.

José opera o automóvel como Michel e Thomas operam a câmera. Lola opera o *chauffeur*. Lola projeta no homem as qualidades humanas que ela vê no carro, já que não pode ver no homem. Enquanto Lola imagina qualidades humanas no carro e enfeita com elas seu *chauffeur*, Michel imagina uma história para a mulher ruiva e para o menino. Thomas imagina o que fazer com uma hélice.

Lima Barreto faz, durante o conto, uma fotografia de Lola e faz uma fotografia de José e através deste a fotografia do Pope.

Para dialogar com a trama e conectar os elementos aparentemente díspares, *Blow up* não faz uma hermenêutica do conto de Cortázar e nem o reproduz, desenvolvendo-se paralelamente a ele. Os elementos não se correspondem literalmente, mas dialogam: no filme não há as muitas vozes do conto, nem as personagens se correspondem exatamente. Mas se o conto é o mistério que não cabe esclarecer (é impossível esclarecer do ponto de vista da intenção do autor) o filme conclui a trama que conecta as polifacetadas do conto.

A tensão provocada nos limites da contigüidade desses campos cujos discursos competem pelos significados leva à expansão dos campos e ao rompimento das fronteiras entre eles, fazendo com que eles negociem a troca de significados (CANEVACCI, 2001, p. 8) e se enriqueçam reciprocamente com suas metáforas.

Os textos analisados ultrapassam a mera utilidade dos objetos técnicos e apontam para um imaginário que possibilita a expansão do conhecimento do homem sobre a técnica, escapando de uma relação direta e apontando para um

sentido extra-conhecimento. A literatura e as outras formas de arte representativa expandem os significados presentes nessa zona fronteira entre o humano e o técnico, constituindo os objetos técnicos em personagens técnicos.

Lima Barreto, Cortázar e Antonioni criam pela ambigüidade a possibilidade de se lidar com a técnica de uma forma diferente. O objeto técnico perde sua funcionalidade e adquire significados. A técnica deixa de ser um meio para um fim e passa a nos dar as regras de formação de um imaginário, que é o modo como o ser humano lida com ela.

Essas são algumas das possibilidades ampliadas de representação estética quando se incita a contaminação dos campos semióticos uns pelos outros e se estruturam metáforas que prendem o leitor pelo inusitado e o libertam pela possibilidade de múltiplas representações.

REFERÊNCIAS

- BARRETO, L. Um e outro. [s.d.] Disponível em: <<http://www.oGrandelimabarreto.hpg.ig.com.br/>>.
- BAUDRILLARD, J. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- CANEVACCI, M. **Antropologia da comunicação visual**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- CHIAMPI, I. O barroco no ocaso da modernidade. In: **Barroco e modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- CORTÁZAR, J. Las babas del diablo. [s.d.]. Disponível em: <<http://juliocortazar.ar.com>>.
- FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, [s.d.].
- PROUST, M. **Em busca do tempo perdido**. Porto Alegre: Globo, 1983. Vol. 3: O Caminho de Guermantes.
- SAMPAIO, S. Dona Maria de Lourdes. In: **Sérgio Sampaio**. Rio de Janeiro: Philips-Phonogram, 1973.
- SCHAEFFER, J. -M. **A imagem precária. Sobre o dispositivo fotográfico**. Campinas: Papyrus, 1996.

Recebido em 18/07/03. Aprovado em 22/12/03.

Title: The effect of technical imagination in literature

Author: Ulysses Maciel

Abstract: Technical objects appear in literary works as objects positioned within the limits between art and technique, between magic and reason, the real and representation. In such a frontier zone where literary discourse develops, the technical object triggers ambiguity and delusion. Lima Barreto, in his short story *Um e outro*, aims at an automobile but hits Lola's hesitation, a character divided between the imagination of the object and the passion for the driver. Both Cortázar, in his short story *Las babas del Diablo*, and Antonioni, in his film *Blow up*, deconstruct photographic pictures as imitations of the real. The narratives by these authors go beyond the mere usefulness of the technical objects and point to an imagination that frees the human being from a direct relation to technique. The objective of this work is to situate these texts within the frontier zone between the symbolic and the technical.

Keywords: literature; representation; photography; image.

Titre: L'effet de l'imagination technique dans la littérature

Auteur: Ulysses Maciel

Resume: Dans les œuvres littéraires, il y a des objets situés dans le limite entre l'art et la technique, entre la magie et la raison, entre le réel et la représentation. Dans cette zone de frontière, où se développe le discours littéraire, l'objet technique est le déclencheur de l'ambiguïté et de l'illusion. Lima Barreto, dans le conte *Um e Outro*, mire un automobile mais atteint l'hésitation de Lola, personnage partagé entre l'imagination de l'objet et la passion pour le chauffeur. Cortázar, dans le conte *Las babas del diablo*, et Antonioni, dans le film *Blow up*, déconstruisent la photographie comme imitation du réel. Les narrations de ces auteurs dépassent la simple utilité des objets techniques et pointent vers un imaginaire qui libère l'être humain d'une relation directe avec la technique. Ce que ce travail cherche à faire c'est placer ces textes littéraires dans la zone de frontière entre le symbolique et le technique.

Mots-clés: littérature; représentation; photographie; image.

Título: El efecto de la imaginación técnica en la lectura

Autor: Ulysses Maciel

Resumen: Objetos técnicos aparecen en las obras literarias como objetos situados en el límite entre el arte y la técnica, entre la magia y la razón, entre el real y la representación. En esa zona fronteriza donde se desarrolla el discurso literario, el objeto técnico es el desencadeador de la ambigüedad y la ilusión. Lima Barreto, en el cuento "Uno y otro", mira un auto mas acierta la hesitación de Lola, personaje dividida entre la imaginación del objeto y la pasión por el chouffeur. Cortázar en el cuento "Las babas del diablo", y Antonioni, en la película "Blow up", desconstruye la fotografía como imitación del real. Las narrativas de esos autores ultrapasan la mera utilidad de los objetos técnicos y apuntan para un imaginario que liberta el ser humano de una relación directa con la técnica. Lo que este trabajo busca es ubicar esos textos literarios en la zona fronteriza entre el simbólico y el técnico.

Palabras-clave: literatura; representación; fotografía; imagen.