

## A MULTIPLICIDADE DE PERSPECTIVAS EM “LAS BABAS DE DIABLO” DE JULIO CORTÁZAR

Cynthia Valente

A hibridez da metáfora fotográfica em “Las babas del diablo”, remete-nos a uma perspectiva narrativa complexa, dada pelo jogo entre diferentes perspectivas entre as quais oscilamos entre seguir o foco da lente fotográfica ou a perspectiva do narrador, ao tentar relatar a história, demonstra-se confuso na escolha da melhor perspectiva. Nessa meta-narrativa, a complexidade do jogo de perspectiva se amplifica infinitamente dentro da metáfora da fotografia.



JULIO CORTÁZAR

Após um acúmulo sequencial de inventos isolados, a fotografia consegue nascer no século XX como uma possível tentativa de realizar um sonho humano de conquistar a eternidade do instante. Quando surge, tem sua condição artística questionada pela facilidade de sua reprodução. No entanto, ao alcançar prestígio artístico, a imagem fotográfica demonstra sua multiplicidade pois ao mesmo tempo que o enquadramento reduz e recorta a perspectiva, a revelação confere ao seu objeto a multiplicidade de uma leitura infinita.

O conto *Las Babas del diablo* tem como motivo principal a imagem fotográfica e a metáfora do foco de uma câmera fotográfica como opção narrativa. O narrador revela-se dinâmico à luz de um foco narrativo que se problematiza em uma metalinguagem que excede o texto literário.

De um ponto de vista linear, poderíamos resumir a história da seguinte forma: Michel sai para fotografar, avista um menino e uma mulher, interessa-se pela cena e resolve tirar uma foto. Ao tirar a foto, um sujeito amedrontador sai de um carro e reclama o filme. Michel então passa a acreditar que o menino está em perigo e que é testemunha de uma armadilha. Michel não devolve o filme, vai embora. Posteriormente, admirando a ampliação da foto ele busca novas interpretações para a cena até que se torna vítima da própria foto e morre de uma forma muito sutil, como que engolido pela foto. O leitor sabe que ele está morto porque no começo da narrativa ele se declara morto. A própria representação desta morte é confusa e segue o ritmo de focalização de todo o conto, misturando as duas perspectivas principais.

A constante necessidade de contar a história e este exercício, misturado ao exercício de fotografar, condensa-se em uma narrativa que traz em si problemas inerentes às duas áreas. O narrador do conto é um fotógrafo e a dificuldade de encontrar a melhor perspectiva para se contar algo pode ser comparada às mesmas dificuldades de um fotógrafo que busca encontrar o melhor foco. Narrador e fotógrafo compartilham as mesmas dificuldades, não porque são a mesma pessoa, mas porque a busca pela melhor representação se iguala à busca por um melhor foco.

Roland Barthes, no livro *A Câmara Clara*, expõe uma série de conceitos pessoais sobre a fotografia que se assemelham à dialética apresentada por Michel.

Diríamos que a Fotografia sempre traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmago do mundo em movimento: estão colados um ao outro, membro por membro, como o condenado acorrentado a um cadáver em certos suplícios.<sup>i</sup>

A partir desta reflexão é possível começar a compreender porque Michel se autodeclara morto no fim do processo que começa com a observação da foto, detêm-se em um longo período de focalização, e culmina com a interpretação. De todos esses processos o que se demonstra mais difícil para Michel é encontrar uma essência pura na cena, que não esteja vinculada a pré-conceitos. Isso se revela impossível e o conto é uma tentativa de diálogo com essa impossibilidade. Impossibilidade que o narrador demonstra ser inerente também à narrativa e que parece ser o motivo da sua morte: "De todas as maneiras, si de antemão se prevê a provável falsidade, olhar se faz possível; basta talvez escolher entre o ver e o ser visto, desnudar as coisas de tanta roupa alheia."<sup>ii</sup>

O problema está na maneira como se olha alguma coisa, na perspectiva que se escolhe para representar o que já está carregado com muitos significados. Da mesma forma Michel não define, através da sua narrativa, a imagem da mulher "e vestia um casaco de couro quase negro, quase comprido, quase lindo"<sup>iii</sup>, demonstrando a impossibilidade de descrever precisamente alguma coisa, de dar foco à imagem. Depois há a tentativa de fugir da descrição e o mostrar estar buscando uma explicação/interpretação para o que se vê e o que se quer descrever a partir do que se vê: "Não descrevo nada, trato muito mais de entender"<sup>iv</sup> já que a imagem não está presa a um só significado e que a palavra não dispõe de tanta flexibilidade.

Assim como o fotógrafo pode manipular a imagem, o autor também manipula o narrador demarcando suas intenções. O autor tem, com o narrador, a mesma relação que o fotógrafo tem com a objetiva da sua câmera. Ambos serão manipulados em favor da imagem que querem produzir.

Levantei a câmera, fingi estudar um enfoque que não os incluía, e fiquei à espreita, certo de que conseguiria, finalmente o gesto revelador, a expressão que tudo resume, a vida que o movimento acompassa, mas que uma imagem rígida destrói ao selecionar o tempo, se não escolhermos a imperceptível fração essencial.<sup>v</sup>

Quando vivo, o narrador corre o risco de envolver-se demais com o que conta e, por isso, precisa estar morto para fazê-lo mais perfeitamente. No entanto, ao estar morto, as impressões do que lhe aconteceu em vida podem lhe fugir da memória e ele já não poderá narrar com a exatidão que procura. Porém, a sua criação, neste caso a foto ou a narração, pode tomar vida própria e ao se tornar independente, superar o seu criador.

Como o autor, o fotógrafo poderá surpreender-se com o rumo de sua própria criação, assim como acontece com Michel depois que sua foto é revelada. Ele pode perder o controle de sua própria criação e descobrir, depois de sua obra acabada, que existem outras interpretações, o que pode decretar sua própria morte enquanto tomamos a sua existência pelo seu ponto de vista. O fotógrafo demonstra o quanto pode ser difícil retomar a própria cena, e voltar à origem da interpretação, “Fechando os olhos, se é que os fechei, pus em ordem a cena, [...]”<sup>vi</sup> porque a verdadeira cena vai se mesclando com a sua interpretação até formar uma imagem que se eternizará: “[...] Resolvidamente hostis, seu corpo e sua cara que se saberão roubados, ignomiosamente presos em uma pequena imagem química.”<sup>vii</sup> E a foto se transforma numa imagem congelada, petrificada, morta:

[...] e o primeiro dia esteve um momento observando-a e lembrando, nessa operação comparativa e melancólica da lembrança frente à realidade perdida; lembrança petrificada, como toda foto, onde nada faltava, nem sequer e sobretudo o nada, verdadeira fixadora da cena.<sup>viii</sup>

A imagem não poderá jamais coincidir com o que realmente foi. É a objetiva que consegue captar esse momento, o instrumento que, manipulado pelas hábeis mãos do fotógrafo, concretiza suas intenções. Michel, enquanto personagem e narrador, é manipulado pelo autor implícito da mesma forma que Michel como fotógrafo manipula sua objetiva, mas quando faz isto, relaciona as suas limitações de narrador com as de fotógrafo e acaba “revelando” dificuldades que também pertencem ao escritor. A imagem intencional que produz está presa a outras imagens, da mesma forma que o seu narrar está preso pelas interpretações a que chama alheias.

A narrativa se transforma em um jogo de focalizações objetivas e subjetivas e a lente da sua contax se transforma no fio condutor da história. Procurar, analisar, enquadrar e focalizar, que são em um primeiro momento particularidades da fotografia, passam a representar os movimentos de uma narração que busca encontrar a melhor perspectiva para contar uma história. Ao elaborar uma imagem pessoal, o texto goza de mais liberdade porque o autor implícito, ao fazer com que a perspectiva da objetiva da câmera interfira frequentemente no discurso do narrador, evita que a narrativa fique presa só ao ponto de vista de Miguel.

Como a Fotografia é contingência pura e só pode ser isso (é sempre alguma coisa que é representada) – ao contrário do texto que, pela ação repentina de uma única palavra, pode fazer uma frase passar da descrição à reflexão – ela fornece de imediato esses “detalhes” que constituem o próprio material do

saber etnológico.<sup>ix</sup>

O final do conto deve facilmente ser tomado por seus leitores como o final típico de uma narrativa fantástica em que a fotografia ganha movimento e o fotógrafo é assassinado por uma das pessoas que estão na fotografia, um final possível para quem convive durante toda a trama com o problema da apreensão de uma cena, de um fragmento de realidade, impossível de se reproduzir e impossível de ganhar apenas uma interpretação. Portanto, quando no fim do conto o fotógrafo sucumbe à foto, temos a metáfora do artista aniquilado por sua criação.

Imaginariamente, a Fotografia (aquela de que tenho a intenção) representa esse momento muito sutil em que, para dizer a verdade, não sou nem um sujeito nem um objeto, mas antes um sujeito que se sente tornar-se objeto: vivo então uma microexperiência da morte (do parêntese): torno-me verdadeiramente espectro. O fotógrafo sabe muito bem disso, e ele mesmo tem medo (ainda que por razões comerciais) dessa morte em que seu gesto irá embalsamar-se.<sup>x</sup>

A suposta morte de Michel acontece quando a fotografia ganha vida própria, foge a sua interpretação. Ao fazer isso ganha uma liberdade que é contrária a sua própria essência, tem vida própria. Rouba-lhe a autonomia. Mas quem de fato morre é a objetiva da Contax que perde sua focalização e está limitada a ver só as nuvens e o céu, imobilizada em uma única posição. E o fotógrafo é aprisionado pela lente da sua câmera e dá vida a este jogo narrativo composto por reflexões objetivas (lente) e subjetivas (Michel).

Desta forma a câmera se personifica por narrar e ganha personalidade, já o narrador imobilizado é condenado a ser a lente da sua objetiva, tornando-se impessoal. É a fotografia, imagem reveladora, que faz com que o fotógrafo-narrador e tradutor sucumbam diante de sua própria criação para depois contar uma história a partir de suas limitações:

De repente a ordem se inverte, eles estavam vivos, movendo-se y eram decididos, iam ao seu futuro; e eu aqui deste lado, 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 câmera, algo rígido, incapaz de intervenção.<sup>xi</sup>

Há, inicialmente, três pontos de vista e o narrador confessa não saber ao certo qual deles está sendo utilizado para contar a história, se é ele quem está contando - Michel o narrador que é ao mesmo tempo fotógrafo e tradutor; se é a cena que ele vê que conta a história (aí ele passa a ser a objetiva da sua Contax) ou se a própria história se conta por si mesma. Em todos os casos é preciso considerar o manejo do foco narrativo feito pelo autor implícito, em que se tem um panorama geral que se traduz na revelação final da fotografia que não revela só a imagem, mas todo o conto, tornando-se a principal focalização.

Lubbock fala das diferentes posições que o leitor ocupa em relação à

narrativa:

Se a história tiver de ser mostrada a nós, nossa relação com ela, nossa posição diante dela evidencia-se à primeira palavra. Estamos colocados em face de determinada cena, de certa ocasião, de uma hora escolhida na vida dessas pessoas cujos destinos acompanhamos? Ou estamos observando suas existências de um lugar mais elevado, participando do privilégio do romancista- abarcando-lhes a história com uma ampla esfera de visão e absorvendo um efeito geral? Eis aqui uma alternativa necessária.<sup>xii</sup>

Sobre o narrador pode-se dizer que ele faz as duas coisas ao mesmo tempo, descreve a história e também participa do privilégio do contista, contando a história a partir de ampla visão. Dessa forma há uma constante oscilação entre o que ele conta e o que ele vê. As orações são interrompidas frequentemente pelo pensamento momentâneo (o subjetivo) que é a visão de Michel e o (objetivo) representado pela objetiva da sua câmara fotográfica Cóntax.“[...] Será difícil porque ninguém sabe bem quem é que verdadeiramente está contando, se sou eu ou isso que aconteceu, ou o que estou vendo (nuvens, e às vezes uma pomba) [...]”<sup>xiii</sup>

Trata-se de um narrador que quer descobrir qual a melhor perspectiva enquanto narra e que se prepara para os resultados; um narrador que tem dificuldade de encontrar o melhor ângulo. O foco narrativo centrado nas divagações de Michel-perspectiva-subjetiva perpassa uma narração que tenta respeitar a perspectiva-objetiva de uma ordem cronológica e a fixação de uma imagem. Misturadas, estas duas perspectivas compartilham a mesma narrativa.

Em “Las babas del diablo”, não há uma pessoa fixa para conduzir a narração e o resultado, pelo aparente desprezo às categorias tradicionais, é de total liberdade na escolha das perspectivas, pois, oscilando entre eu, tu e ele, o narrador trafega entre representar e ser representado: sendo ora fotógrafo, ora objeto de sua fotografia. Em outros momentos é a própria objetiva da sua cóntax. Em ambos é aquele que tenta traduzir em palavras e/ou imagens os acontecimentos que vivenciou, ora como partícipe ora como mero observador.

A fotografia exige disciplina e o fotógrafo deve estar atento. A fotografia pode apreender o momento “corrida tranças ao ar de uma menininha que volta com um pão ou uma garrafa de leite.”<sup>xiv</sup> O narrador do conto está entre o mostrar e o mostrar-se, entre o contar e fazer parte da história, sendo visto objetivamente e sendo a própria objetiva que engloba tudo, inclusive a si mesmo. Em alguns momentos há uma separação nítida entre o que ele está vendo no momento da narração e o que ele está vendo em cenas da qual faz também parte:[...] Acho que sei olhar, se é que algo sei, e que todo olhar resume falsidade, porque é o que nos lança mais pra fora de nós mesmos, sem a menor garantia, [...]”<sup>xv</sup>

Michel está teorizando sobre as formas de ver. “Mirar” é acionar outros significados que podem ser alheios ao que é efetivamente “mirado”. O “mirado” é o objeto que se tenta apreender sem intervenções. O olhar é falso, é superficial, por isso ele precisa ir além, precisa de outros olhares. O jogo constante, entre essas duas perspectivas principais, a de quem observa e a de quem é observado, permanece do começo ao fim do conto. O narrador transita entre essas duas

perspectivas demonstrando a dificuldade de se contar uma história a partir de um só ponto de vista. O acesso a este conflito é feito pelos pensamentos do personagem.

Erich Auerbach, em *Mimesis*, aborda a representação da realidade na literatura ocidental, no último capítulo intitulado "A Meia Marrom" faz um estudo de alguns meios utilizados pelos escritores contemporâneos para reproduzir o conteúdo da consciência dos personagens. Para Auerbach os escritores se posicionam diferentemente em relação à representação do mundo dos seus personagens, alguns representam as ações e os caracteres de seus personagens de forma objetiva, como é o caso de Goethe ou Keller, Dickens ou Meredith, Balzac ou Zola que comunicavam o que seus personagens sentiam e faziam. Outros representam a subjetividade dos personagens através de um discurso indireto com um "pareceu-lhe que". Para o escritor, nesses casos, não se tentava reproduzir o vaguear da consciência, ficando a subjetividade presa ao conteúdo narrado.

Assim a narrativa não precisa ser interrompida para que o personagem oscile do "meio externo" para o "meio interno". O autor entende como elementos internos os elementos que requerem mais tempo para serem contados do que durariam na realidade e como elementos externos os acontecimentos secundários, exteriores, de lugares e tempos totalmente diferentes.

Essas oscilações entre o meio externo e o meio interno a que se refere Auerbach estão presentes na narrativa de Cortázar onde a subjetividade é apresentada naturalmente, sem rupturas narrativas, surgindo das situações mais comuns em que o leitor tem acesso não só à consciência dos personagens, mas à discussão do processo de elaboração da narrativa, o que acaba aproximando-o mais do texto literário.

Quando, em meio a orações em primeira pessoa e em segunda pessoa, há a inserção de uma oração em terceira pessoa do plural como esta: " E já que vamos contar coloquemos um pouco de ordem, desçamos pela escada desta casa no domingo 7 e novembro, justo um mês atrás."<sup>xvi</sup> Percebe-se, claramente, que a narrativa é composta por dois narradores que demonstram que há diferentes formas de contar, que todas elas apresentam as suas limitações, mas que é possível tê-las dividindo a mesma narrativa.

Dessa forma aquele que vê (Michel) é também visto por seu próprio instrumento (a objetiva da sua câmera). Mas há comentários de uma outra natureza que não correspondem nem à perspectiva da câmera, nem a perspectiva de Michel: "Michel sabia que o fotógrafo opera sempre com uma permutação de sua maneira pessoal de ver o mundo por outra que a câmera lhe impõe insidiosa [...]"<sup>xvii</sup> Nestes momentos a voz do autor implícito conduz a narrativa e Michel transforma-se no elemento observado.

Em "Las babas del diablo" a narrativa em primeira pessoa corresponde a um contar que se parece muito com relatar o que se está vendo, que surpreendentemente não garante autoridade e verdade ao que se narra:

[...] Não tive que esperar muito. A mulher avançava em sua tarefa de amarrar suavemente as mãos do menino, de tirar-lhe fibra a fibra seus últimos restos de liberdade, em uma lentíssima tortura deliciosa. Imaginei os finais possíveis (agora se aproxima uma pequena nuvem espumosa, quase sozinha no céu), previ a chegada à casa (um apartamento provavelmente,

que ela saturaria de almofadas e de gatos) e suspeitei a inquietação do menino e sua decisão desesperada de dissimular e de se deixar levar, fingindo que nada lhe era novo. [...] <sup>xviii</sup>

Ao contrário, a narrativa em primeira pessoa demonstra ser a mais impessoal de todas porque ao deixar contaminar-se por outras perspectivas descompromete-se consigo mesma. Assim o que é pessoal, identificado pela pessoa do narrador que conta em primeira pessoa torna-se impessoal e a câmera, impessoal, acaba se personalizando porque narra.

O narrador em primeira pessoa, neste caso, é um narrador que vê e que escolhe o que vai relatar, facilmente estará perdido descobrindo, através de sua câmera, diversas possibilidades das quais apenas algumas serão escolhidas e posteriormente manipuladas para que a imagem seja uma tradução da perspectiva que quer apresentar. Olhar uma fotografia é estar diante de um fragmento de realidade manipulado pelo fotógrafo, o que também se aplica ao ato de narrar.

Ao visualizar-se uma cena, formula-se diretamente alguma interpretação. Pensando em alguém que conta uma história e, além disso, fazendo uso de uma cena, pode-se dizer que o leitor está diante de uma dupla manipulação: a primeira pela composição da cena e a segunda pela interpretação do narrador. Mas quando é o próprio objeto (a objetiva) quem conta a história, temos uma perspectiva que por impessoal está livre de questionamentos sobre a verdade dos fatos, por não apresentar uma versão e apenas mostrar. Essa é a perspectiva que desde o início, atrai o narrador do conto.

Sobre a questão da perspectiva narrativa, Lubbock diz que o autor deveria optar pelo método que lhe traria resultados favoráveis em relação ao tema: "Nunca se tirou o máximo proveito da história senão por um método escolhido e disciplinado." <sup>xix</sup> Porém, o que dizer do método quando o tema é a discussão sobre o próprio método? Tentei demonstrar, através de uma análise da fotografia que caracteriza a composição da narrativa e do personagem, que no conto existem duas perspectivas que dividem a narrativa. Expostas essas duas perspectivas, uma a que chamo subjetiva e outra objetiva, convém verificar como essas duas perspectivas coexistem dentro de um mesmo conto e de que forma se relacionam, a fim de melhor entender a sua estruturação narrativa.

Evidencia-se um conflito de um narrador que se vê diante de diversas formas de se ver uma cena. O narrador, fotógrafo, tradutor, busca uma maneira de fugir da limitação de uma visão provocada por uma foto ou por sua própria narração. Mesmo que a narrativa pretenda ser mais flexível, misturando primeira e terceira pessoas, é inevitável que a visão final seja imposta e que haja uma dificuldade de se representar a verdadeira visão individual, aquela que Michel não consegue encontrar e que se transforma na razão de sua angústia.

O narrador está lutando contra a própria narrativa e, nesta quase metalinguagem, acaba trazendo à tona as diversas escolhas que o escritor tem que fazer e os prejuízos que poderá ter a sua história em cada uma delas. Ao fazer isto acaba por desnudar os processos narrativos, fazendo com que o leitor participe ativamente do processo de elaboração narrativa, pois deverá estar atento e escolher a perspectiva mais confiável, aquela que poderá levá-lo a um entendimento da história.

O desnudamento irônico dos procedimentos de construção da obra, cujo papel importante na evolução literária foi ressaltado, como se viu, pelos formalistas russos no início do século, se apresenta, aos olhos de hoje, como uma operação metalinguística decisiva na configuração da literatura do nosso tempo.<sup>xx</sup>

Mais uma vez evidencia-se que há um querer desvincular as coisas de um entendimento lógico, buscando um ver e representar a realidade de um ângulo que por tão estranho ao pensamento ocidental<sup>xxi</sup> só poderá ser tomado como fantástico. Esse absurdo que emerge facilmente do cotidiano caotiza a realidade, balança os alicerces do pensamento cartesiano, transforma cada momento do conto em uma busca incessante. O ângulo que se busca, talvez esteja ali mesmo onde para entendê-lo é preciso deixar a lógica um pouco de lado e mergulhar no jogo reflexivo; aceitar o absurdo para aproximar-se dele. Para adentrar este universo é preciso fazer como o jogador que deixa as regras habituais para, a partir de novas regras, viver experiências que estão reservadas só àquele jogo.

É-lhe reservado, quer material ou idealmente, um espaço fechado, isolado do ambiente quotidiano, e é dentro desse espaço que o jogo se processa e que suas regras têm validade.<sup>xxii</sup>

Wayne C. Booth, em *A Retórica da Ficção* apresenta um estudo dos diversos tipos de narração. Para Booth o autor, por não poder evitar a retórica, deve escolher que tipo de retórica irá usar, podendo escolher se vai ou não afetar a avaliação dos leitores. Reconhece, como Lubbock<sup>xxiii</sup> que o autor não deve ignorar que muitas partes merecem ser mostradas e não narradas.

Booth diz ser inadequada a classificação de ponto de vista baseada em pessoa e grau de onisciência porque esta classificação nada nos diz sobre o modo em que os narradores diferem entre si. Propõe-se a elaborar um estudo sobre as formas que a voz do autor pode assumir, no qual se destaca a sua ideia de autor implícito que é uma espécie de "alter ego", a imagem do autor nos bastidores diferente do autor "homem a sério". Segundo o autor, pode-se confundir facilmente esse autor implícito com o que ele chama de narrador não dramatizado.

Este conceito de narrador não dramatizado, que se confunde com o autor que Booth chama de autor implícito<sup>xxiv</sup> pela sutil diferença entre narrador e autor, está muito presente neste conto. Para Lubbock o narrador onisciente, por não deixar os personagens agirem, obtém uma considerável perda de intensidade. Para não sofrer estes prejuízos, o narrador deve então se distanciar, deixar os personagens agirem.

Genette fala sobre os modos da narrativa e neles inclui o ponto de vista. Aponta como ilusória a diferença apresentada por Lubbock entre showing (representação) e telling (narração), pois afirma que nenhuma narrativa pode mostrar ou imitar a história, pois a narração, oral ou escrita, é um fato de linguagem, significa sem imitar, a menos que o objeto significado (narrado) seja ele próprio a linguagem. Para Genette só é possível uma ilusão de mimese, pois ao contrário do que pensava Lubbock, não se pode fazer com que o objeto narrado se conte por si mesmo sem que alguém fale por ele. O mostrar para Genette compreende uma

forma de contar e depende dos graus de diegese. Ele distingue narrativa de acontecimentos e narrativa de falas:

A narrativa de acontecimentos, porém, qualquer que seja o seu modo, é sempre narrativa, isto é, transcrição do (suposto) não-verbal em verbal: a sua mimese nunca será mais que uma ilusão de mimese, como toda a ilusão dependendo de uma relação eminentemente variável entre o emissor e o receptor.<sup>xxv</sup>

Embora Genette afirme que o que se pode ter é uma “ilusão de mimese”, prefiro fazer uso da “impressão” de que não estamos sendo mediados, através do que fala Lubbock, que explica que a eficácia da narração reside justamente por fazer acreditar que ao invés de uma “ilusão de mimesis” tem-se a focalização direta da cena.

Ao examinar um conto como “Las babas del diablo” percebo que as consequências da busca pela melhor perspectiva podem ser irreversíveis a ponto de aniquilar aquele mesmo que busca, que neste caso, é o narrador. A aniquilação acontece para que se olhe o processo e se veja que desde o início da narrativa, novas visões da foto comprometiam a visão primordial do próprio narrador. Assim o fim da narrativa não decreta a morte, mas o surgimento desse novo olhar, provando através das impossibilidades, as próprias possibilidades da narrativa.

## Referências

- ALAZRAKI, Jaime. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1994.
- ARRIGUCCI, Jr., Davi. *O escorpião enalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- AUERBACH, Erich. *Mímesis*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.
- BOOTH, Wayne c. *A retórica da ficção*. Trad. Maria Teresa Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.
- CORTÁZAR, Julio. *Las armas secretas*. Buenos Aires, Alfaguara, 1964.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.
- HUMPHREYS, Christmas. *O Budismo e o caminho da vida*. Trad. Gilberto Bernardes de Oliveira. São Paulo: Cultrix, 1969.
- LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. Trad. De Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1976.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1990.

---

<sup>i</sup> BARTHES. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*, p.14.

- 
- <sup>ii</sup> “De todas maneras, si de antemano se prevé la probable falsedad, mirar se vuelve posible; basta quizá elegir entre el mirar y lo mirado, desnudar a las cosas de tanta ropa ajena.” (CORTÁZAR. *Las armas secretas*, p.72).
- <sup>iii</sup> (y vestía un abrigo de piel casi negro, casi largo, casi hermoso) (Ibid.,p.72).
- <sup>iv</sup> “No describo nada, trato más bien de entender.” (Ibid., p.72)
- <sup>v</sup> Levanté la cámara, fingí estudiar un enfoque no los incluía, y me quedé al acecho, seguro de que atraparía por fin el gesto revelador, la expresión que todo lo resume, la vida que el movimiento acompaña pero que una imagen rígida destruye al seccionar el tiempo, si no elegimos la imperceptible fracción esencial. (Ibid., p.75).
- <sup>vi</sup> Cerrando los ojos, si es que los cerré, puse en orden la escena,[...]” (Ibid., p.76).
- <sup>vii</sup> “[...] resueltamente hostiles su cuerpo y su cara que se sabrán robados, ignominiosamente presos en una pequeña imagen química. (Ibid.,, p.77).
- <sup>viii</sup> “[...] y el primer día estuvo un rato mirándola y acordándose, en esa operación comparativa y melancólica del recuerdo frente a la perdida realidad; recuerdo petrificado, como toda foto, donde nada faltaba, ni siquiera y sobre todo la nada, verdadera fijadora de la escena. (Ibid., p.79).
- <sup>ix</sup> BARTHES. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*, p. 49.
- <sup>x</sup> Ibid., p.27-28.
- <sup>xi</sup> De pronto el orden se invertía, ellos estaban vivos, moviéndose, decidían y eran decididos, iban a su futuro; y yo desde este lado, prisionero de otro tiempo, de una habitación en un quinto piso, de no saber quiénes eran esa mujer y ese hombre y ese niño, de ser nada más que la lente de mi cámara, algo rígido, incapaz de intervención. (CORTÁZAR, op. cit.,p.82)
- <sup>xii</sup> LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*, p. 48.
- <sup>xiii</sup> “[...] Va a ser difícil porque nadie sabe bien quién es el que verdaderamente está contando, si soy yo o eso que ha ocurrido, o lo que estoy viendo (nubes, y a veces una paloma)[...]” (CORTÁZAR, op. cit., p.69).
- <sup>xiv</sup> “y eso que debería acordarme de otro poeta, pero Michel es un porfiado” (Ibid.,p.70).
- <sup>xv</sup> “[...] Creo que sé mirar, si es que algo sé, y que todo mirar rezuma falsedad, porque es lo que nos arroja más afuera de nosotros mismos, sin la menor garantía, (Ibid.,, p.72).
- <sup>xvi</sup> “Y ya que vamos a contarle pongamos un poco de orden, bajemos por la escalera de esta casa hasta el domingo 7 de noviembre, justo un mes atrás. (Ibid., p.68)
- <sup>xvii</sup> “Michel sabía que el fotógrafo opera siempre como una permutación de su manera personal de ver el mundo por otra que la cámara le impone insidiosa [...]” (Ibid., p.70)
- <sup>xviii</sup> “[...]No tuve que esperar mucho. La mujer avanzaba en su tarea de maniar suavemente al chico, de quitarle fibra a fibra sus últimos restos de libertad, en una lentísima tortura deliciosa. Imaginé los finales posibles (ahora asoma una pequeña nube espumosa, casi sola en el cielo), prevé la llegada a la casa (un piso bajo probablemente, que ella saturaría de almohadones y de gatos) y sospeché el azoramiento del chico y su decisión desesperada de disimularlo y de dejarse llevar fingiendo que nada le era nuevo. [...]Ibid., p.76).
- <sup>xix</sup> LUBBOCK, op. cit., p. 174.
- <sup>xx</sup> ARRIGUCCI, Jr., Davi. *O Escorpião Encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*, p.157.
- <sup>xxi</sup> “O enfoque do Zen é total, usando o homem todo. No ocidente costumamos respeitar a lógica, instrumento da mente pensante. “Isto sendo assim, aquilo será assim; aquilo sendo assim, segue-se isto.” No Oriente, o enfoque não se faz numa linha direta de argumentação, mas simultaneamente de todos os pontos de vista (sendo direto cada um desses pontos de vista). A verdade, para ser totalmente absorvida e conhecida, precisa ser captada pelo homem integral, usando os seus instrumentos dos sentidos, emoção, pensamento, intuição e todos os demais meios que lhe permitam captar o Absoluto” (HUMPHREYS, Christmas. *O Budismo e o caminho da vida*, p. 116).
- <sup>xxii</sup> HUIZINGA. *Homo ludens*, p. 23.
- <sup>xxiii</sup> Percy Lubbock, em *A técnica da Ficção* desenvolve amplamente os métodos de que pode fazer uso o escritor para tirar o máximo proveito do seu tema. Na sua opinião, o autor pode deixar que a ação flua cenicamente, ou segundo linhas mais amplas, ou deve usar ambos os métodos. “Nunca se tirou o máximo proveito da história senão por um método escolhido e disciplinado”. O autor afirma que Henry James foi o primeiro autor de ficção que usou todas as possibilidades do método com sentido e profundidade. (LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*, p.162).
- <sup>xxiv</sup> Aguiar e Silva, no seu Teoria da Literatura, cita ainda outras nomenclaturas além da utilizada por Booth como as de “autor real” e “falante fictício” de Martínez Bonati. Aguiar prefere as designações de autor empírico e de autor textual, se é sempre uma entidade imanente ao texto, pode apresentar todavia uma configuração explícita.” Também para ele a designação de “autor real” pode suscitar equívocos já que o autor textual não é uma entidade virtual. De minha parte prefiro fazer uso da definição de Aguiar e Silva por me parecer a mais adequada. (SILVA. Teoria da literatura)
- <sup>xxv</sup> GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*, p. 169-170.