

CORTÁZAR FOTÓGRAFO: UMA NARRATIVA ABERTA PARA O INSÓLITO

Rita de Cássia M. Diogo

“Dime como fotografías y te diré quién eres” J.C.

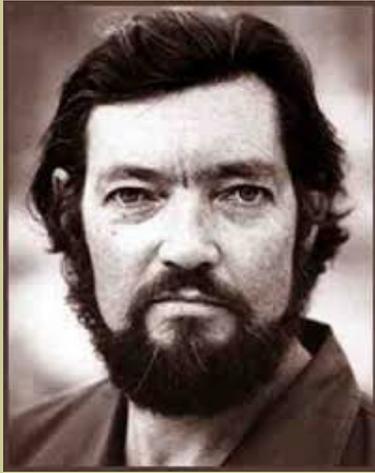
O objetivo desse trabalho é demonstrar como o Cortázar fotógrafo do conto “Apocalipsis de Solentiname” (1983) se realiza literariamente. Para tanto, partimos do princípio de que os procedimentos narrativos do autor podem ser comparados aos procedimentos de um fotógrafo, onde a “pena” substitui a máquina de fotografar e as palavras a imagem. Ambos registram suas ideias em superfícies, sendo que a do escritor, ou seja, o papel, se diferencia da superfície da foto, na medida em que, enquanto a escrita constitui-se de símbolos unidimensionais dispostos linearmente, a imagem, segundo a terminologia de Vilém Flusser (2011), constitui-se de símbolos dispostos em cenas. Nesse sentido, se a escrita estabelece relações temporais de causa e efeito, a imagem exige que o olhar vagueie em movimentos circulares, onde “o ‘antes’ se torna ‘depois’, e o ‘depois’ se torna ‘antes’”. (FLUSSER, 2011, p. 22).

Ao desenvolver suas reflexões sobre as imagens técnicas, o filósofo tcheco parte da hipótese de que existiram, até o momento, duas revoluções fundamentais na estrutura da cultura: a primeira teve como marco a “invenção da escrita linear”, inaugurando a partir de então a História propriamente dita; e a segunda, sob a qual estamos vivendo, surgiu com a “invenção das imagens técnicas”, inaugurando, por sua vez, “um ‘modo de ser’ ainda dificilmente definível” (FLUSSER, 2011, p. 14).

Dando continuidade ao seu estudo, Flusser nos adverte que a escrita nasceu como forma de combater a idolatria: esquecido da função de representação inerente às imagens, de que estas deveriam o servir para *representar* o mundo, o homem passou a relacionar-se com seu meio por meio de imagens, ou seja, perdemos a capacidade de decifrá-las como significados do mundo, o qual vai sendo, ele mesmo, vivenciado como cenas de imagens. (2011, p. 23) . No segundo milênio a.C. surgiram pessoas interessadas em “relembrar” a função originária das imagens, dedicando-se a *rasgá-las*, adotando um método que Flusser descreve da seguinte maneira: “O método do rasgamento consistia em desfiar as superfícies das imagens em linhas e alinhar os elementos imagísticos. Eis como foi inventada a escrita linear”. (2011, p. 24)

E eis também como surgiu a “consciência histórica”: ao transcodificar o tempo circular em linear, ao traduzir cenas em processos, o homem combate a “magicização” do mundo, reconstitui-lhe as dimensões concretas que foram abstraídas pela imagem, ao mesmo tempo em que recupera seu domínio sobre

aquele, ou pelo menos será este sentimento de conquista que passará a acompanhá-lo no decorrer da História.



Cortázar

Ocorre que a capacidade de “remagicizar” a vida parece-lhe ser inerente, e o homem volta a esquecer-se da função originária da escrita, ou seja, de que “os textos não significam o mundo diretamente, mas através de imagens rasgadas” (2011, p. 25). Perdemos, assim, a capacidade de decifrá-los, passamos a viver o mundo por meio da escrita; tal como aconteceu com as imagens, textos e mundo tornam-se imediatos, esquecemos que os primeiros (imagens e textos) devem ser utilizados em função do segundo, de modo que a História marcará a era da “textolatria”.

Entramos, assim, em uma nova época caracterizada pela “crise dos textos”, e com ela, pelo “naufrágio” da própria História, pois se esta é “explicação progressiva de imagens, *desmágicação, conceituação*”, não pode mais sobreviver em um mundo que esqueceu-se de sua origem, de que os textos significam imagens. Se não há mais imagens a decifrar, não há também mais nada a explicar, “a história para” e cede lugar à “Pós-história”.

A fim de ultrapassar a crise dos textos, o homem volta a “relembrar” não só a função originária das imagens, mas também dos textos. Dentro deste novo cenário, surgem o que Flusser denomina de “imagens técnicas”, estas que deveriam reconstituir a dimensão concreta do mundo, então abstraída primeiramente pela idolatria e mais adiante, pela textolatria.

As imagens técnicas são produzidas por aparelhos que, por sua vez, são produtos da técnica, ou seja, texto científico aplicado, de modo que nelas a circularidade da imagem se une à linearidade da escrita, ou ainda, a Pré-história se encontra com a História. Assim, se ontologicamente, a imagem tradicional é abstração de primeiro grau, pois abstrai duas dimensões do fenômeno concreto, como nos explica Flusser, “a imagem técnica é abstração em terceiro grau: abstrai uma das dimensões da imagem tradicional para resultar em textos (abstração de segundo grau); depois, reconstituem a imagem abstraída, a fim de resultar novamente em imagem” (2011, 29).

A linearidade presente nas imagens técnicas parece se refletir na aparente relação causal que há entre o dedo do fotógrafo (causa) e o impresso (o efeito), resultando na ideia, não menos aparente, de que o seu significado aparece automaticamente sobre suas superfícies. No entanto, não podemos negligenciar o elemento circular característico das imagens, que problematiza esse caráter linear, nos levando a questionar aquela relação direta e imediata inicialmente citada.

De fato, entre a causa e o efeito existe o que Flusser chama de "caixa preta", cujas potencialidades são muitas vezes desconhecidas por parte do próprio programador do aparelho - que conhece algumas, mas não todas. Nesse sentido, um dos papéis fundamentais do fotógrafo é explorar a máquina, a fim de dar o esperado *feedback* ao programador para que este, por sua vez, possa trabalhar para aperfeiçoá-la. Por isso, ambos são reconhecidos na filosofia flusseriana como "funcionários", pois se utilizam do aparelho não para dar sentido ao mundo, para buscar-lhe significados, mas ao contrário, usam o mundo, e nele os homens, em função do próprio aparelho.

Retornando ao objeto de nosso estudo, podemos, contudo, afirmar que ao contrário do fotógrafo comum, Cortázar se alia à classe de fotógrafos que Flusser chama de experimetais, ou seja, caçadores de imagens não previsíveis. Estas, por sua vez, resultam da consciência do escritor/"fotógrafo" de que entre a foto e o "real" existem o homem e a máquina a mediá-los, duas forças em luta que, dependendo do vencedor, ora pode reforçar o mundo tal qual é, ora pode descobrir-lhe novas e inusitadas formas e perspectivas.

É exatamente o que nos diz Cortázar no texto "Ventanas abiertas a lo insólito" (2011), onde evidencia a consciência de que a fotografia - e eu acrescento, bem como o texto literário - não é uma janela aberta para o "real", mas uma representação, que quando não sabemos codificar ou mediatizar, pode nos lançar de volta ao tempo mágico do homem pré-histórico.

Assim, Cortázar acaba intuindo o que Flusser chama de "caixa preta" ao referir-se à máquina fotográfica (2011). Segundo o filósofo, desse aparelho só conseguimos visualizar o *input* e o *output*, seu interior permanece inacessível à nossa visão e compreensão, um espaço privilegiado dos programadores. Por outro lado, por ser o acaso parte integrante de seu funcionamento, o bom desempenho do aparelho depende de um fotógrafo colaborador.

É esse, pois, o retrato do que Flusser chama de "funcionário", aquele que brinca com a máquina e que, ao contrário do fotógrafo experimental, a usa não para explorar todas as potencialidades do "real", mas em função das potencialidades do programa nela contido, cujo acesso lhe permanece vedado.

Como vemos, a diferença entre o funcionário e o fotógrafo experimental está na intenção que demonstram no ato de fotografar, que por sua vez, orientará o combate entre eles e o aparelho. Segundo Flusser, nessa luta, fotógrafo e máquina podem divergir ou convergir, sendo a fotografia o resultado dessa tensão de forças.

Quando o fotógrafo consegue dominar o aparelho, submetendo-o a sua própria intenção, teremos como resultado uma foto experimental, e ela se converterá, nas palavras de Cortázar, numa "janela para o insólito", para inusitadas expressões do "real", cujo *feed back* estará dirigido ao aperfeiçoamento do homem e do mundo e não do programa. Assim, conforme afirma o escritor:

Toda fotografia es un reto, una apertura, un quizá; lo insólito espera a ese visitante que sabe servirse de las llaves, que no acepta lo que se le propone y que prefiere, como la mujer de Barba Azul, abrir las puertas prohibidas por la costumbre y la indiferencia. (CORTÁZAR, 2009, p. 421)

Isso porque a fotografia com fins artísticos implica contemplação, tempo do ócio, necessário para que a decodificação se processe, um elemento não previsto pelo programa, inserido como está no tempo do negócio, reino das intenções objetivas e do imediatismo pragmático.

Nesse sentido, tanto a ideia de fotografia quanto de literatura cortazariana convergem na construção de uma escritura experimentalista, expressão de sua não resignação ao "real" e ao mesmo tempo de sua utopia libertária-revolucionária.

II

Muitas são as obras do autor que dialogam com a fotografia, cito algumas: *Alto el Perú*, *La vuelta al día en ochenta mundos*, *Último round*, *Los astronautas de la cosmopista*, *Prosa del observatorio*; entre os contos mais conhecidos estão "Las babas del diablo", adaptado para o cinema por Antonioni em *Blow-up*, e "Apocalipsis de Solentiname", o qual passaremos a analisar.

Nesse conto, Cortázar narra em primeira pessoa a viagem que fez à América Central nos anos 70, durante a qual teve a oportunidade de conhecer o projeto político-religioso que Ernesto Cardenal realizava junto aos camponeses e pescadores da Ilha de Solentiname.

Tendo como suporte a Teologia da Libertação, o trabalho de Cardenal, que além de padre era também poeta, era despertar em seus fiéis a consciência política em torno da situação social em que viviam. Para tanto, seus "sermões", se é que assim podemos chamá-los, consistia na leitura conjunta do evangelho, cujo texto era então traduzido pelos ouvintes a partir de suas experiências de vida, de sua bagagem cultural, de seu conhecimento de mundo.

Dito trabalho conscientizador tinha como principal objetivo transformar a doutrina religiosa em práxis revolucionária, mas para tanto era também fundamental devolver a este povo oprimido por séculos de colonização físico-ideológico-cultural a sua autoestima, ou seja, um suporte indispensável para que a transformação de entes passivos a sujeitos da própria história se efetivasse.

Nesse sentido, a arte passa a assumir um papel essencial no processo simultâneo de conscientização política e resgate da autoestima, de modo que

entre as atividades artísticas, as quais se dedicava este povoado estavam a escultura, o artesanato em madeira e pedra e as pinturas, cuja venda retornava à comunidade, dando suporte financeiro ao projeto supracitado.

Entre essas atividades, ganham protagonismo no conto "Apocalipsis de Solentiname" as pinturas naïf, que ao serem fotografadas pelo narrador redundarão na problematização de questões inerentes à literatura fantástica, tais como os limites entre o "real" e o não "real", entre a vida e a arte.

Logo no início do conto, o narrador-autor nos adianta as questões acima referidas quando em mãos de uma Polaroid começa a tirar fotos que ele chama de "fotosde recuerdos", ou seja, registros ordinários, pertencentes ao universo do cotidiano, que em geral fazemos guiados mais pelo hábito do que pela reflexão.

Assim, o narrador, ao mesmo tempo em que vai transformando o ordinário em extraordinário diante dos olhos do leitor, aponta que, ao contrário da maioria, ver a "realidade" nascendo numa folha de papel o assombra. Esse processo de inversão a qual submete o hábito, por sua vez, se reflete na linguagem, quando então transforma o substantivo "polaroid" em advérbio de modo, nos causando estranheza e assim produzindo linguisticamente uma espécie de choque:

Pero antes hubo fotos de recuerdo con una cámara de esas que dejan salir ahí no más un papelito celeste que poco a poco y maravillosamente y **polaroid** se va llenando de imágenes paulatinas.... (CORTÁZAR, 1983, p. 16. O grifo é nosso).

Por outro lado, retomando aqui nosso suporte teórico, o estudo de Vilém Flusser sobre a fotografia, este fragmento evidencia a distância que o narrador Cortázar estabelece entre fotógrafo e máquina, ou seja, o assusta o fato de não dominar aquele fenômeno que, exatamente por isso, lhe parece fantástico, já que somente o aparelho está programado para executá-lo, para realizar, por assim dizer, a forma Polaroid de ser.

Literariamente, o escritor nos vai assim desvelando o que filosoficamente Flusser denomina "caixa-preta", da qual, como já apontado, só temos acesso ao *input* e ao *output*, sendo todo o demais constituído por virtualidades que desconhecemos. Nesse sentido, a "caixa-preta" constitui-se num espaço de alteridade, a partir do qual o estranho, o *unheimlich* pode se manifestar e nos surpreender. É o que o narrador de "Apocalipsis de Solentiname" intui quando levanta a possibilidade insólita de, após fotografar uma família, ver surgir no seu lugar a imagem de Napoleão a cavalo.

Ainda segundo Flusser, a intenção programada no aparelho é a de "programar os homens para que lhe sirvam de *feed back* para o seu contínuo aperfeiçoamento". No entanto, por trás deste aparelho existem outros, cujos objetivos certamente coincidem, de modo que o combate entre o fotógrafo

Cortázar e a máquina Polaroid é, acima de tudo, um conflito de ordem político-ideológico que expressa a utopia revolucionária do autor.

Dessa forma, o confronto acima referido demonstra e confirma que a literatura cortazariana está a serviço da desmontagem do programa de um aparelho maior: a desumanização da sociedade capitalista, cujo objetivo último é a objetificação do homem em consumidores, que devem servir-lhe de *feed back* para seu constante aperfeiçoamento, cuidando assim da própria perpetuação.

Por outro lado, Flusser esclarece que “nenhuma fotografia individual pode efetivamente ficar isolada: apenas séries de fotografias podem revelar a intenção do fotógrafo” (2011, p. 55). Se estendemos esta apreciação do filósofo à literatura, podemos também afirmar que, num texto literário, as intenções de um autor não se verificam a partir de um único fragmento, mas das séries de imagens que ele suscita na mente do leitor, seja através de uma metáfora, um símile e de tantas outras figuras de linguagem que estão à disposição do escritor.

Desse modo, um leitor experiente sabe que nenhuma palavra, frase ou expressão serão ali lançadas ao acaso, mas ao contrário, certamente farão parte do programa criado pelo escritor para a construção da sua escritura. Assim também, a possibilidade levantada pelo narrador Cortázar – que em vez da imagem de uma família, a Polaroid nos surpreenda com a foto de Napoleão a cavalo – é tão só um fragmento de uma série de tantos outros, que unidos darão forma ao programa da narrativa cortazariana.

III

O próximo fragmento da série de imagens do conto em estudo acontece quando o narrador decide fotografar as pinturas *naïf* feitas pelos habitantes de Solentiname. Assumindo a postura de um fotógrafo experimental, ele submete o aparelho ao seu programa literário, dispondo as pinturas sob o ângulo e a luz que melhor possa traduzi-lo, ou ainda, de forma a colocar em cena o “obscuro”, no sentido etimológico da palavra – do latim *obscurus* -, de modo a dar visibilidade ao funesto, ao sinistro, numa atitude tipicamente subversiva.

Tentando decifrar parte do programa cortazariano, especificamente para o conto em estudo, podemos comparar as imagens das pinturas dos camponeses com a imagem inicialmente referida pelo narrador de “Napoleão a cavalo”. Assim, enquanto as primeiras retratam um universo de caráter a-histórico, no sentido flusseriano da expressão, ou seja, que remetem a espaços, cujo tempo, apesar de cruzar o tempo histórico, permanece à sua margem, a figura de Napoleão não só está inserida na História, como a codifica: símbolo da trajetória imperialista da cultura ocidental, narrativa de colonizações, violência e morte.

Como vemos, Cortázar nos vai brindando com uma série de “acazos” programados, ao mesmo tempo em que vai preparando o leitor para o final insólito de seu conto. Tão logo fotografa as pinturas, o narrador expressa o desejo de revelá-las em *slides* para então projetá-las numa tela, cuja superfície

emprestará às fotos maior amplitude, permitindo-lhe, mais do que vê-las, contemplá-las, desfrutar de sua aura, que capturara no ato de fotografar.

O já assinalado caráter subversivo do fotógrafo/narrador é enfatizado quando o personagem Ernesto Cardenal chama-o de “contrabandista de imágenes”. Em sua *Filosofia da caixa preta* (2011), Flusser também se utiliza do verbo “contrabadear” ao referir-se ao fotógrafo que dribla a censura inerente ao aparelho, quando então contrabandeia na fotografia “elementos estéticos, políticos e epistemológicos não previstos pelo programa” (p. 74).

Qualquer semelhança não é mera coincidência, pois tanto no texto do filósofo como no conto em estudo estamos falando de fotografias, nas quais o combate entre fotógrafo e aparelho prevalece sobre a colaboração entre eles, possibilitando assim, que o homem saia vitorioso sobre a máquina.

Já com os slides em mão, o narrador prepara-se para contemplar as imagens ampliadas na tela, um momento significativo, já que lança ao leitor mais um fragmento de toda a série que compõem o seu programa político-literário. Trata-se de uma breve digressão, na qual problematiza a relação entre vida e arte, evidenciando a suspeita, não menos subversiva, de que a fronteira entre esses dois territórios não existe:

“...era grato pensar que todo volvería a dar-se poco a poco, después de los cuadritos de Solentiname empezaría a pasar las cajas con las fotos cubanas, pero por qué los cuadritos primero, por qué la deformación profesional, el arte antes que la vida, y por qué no, le dijo el otro a éste en su eterno indesarmable diálogo fraterno y rencoroso, por qué no mirar primero las pinturas de Solentiname si también son la vida, si todo es lo mismo”. (1983, p. 19).

No fragmento supracitado, podemos observar que o “outro”, já programado em séries anteriores, começa a manifestar-se e, estabelecendo diálogo com o narrador, vai pouco a pouco invadindo o espaço da narração, desestabilizando-o e reivindicando direito a visibilidade.

Envolto pelas luzes da cidade que atravessavam a janela e pelo agradável perfume de rum, o narrador dá início à projeção das fotos das pinturas naïf. Apertava o botão do controle guiado pelo ritmo lento da recordação quando, de repente, identifica em meio à pureza das figuras dos camponeses, imagens inusitadas que flagram o narrador numa postura absolutamente indefesa: “...yo había apretado el botón y el muchacho estaba ahí en un segundo plano clarísimo (...) mientras su cuerpo se vencía hacia delante, el agujero nítido en mitad de la frente, la pistola del oficial marcando todavía la trayectoria de la bala...” (1983, p. 19).

Diante do insólito, levanta a possibilidade de terem trocado suas fotos, mas a presença das imagens da missa de Cardenal e das crianças brincando na rua derrubam essa hipótese. A partir de agora, o narrador se verá diante de uma verdadeira avalanche de cenas de violência, sangue e horror: corpos

mortos no chão, pessoas fugindo do alvo das balas, uma mulher sendo torturada e violada por um grupo de homens.

Esse momento da narrativa acontece simultaneamente à perda de controle do aparelho: a mão do narrador não mais o obedece, levando-o a apertar o botão ininterruptamente. As fotos antes fixas ganham movimento, o que era fotografia se transforma em cinema, o que era um simples botão se converte em gatilho e o projetor em arma de combate (seria um efeito da aura daquelas pinturas naïf que o fotógrafo contrabandeara?).

Ao referir-se à relação passiva inerente ao funcionário diante do aparelho, Flusser usa exatamente a mesma expressão: "O aparelho é brinquedo sedento por fazer sempre mais fotografias. Exige de seu possuidor (quem por ele está possesso) que aperte constantemente o gatilho" (2011, p. 78). No entanto, como vimos, o narrador Cortázar é um fotógrafo de outra espécie, aquela que se serve da máquina em função do homem, de modo que aqui, transformar o botão em gatilho representa uma metáfora da arte como arma de combate, a forma pela qual o escritor argentino se engaja nos conflitos que então vivia a América Latina. Ainda imerso no turbilhão das imagens, o narrador afirma:

... aunque la foto era borrosa yo sentí y supe y vi que el muchacho era Roque Dalton, y entonces sí apreté el botón como si con eso pudiera salvarlo de la infamia de esa muerte y alcancé a ver un auto que volaba en pedazos en pleno centro de una ciudad que podía ser Buenos Aires o São Paulo, seguí apretando y apretando entre ráfagas de caras ensangrentadas y pedazos de cuerpos y carreras de mujeres y de niños por una ladera boliviana o guatemalteca...". (1983, p. 20)

Se até aqui as séries de fragmentos analisadas demonstram a construção de um fotógrafo/narrador em permanente conflito com o aparelho/texto literário, a passagem supracitada representa a culminância do domínio do homem sobre a máquina, quando esta se rende à força das imagens-palavra, ao jogo experimental cortazariano e por isso, este será o único momento da narrativa em que ambos trabalharão conjuntamente e em plena colaboração.

Como se essa vitória do narrador sobre a máquina, construída ficcionalmente por Cortázar, não fosse suficiente, anos depois, as imagens-palavra de violência e morte do conto "Apocalipsis de Solentiname" infelizmente atravessaram a fronteira da arte e se materializaram no ataque comandado pelas forças de Somoza à Ilha de Solentiname. Uma repercussão absolutamente insólita, na qual a arte se adianta à vida, exatamente como a projeção das fotos tiradas pelo narrador: primeiro as pinturas dos camponeses, seguidas pelas imagens das fotos de Cuba.

Finalmente, podemos voltar à epígrafe deste texto e concordar com Cortázar quando afirma: "Dime como fotografías y te diré quién eres" (2009, p. 418).

Bibliografia

CORTÁZAR, Julio. Apocalipsis de Solentiname. In: *Nicaragua tan violentamente dulce*. Manágua: Nueva Nicaragua/Monimbó, 1983.

_____. *Ventanas a lo insólito*. In: *Papeles inesperados*. México: Alfaguara, 2009.

DUARTE, Rodrigo. A crítica da cultura de massas em Theodor Adorno e Vilém Flusser. In: Marta Nunes da Costa (org.), *Teoria Crítica Revisitada*, Famicão (Portugal)/ Húmus, 2013.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011.

_____. *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Annablume, 2011.