

2 Literatura, novas mídias e imagens técnicas: mediações

*Numa época em que outros **media** triunfam, dotados de uma velocidade espantosa e de um raio de ação extremamente extenso, arriscando reduzir toda comunicação a uma crosta uniforme e homogênea, a função da literatura é a comunicação entre o que é diverso pelo fato de ser diverso, não embotando mas antes exaltando a diferença, segundo a vocação própria da linguagem escrita.*

(Ítalo Calvino)

No capítulo anterior, mencionamos o filme *Janela Indiscreta*. O filme, um clássico, serviu de fonte de inspiração para muitos filmes e/ou personagens de cinema. O personagem Raymond Dufayel, vivido pelo ator Serge Merlin, do filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (França, 2000)⁹, foi assumidamente inspirado em Jeff, o fotógrafo protagonista do filme de Hitchcock. Assim como esse personagem, o pintor Dufayel não podia sair de casa por conta de uma doença congênita e passava o tempo todo espiando a vida dos vizinhos pela janela. Espionava a vizinhança e se dedicava à pintura obsessiva de um quadro de Renoir, essas eram suas duas únicas atividades. Mas era também alvo de espionagem: a sua saúde frágil despertava o *voyeurismo* em Amélie, protagonista do longa, interpretada pela atriz Audrey Tautou. Dufayel é um dos grandes interlocutores de Amélie, em sua longa caminhada dedicada a fazer pequenos gestos que transformem a vida das pessoas. O filme fez enorme sucesso justamente levando histórias de gentileza e generosidade, embalado por uma trilha sonora e pela fotografia muito cativantes.

Amélie é uma menina que cresce solitária, em meio às manias estranhas do pai e ao nervosismo da mãe que, antes de morrer precocemente, troca o peixinho dela por uma “Kodak instantanic” de segunda mão. A menina, desolada por ficar sem seu peixe, passa o dia tirando fotografias, até que um vizinho a convence de que suas fotos são um prenúncio de tragédias. Quando ela descobre que isso não é verdade, ela traça seu primeiro plano mirabolante, uma pequena vingança,

⁹ Filme disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XVA_ktV1eEw>. Acesso em: março de 2015.

demonstrando ali que a moça, carente de abraços afetuosos do pai, vai fazer valer sua enorme criatividade para descobrir seu lugar no mundo.

A voz em *off* que conduz a narrativa anuncia que a vida de Amélie muda a partir de um fato importante que ela vê na televisão: a morte da Princesa Diana em um acidente de carro em 1997. Há uma boa dose de ironia nessa narração: o que muda a vida de personagem não é o acidente que vitimou a princesa, mas sim a descoberta de uma caixa, num buraco da parede do banheiro, no momento em que estava sendo noticiada a morte da Princesa na televisão. Vale lembrar que um dos primeiros gestos generosos de Amélie é justamente entregar essa caixa cheia de recordações, dentre as quais fotografias antigas, ao antigo morador de seu apartamento. É a descoberta dessa caixa que faz com que a vida dela mude, ganhando propósito. E é simbólico que, justamente no momento em que descobre essa caixa, Amélie desligue a televisão, de certa forma desprezando o grave acidente noticiado, objeto de interesse do mundo inteiro, num gesto que pode ser interpretado como a vontade de tomar as rédeas da sua vida e trilhar um caminho próprio, *remagicizar* a própria vida, para usar um termo de Flusser (2002). É também uma maneira do diretor nos dizer: não se trata aqui de uma história de princesa¹⁰.

Entretanto, o personagem que interessa, especificamente a esta pesquisa, é o personagem Nino Quincampoix, vivido pelo ator Mathieu Kassovitz. É um rapaz tímido, também de infância solitária, que se divide entre dois trabalhos: trabalha como caixa num lugar que funciona como mistura de sex-shop, locadora de filme pornô e boate e também trabalha como fantasma em um parque de diversões. Ele possui a mania de colecionar coisas diferentes, exóticas, como fotografias de pegadas em cimento fresco e mensagens de voz de secretárias eletrônicas¹¹. A sua atual bizarrice é raspar as sobras das fotos da cabine de instantâneas que fica dentro do metrô. Recolhe as fotos descartadas, rasgadas ou amassadas da cabine e monta, com estas fotos reconstituídas, um álbum. Vai

¹⁰ A morte da Princesa Diana vai ser comentada várias vezes ao longo do filme com uma certa dose de ironia. Numa cena, a jornaleira comenta: “que tragédia, tão nova, tão bonita”. Amélie pergunta se seria menos grave se fosse velha e feia, ao que a jornaleira retruca: “pois claro, veja Madre Tereza de Calcutá”.

¹¹ Todos os personagens do filme são apresentados com alguma mania estranha: de estalar os dedos a estourar bolhas no plástico, passando pelo ranger de xícaras na cerâmica, chegando ao pedinte que recusa a esmola “por não trabalhar domingo” - o filme parte da premissa que todos têm suas estranhezas. Ou, como diria Caetano Veloso, na letra da música “Vaca profana” (1986), “de perto, ninguém é normal”.

montando um inventário minucioso daqueles rostos “refeitos”. Ironicamente, a voz em *off* diz: “isto é que é um álbum de família!”. Rapaz altamente introvertido, ele encontra, nesse álbum, uma forma de se relacionar com o mundo: com aquelas pessoas recriadas a partir da montagem de recortes, ele consegue interagir. Nino perde esse álbum, Amélie o encontra. A tentativa de devolver o álbum ao seu dono é que vai aproximar os dois personagens.

Interessante notar aqui uma discussão também em torno da identidade, sobre como a reprodução e a multiplicação mecânica das fotografias mexem com o conceito de identidade. Amélie e Raymond notam que as fotos de uma mesma pessoa se repetem no álbum, mas tiradas em vários locais diferentes. Doze fotos de um mesmo homem, todas iguais, a mesma expressão neutra. Raymond chega a cogitar: “pode obcecá-lo tanto o pavor de envelhecer que só isso [tirar muitas fotografias de si mesmo] o acalma”. Temos aqui a ideia de Susan Sontag (2004) de que a fotografia apoderou-se das pessoas, “aprisionando-as no papel”, empreendendo a proliferação infinita delas, em todos os lugares ao mesmo tempo. Para Amélie, parece um ritual: repetir a mesma foto e descartá-la sempre. Descobrir a razão desse procedimento também vira uma obsessão: ela usa isso para assustar Nino.¹² O momento em que descobre tudo é tratado, no filme, como uma verdadeira revelação. Em uma das cenas mais tocantes, ela arma, na estação de metrô, uma situação para que Nino descubra que o rapaz que ele pensava ser um compulsivo por fotos era apenas quem cuidava da manutenção da máquina: para consertá-la, ele precisava gerar inúmeras imagens de si próprio, o que despertava a atenção de Nino e o fazia pensar em uma compulsão. Não era nem um fantasma, nem um velho preocupado com a sua “eternidade”.

Amélie se apaixona por Nino, mas não consegue declarar o seu amor. Ela, que faz das suas boas ações uma forma de se relacionar com as pessoas, encontra o amor no rapaz de gosto exótico, que medeia suas relações com o mundo através de suas inusitadas coleções. Aqui, é fundamental um registro: o casal em questão não troca uma palavra, há apenas uma cena em que Amélie fala com ele ao telefone (a cena citada na nota abaixo), mas Nino fala muito pouco. Essa ausência

¹² Na única cena em que conversam ao telefone, Amélie diz que o homem misterioso das fotos repetidas “só aparece na superfície sensível da película fotográfica” e que, quando os jovens vão lá tirar foto na cabine, ele sussurra no ouvido e afaga a nuca. A personagem brinca com a condição fantasmagórica da fotografia, que discutiremos no capítulo 5.

de falas entre um casal que pretende ficar junto diz muito sobre a solidão desses personagens, perdidos em meio a quinquilharias e a gestos efêmeros. Amélie constrói um labirinto de pistas para revelar a sua identidade a Nino, sob a desculpa de devolução do álbum. Há um diálogo no filme muito emblemático sobre esta incapacidade de se lidar com a própria vida, daí o empenho (e a facilidade) de tentar melhorar a vida dos outros, ainda que sem se relacionar diretamente, como fazia a protagonista da história: ela basicamente ajudava a estranhos, transformava a vida de pessoas com as quais não tinha muita ligação. O diálogo se dá entre Amélie Poulain e o pintor Raymond Dufayel sobre uma personagem do quadro “O Almoço dos Barqueiros”, de Jean Renoir, uma verdadeira obsessão para Reymond, que pinta um quadro desse por ano, há 20 anos.

Amélie – Sabe a garota do copo de água?

Pintor – Sei.

Amélie – Se ela parece distante, talvez seja porque está pensando em alguém.

Pintor – Em alguém do quadro?

Amélie – Não, um garoto com quem cruzou em algum lugar e sentiu que eram parecidos.

Pintor – Em outros termos, ela prefere imaginar uma relação com alguém ausente que criar laços com os que estão presentes.

Amélie – Ao contrário, talvez tente arrumar a bagunça da vida dos outros.

Pintor – E ela? E a bagunça na vida dela? Quem vai pôr ordem?¹³

O diálogo resume bem a trajetória da protagonista do filme. Dedicada a dar sentido à vida dos outros, Amélie, que não teve muitos amigos, nem namorados, imprime pouca objetividade à sua vida, tecendo um labirinto para se aproximar de Nino. Temos aqui um caso do que queremos estudar nesta pesquisa: a fotografia convocada pela narrativa como forma de mediação. Há muita interação também entre a protagonista e a televisão, são muitas as cenas, ao longo do filme, que reproduzem isso. Ela imagina, diversas vezes, a sua vida sendo exibida na televisão, mais uma vez mediando a sua existência através de um aparato tecnológico. É a mensagem de Raymond, que chega através de uma gravação de vídeo, que faz com que Amélie se renda ao amor. Uma amizade entre

¹³ O roteiro do filme é de Guillaume Laurant e Jean-Pierre Jeunet. E o diálogo reproduzindo está disponível em: <<https://picadinhoderoteiro.wordpress.com/category/o-fabuloso-destino-de-amelie-poulain/>>. Acesso em: maio de 2015.

vizinhos, completamente solitários, mediada por binóculos, lunetas e mensagens de vídeo.

O final idílico, ela e Nino andando de bicicleta, descobrindo o amor, como se fossem duas crianças chegando à adolescência, sem que nenhuma palavra seja trocada por eles, deixa uma sensação de que aquele afeto foi construído: duas pessoas que, individualmente, relacionavam-se com fotos recortadas, com a vida dos outros e com a televisão, formavam agora um casal. Souberam construir o amor para além da mediação e para além da falta de comunicação verbal. Em *Esau e Jacó*, romance de Machado de Assis, há a seguinte afirmação: “o olho do homem serve de fotografia ao invisível, como o ouvido serve de eco a um silêncio” (1997, p. 82). O filme francês em questão é exatamente assim: eco de um silêncio e fotografia do invisível. Partindo do pressuposto que vivemos numa época em que nada acontece fora do universo tecnológico ou das interfaces complexas em que homem e máquina dialogam o tempo todo, é interessante observar a leitura da realidade mediada pelas imagens pré-fabricadas empreendida por esta pequena obra-prima do cinema francês¹⁴.

Nas palavras de Walter Benjamin, em grandes épocas históricas altera-se, com a forma de existência coletiva da humanidade, o modo de sua percepção sensorial (2012, p. 67). A proliferação das imagens técnicas na vida cotidiana transforma substancialmente os modos de percepção do mundo, altera a sensibilidade, altera a arte de uma forma geral. A literatura, o cinema, a televisão, a fotografia, a internet passam por contínuas mutações devido às inovações tecnológicas, que não ficam apenas restritas ao âmbito puramente técnico. A automação e a informatização da geração e do tratamento das imagens impulsionam mudanças em diferentes processos culturais, estéticos e ideológicos. Impulsionam mudanças no modo de olhar, em como olhar. Novas formas de organização do olhar surgem correlatas às transformações. As imagens, como afirmou Flusser, não são símbolos denotativos, são símbolos conotativos na medida em que oferecem aos seus receptores um espaço aberto à interpretação (2002, p.8). Se as imagens são mediações entre o homem e o mundo, é preciso saber ler estas imagens e entender o enorme fascínio que exercem no homem, a ponto de impedir a correta leitura. Para o filósofo tcheco, ainda somos analfabetos

¹⁴ Nos créditos finais do filme, de forma muito criativa, o nome e a foto dos atores aparecem no álbum de Nino, com as fotos montadas a partir de recortes.

por não conseguir realizar a leitura plena, leia-se leitura crítica, das imagens feitas pela caixa preta.

Se, por um lado, a modernidade é definida como um período histórico, por outro, podemos dizer que modernidade refere-se a uma mudança na experiência. E, vista assim dessa forma, é possível afirmar que a modernidade ainda não esgotou todas as suas transformações. O professor americano Tom Gunning afirma que a estrada de ferro é a primeira imagem que vem à cabeça quando se pensa na modernidade, porque é emblemática ao se pensar nos desmoronamentos das distâncias e no “novo domínio sobre os pequenos incrementos do tempo” (2004, p. 34).¹⁵ Expressa a modernidade não apenas como período histórico, mas como uma mudança de experiência, de perspectiva. Toda nova forma de circulação provoca um colapso das experiências anteriores de espaço e tempo por meio da velocidade com que acontece. Podemos pensar, para exemplificar, na criação da imprensa e o impacto da circulação de periódicos e jornais. Menos ruidosa que a invenção de Gutemberg, mas tão impactante quanto, a invenção da fotografia, na metade do século XIX, propiciou uma nova lógica de circulação. Jonathan Crary (2004) afirma que a comercialização de fotografias, como o cartão-postal e o estereoscópio, permitiu a remodelação de um território onde imagens e sinais circulam, apartados de seu referente, e proliferam. Crary destaca justamente a capacidade que a fotografia tem de mover-se, separando-se do seu referente e circulando livremente, antes mesmo do cinema. O cinema viria logo depois, instalando-se nessa rede de circulação, consolidando-se como um dos grandes emblemas da modernidade, como expressão de mudança da experiência subjetiva: as imagens em movimento.

Já a segunda metade do século XX viveria a sua modernidade, no sentido de mudança de experiência, primeiro com a televisão e depois com o advento da internet e todas as múltiplas possibilidades oferecidas pela tecnologia de um mundo interligado em rede. Se antes a fotografia permitia que se visse o Coliseu sem estar diante dele, se o cinema permitia que se visse o Coliseu por dentro, se a novela era gravada usando o Coliseu como cenário, o computador permitiu que se pudesse fazer um *tour* virtual, em terceira dimensão, pelo monumento histórico,

¹⁵ Gunning ainda refere-se às novas experiências do corpo e da percepção do ser humano, provocadas pelas viagens nas estradas de ferro, feitas em velocidade e o atraente potencial de perigo aí engendrado. Vamos nos concentrar aqui na questão do espaço e do tempo.

sentado diante de uma tela. São experiências que se somam e acabam por alterar a percepção sensorial, como assinalou Benjamin. E, corroborando a ideia de Gunning, são experiências que ainda não se esgotaram. O autor compara a velocidade da transformação como a surpresa de um espectador em um show de mágica. E é a isto que assistimos: uma sucessão de transformações que, somadas à velocidade espantosa da mudança, parece um pouco de mágica. O que muitos teóricos da atualidade questionam é a passividade diante desse “show de mágica” e a falta de uma postura crítica em relação às consequências disso.

Diante de tantas transformações que definiram a modernidade, temos o surgimento de uma cultura caótica, urbana, marcada pela experiência sensorial e pela fugacidade, fruto de muitos estímulos e muitas distrações, extremamente dependente da representação do real. Novos meios de transporte, novas formas de comunicação, novas configurações do espaço e do tempo, reconfigurações da percepção do corpo: tudo isso contribui, de forma decisiva, para a responsabilidade dos novos dispositivos na formação de um novo espectador. Jeannene Przyblyski (2004) sinaliza que, na esteira dessa necessidade de se autenticar o real, a fotografia passa a ser fundamental como uma forma “segura” de atestar o real: se foi fotografado é porque, de fato, existiu. A fotografia também realiza o desejo de quem, vivenciando tantas mudanças, ambiciona congelar o momento das diferentes sensações diante da sua efemeridade, dando alguma direção ao desprendimento prazeroso do olho na modernidade. Tom Gunning também destaca esta importância adquirida na modernidade:

A fotografia coloca-se na interseção de diversos aspectos da modernidade, e essa convergência a torna um meio moderno e singular de representação. Produto de tecnologia moderna, a fotografia suscita tanto admiração quanto opróbrio como um meio mecânico objetivo de criar uma imagem com apenas a mínima intervenção humana. A aplicação prática das qualidades de precisão e detalhe dessa imagem feita pela máquina foi reconhecida de imediato (2004, p.38).

Este cenário de tantas transformações abriu espaço para uma espécie de zona neutra no campo das artes, uma zona porosa que permitiu a diluição das fronteiras entre os diferentes campos do fazer artístico. Natalia Brizuela chama atenção para o fato de que esta intersecção, este apagamento de fronteiras ocorria há vários séculos, mas, a partir do século XX, mais especificamente após as vanguardas europeias, que o embaralhamento das fronteiras foi ocorrendo de

forma mais significativa. A fotografia acaba ganhando lugar central nesse processo, tornando-se o meio perfeito através do qual os deslizamentos podem ocorrer, “já que parece ser um meio privilegiado para passagem ao que não é” (2004, p. 16).

Walter Benjamin, comentando o impacto da fotografia quando foi criada no século XIX, afirmou: “O fenômeno da fotografia lhes parecia uma grande e misteriosa experiência, impressão de estarem num aparelho que podia rapidamente gerar uma imagem do mundo visível, com um aspecto tão vivo e tão verídico como a própria natureza” (2012, p. 95). Ele lembra que, ao se depararem com as primeiras imagens, “as pessoas não ousavam a princípio olhar por muito tempo. A nitidez dessas fisionomias assustava e tinha-se a impressão de que os pequenos rostos humanos que apareciam na imagem eram capazes de ver-nos, tão surpreendentes era para todos a nitidez insólita dos primeiros daguerreótipos” (idem, *ibidem*). Podemos usar a mesma metáfora, nos séculos XX e XXI, para descrever o impacto causado pela tecnologia invadindo a vida das pessoas: é grande, profunda e misteriosa a experiência de viver numa sociedade cada vez mais centralizada no uso da tecnologia. É uma mistura da surpresa e do medo, descritos por Benjamin, com a metáfora do show de mágica, usada por Gunning para definir o sentimento das pessoas ao verem os primeiros filmes no início do século passado. Vivemos um tempo de total domínio tecnológico numa vida mediada pelo aparato técnico. Vilém Flusser (2002) afirmou, com muita propriedade, que não dispomos de categorias adequadas nem conceitos ideológicos capazes de dar conta desse mundo pós-industrial.

No capítulo introdutório, ao citar a conferência de Pierre Sorlin realizada em São Paulo, mencionamos a distinção entre a imagem e a escrita. A relação entre texto e imagem é fundamental para a compreensão da História. Flusser em, *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, afirma tratar-se da luta entre a consciência histórica e a consciência mágica. Luta dialética, pois ambas se completam e se reforçam, apesar de se negarem. Se os textos pretendem explicar as imagens, as imagens têm uma enorme capacidade de decifrar textos. Essa dicotomia faz com que filósofo tcheco afirme que a escrita é metacódigo da imagem. A favor da imagem, há ainda a questão da velocidade: as imagens têm uma rapidez, uma instantaneidade que a escrita não tem.

É necessário aqui que se faça também uma distinção entre a imagem tradicional e a imagem técnica. Na imagem tradicional, há um agente humano entre a imagem e o seu significado que vai elaborando símbolos e registrando-os na superfície da imagem, como uma pintura, por exemplo. As imagens técnicas são, a rigor, imagens produzidas por aparelhos. Há também um agente humano que precisa manipular o aparelho, mas sua atuação não interfere diretamente entre a imagem e seu significado. A teoria flusseriana aponta para uma mudança na hierarquia: imagens tradicionais precedem os textos, que foram criados para explicar imagens. Já as imagens técnicas, com forte poder conceitual e potência, sucedem aos textos altamente evoluídos por serem produtos da técnica, que é, em última análise, texto científico aplicado. “Historicamente, as imagens tradicionais são pré-históricas; as imagens técnicas são pós-históricas. Ontologicamente, as imagens tradicionais imaginam o mundo. Essa condição das imagens técnicas é decisiva para o seu deciframento” (2002, p. 13). Se a escrita foi inventada no momento de crise das imagens tradicionais, as imagens técnicas foram criadas, ainda que inconscientemente, num momento de crise dos textos.

Viveríamos, então, sob o efeito da magia exercida por essas imagens técnicas sem a capacidade de precisar o grau de dominação. Seria, então, a vitória da consciência mágica sobre a consciência histórica, poderíamos pensar num mundo das cópias e não dos originais, como sugeria Platão¹⁶. Para Flusser, trata-se, no entanto, de uma magia de segunda ordem. Estaríamos substituindo a capacidade conceitual por uma capacidade imagética de segunda ordem. A questão seria esta: vivemos com as imagens todos os dias e temos de dar sentido a elas ou, mesmo através delas, conseguir atribuir sentido ao mundo complexo que habitamos. As imagens que nos cercam estão à espera que alguém lhes confira significado, apontando para uma crise de representação.

¹⁶ Emmanuel Alloa, no artigo Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar, ao falar sobre a imagem pretendente, relembra: “Uma vez mais, a distinção platônica se impõe entre as imagens-cópias (*eikónes*) que a tudo representam, mas permanecem ainda separadas do representado, e as imagens-simulacro (*éidola*), que se curvam, se apiedam e se confundem com o que elas presumem representar. No primeiro caso, os *eikónes* obtêm sua representatividade da autoridade que guardam com o representado em sua ausência, em seu lugar, sem colocar em questão o espaço; no segundo caso, os *éidola*, não contentes em simular sua dependência com o representado, a ele substituem e tornam impossível toda distinção. Quando tal síntese ilícita acontece, impedindo de distinguir de direito os elementos que a compõe, se reúne uma contranatureza quimérica” (2015, p. 11).

Há aqui uma discussão teórica interessante sobre o domínio da imagem em nosso tempo. Para Pierre Sorlin, a imagem se limita a fazer-nos ver algo, não imprime sentido a nada, pode apaixonar, comover, impressionar, mas nunca informar, função que sempre caberá à palavra. Já para Flusser, usamos cada vez mais a imagem como janela para o mundo, de forma a perder a capacidade crítica diante dela. Estaríamos passando de um mundo em que a informação vem da palavra para um mundo que informa pela imagem, de maneira que, numa visão mais apocalíptica dos tempos atuais, as imagens técnicas tendem a eliminar os textos. Para o filósofo tcheco, o mundo absurdo em que vivemos é fruto também da crise pela qual passam os textos em sua capacidade de recodificar as imagens em conceitos.

Sorlin utiliza, como exemplo da sua teoria, fotos tiradas pelo exército inglês na Primeira Guerra Mundial. Ele diz que há inúmeras delas de altíssima qualidade, mas que um terço delas é inutilizável por não termos a informação de quando e de onde foram feitas. Ou seja, o historiador francês quer provar que as fotos, sem a ajuda valiosa da palavra, de nada adiantam. Estão mortas para a História. Imagens não identificadas estão perdidas para sempre. Por isso, ele discorda veementemente da posição do homem como mero operador do dispositivo, como canal que liga imagem ao significado. Para o autor francês, há uma distância infinita entre o olho e a câmera, o olho não é a câmera. A câmera é a ferramenta e o olho é o instrumento pelo qual nossa inteligência percebe. Ele reforça o poder da imagem, quando manipulada pelo homem, lembrando que, diante da derrota acachapante da Inglaterra na Guerra, o governo produziu um filme sobre como foi a batalha, excluindo os erros táticos estratégicos e valorizando o sentimento de combate. O filme foi um enorme sucesso, justamente por extrair das pessoas aquilo que elas queriam: solidarizarem-se com a dor da perda.

Ambos, Flusser e Sorlin, apontam para o que Susan Sontag chama de “comércio nebuloso entre arte e verdade” (2004, p. 16). A visão flusseriana é de que há pleno domínio da imagem sem qualquer esforço crítico por parte do homem para enxergar para além dela. Tal visão sugere que, de um modo geral, as pessoas confiam nas imagens técnicas tanto quanto confiam nos próprios olhos. Da mesma forma que a narrativa verbal é uma afirmação de verdade, uma imagem também é um discurso, também é manipulável. Vemos o que o texto nos permite

ver, o mesmo se dá com uma imagem. Ambos são passíveis de manipulação. A expectativa de verdade da imagem varia, inclusive, conforme o tipo de imagem, como uma imagem publicitária ou uma jornalística e o uso que se pretende fazer dela. A questão da imagem, assim como a questão da linguagem, não se resume a uma natureza verdadeira ou falsa. Roland Barthes, em *A câmara clara*, afirma: “A linguagem é, por natureza, ficcional. Para convertê-la em não ficcional, é necessário um enorme dispositivo de medidas: convoca-se a lógica ou, à falta desta, o juramento” (1981, p. 121). Segundo Vera Lúcia Follain de Figueiredo, “a tecnologia que torna próximo o distante, em certo sentido, amplia o afastamento da realidade, porque as instâncias de mediação são tantas que a dúvida, quanto à fidelidade dos discursos e imagens, se instala” (2010, p. 81). Para Phillipe Dubois,

No que concerne a fotografias, não acredite em tudo o que você vê (...). Desloque-se da consciência da imagem para a inconsciência do pensamento. Retrace mais uma vez o caminho sem fim do aparato psíquico-fotográfico, do olho à memória, das aparências ao irrepresentável. Adentre camadas e estratos como um arqueólogo (1993, p. 170).

O fato é que a proliferação das imagens técnicas na vida cotidiana permitiu que se democratizassem várias formas de experiência traduzindo-as em imagens. E em larga escala. A fotografia, que ao ser criada era passatempo de rico, a televisão, que só as pessoas que tinham mais dinheiro poderiam comprar, o cinema, que contava com poucos projetores, o computador e a internet domiciliares, que eram um luxo para poucos – tudo isso se tornou extremamente acessível, diríamos até exageradamente acessível. A metáfora criada por Gumbrecht, em *Modernização dos sentidos*, para a modernidade – as cascatas – encaixa-se perfeitamente para definir o transbordamento das imagens diante de nossos olhos. Cascatas de imagens estão à nossa disposição e é preciso que se faça alguma coisa com elas para que não se afogar cada vez mais nelas. Assistimos a uma sobreposição desordenada de imagens, que leva a uma saturação do olhar. Nada escapa a esta onipresença: a maneira de olhar, a sensibilidade, a relação com a realidade, o modo de lidar com a representação – tudo está impregnado, contagiado por uma superabundância de imagens. Susan Sontag afirma que a onipresença das fotos produz um efeito incalculável em nossa sensibilidade ética. “Ao munir este mundo, já abarrotado, de uma duplicata do mundo feita de

imagens, a fotografia nos faz sentir que o mundo é mais acessível do que é na realidade” (2004, p. 34).

Como já dissemos, a fotografia foi a primeira técnica de produção (e de reprodução) de imagens feita a partir do conhecimento científico e da tecnologia. André Rouillé (2008) sinaliza que a fotografia é o emblema do processo mecânico de apropriação das aparências e de fabricação de simulacros, por isso nos interessa aqui nesta pesquisa de que forma a literatura e o cinema se utilizam da fotografia para estabelecer este diálogo, que acaba por ser um diálogo também com o aparelho, com o dispositivo técnico, em função do qual a sociedade vive hoje. Se para Flusser não se pode mais desconsiderar o papel transformador dos dispositivos técnicos de produção de imagens para elaboração da realidade, a ficção contemporânea brasileira demonstra avançar nesse terreno produtivo e desafiador. De um ponto de vista privilegiado, a literatura aborda as questões que surgem com a utilização intensiva e extensiva da tecnologia na vida do homem contemporâneo. Para literatura, a fotografia é um amplo campo a ser explorado porque, toda fotografia, segundo Natalia Brizuela é, acima de tudo, uma operação de montagem que inclui corte, dissecação, reorganização para decompor a realidade. A fotografia aproxima e afasta a realidade. Não é um espelho autorreflexivo mimético, é uma produção estética tanto quanto a literatura (2014, p.19). A partir dessa ideia e tendo por base o conceito da visibilidade apresentado por Ítalo Calvino, em sua conferência na Universidade de Harvard, em 1985, podemos pensar no conto *A aventura de um fotógrafo*, do livro *Amores difíceis*, escrito por ele em 1970, como sendo um exemplo dessas vidas passíveis de serem fotografáveis, que a literatura e o cinema brasileiros contemporâneos pretendem captar.

Quando o conto foi escrito, ainda era preciso revelar um filme para se obter uma foto. Hoje, tomados quase que de assalto por imagens rápidas e imediatas, tiradas de aparelhos celulares, tablets e máquinas digitais, é possível avaliar o impacto que isso causou para a fotografia, de forma geral, e perceber como o texto do autor italiano soa como profecia. Não há mais a expectativa de como as fotos ficaram após a revelação, nem o medo de perder um filme todo de 36 poses, nem pagar apenas pelas que ficaram boas. Se pensarmos no impacto do surgimento das fotografias em preto e branco e no fenômeno do compartilhamento de imagens em redes sociais a que assistimos hoje, e se

pensarmos, sobretudo, no curto espaço de tempo entre um e outro, a fotografia ganha uma dimensão diferenciada.

Calvino distingue, na conferência sobre visibilidade, dois tipos de processos imaginativos: o que parte da palavra para chegar à imagem visiva e o que parte da imagem visiva para chegar à expressão verbal. Assim, o primeiro processo é exemplificado como “uma cena de romance ou a reportagem de um acontecimento num jornal, e conforme a maior ou menor eficácia do texto, somos levados a ver a cena como se esta se desenrolasse diante de nossos olhos” (2010, p. 99). Em resumo, como destacou o pesquisador João Hergesel, “é uma característica que trabalha as questões imagéticas, ou seja, todos os artifícios de que o autor faz uso para provocar a mente do leitor” (2012, p. 168).

Provocar a mente do leitor: é exatamente o que o autor faz ao criar o personagem Antônio Paraggi. De acordo com Baudrillard, “nem é preciso mais escrever sobre a fotografia, pois tudo está lá”¹⁷, referindo-se ao conto A aventura de um fotógrafo. O autor trata da questão do tempo e da concepção essencialista da fotografia ao contar a história de um fotógrafo ocasional, com uma postura até antifotográfica, que se transforma num fotógrafo obsessivo, compulsivo. No início da história, o personagem implicava com a prática dos amigos de registrar tudo, desprezava. Dizia ser ineficiente, criticava:

O gosto pela fotografia espontânea natural colhida ao vivo mata a espontaneidade, afasta o presente. A realidade fotográfica assume logo um caráter saudoso, de alegria sumida na asa do tempo, um caráter comemorativo, mesmo se é uma foto de anteontem. E a vida que você vive para fotografar já é desde o princípio comemoração de si mesma (Calvino, 1992, p.56).

É importante dizer que a implicância inicial de Antônio com a fotografia escondia que o que realmente incomodava ao personagem era o fato de ele se sentir excluído do grupo de amigos. Todos os amigos casando, constituindo família, tendo filhos, todos esses momentos da vida tão fotografáveis, e ele cada vez mais solitário. Até que um dia se apaixonou perdidamente por Bice, casou e enveredou “pelo mundo das fotos que todo mundo tira”, uma forma de romper com a solidão. Passou a ter uma vida mediada pela fotografia.

¹⁷ Trecho de uma entrevista de Baudrillard, disponível em: <<http://sheila.leirner.pagesperso-orange.fr/Site%20Entrevistas/Jean%20Baudrillard%201999.htm>>. Acesso em: setembro de 2014.

Após encantar-se por Bice, ocorre a mudança na postura do personagem. Comprou toda a sorte de equipamentos, montou um laboratório e passou a fotografar à exaustão a esposa, numa tentativa de “esgotar” todas as imagens possíveis dela, “havia muitas fotografias possíveis de Bice e muitas Bices impossíveis de fotografar, mas aquilo que ele buscava era a fotografia única, que contivesse tanto umas quanto as outras” (idem, p. 58). Bice não suportou tamanha obsessão e o abandonou. Ele começou, então, metodicamente, a fotografar a destruição, a valer-se das imagens já prontas – do referente que adere e quer ser desesperadamente o sujeito-imagem. “Fotografava fotografias já feitas e as destruía com a mesma compulsão”, como observa Denise Camargo (2007, p. 119). Se a fotografia organiza e constrói a memória, o atordoado personagem leva isso ao extremo querendo, inclusive, documentar a ausência de história, a ausência do referente. O conto discute os limites da representação, o valor afetivo da imagem, a fotografia que serve como suporte para memória, temas que discutiremos ao longo desta pesquisa.

Paraggi pretende, através da fotografia e de forma obsessiva, acessar a realidade exterior e o mundo interior, aproximando-se da ideia benjaminiana de que a fotografia revela o inconsciente ótico. Afinal, segundo ele, “este é o ponto: tornar explícitas as relações que cada um mantém com o mundo que cada um de nós traz consigo, e que hoje se tende a esconder, a tornar inconscientes, achando que desse modo vão desaparecer, enquanto, ao contrário...” (Calvino, 1992, p. 57). André Rouillé, em *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*, desenvolve os conceitos de “ética da exatidão” e de “estética da transparência” para a fotografia, que podem servir de explicação à compulsão do protagonista, mas que são falaciosos, pois, segundo o pesquisador francês, as fotos são “do começo ao fim construídas, convencionais e mediadas” (2009, p. 62). O interessante é que Antônio Paraggi tem esta consciência no início da história, quando não era fotógrafo, depois a perde, quando se deixa dominar pela compulsão.

A relação do personagem com a fotografia está diretamente relacionada com o tempo e a memória. O personagem amava Bice com a mesma intensidade com que amava fotografá-la. Quando ela o abandona, são as fotografias que preenchem o vazio da solidão dele. Passa a fotografar a ausência de Bice para não se afundar na depressão da perda da amada. “Antônio sentiu a visão dela lhe

entrar pelos olhos e ocupar todo campo visual, tirá-lo fora do fluxo de imagens casuais e fragmentárias, concentrar todo tempo e espaço numa forma finita” (Calvino, 1992, p. 60). De acordo com Susan Sontag, as fotos podem ser mais memoráveis do que imagens em movimento, porque são uma nítida fatia do tempo, e não um fluxo. “Cada foto é um momento privilegiado, convertido em um objeto diminuto que as pessoas podem guardar e olhar outras vezes” (2004, p. 28). No conto em questão, nota-se essa ideia do corte temporal, anunciando uma armadilha de que ele próprio seria vítima: a da fotografia como “aquisição do real”:

Mas ainda se sentia em terreno seguro: será que não estava procurando fotografar lembranças ou, até, vagos ecos de lembrança que afluíam futura, à maneira dos fotógrafos de domingo, não o estava levando a tentar uma operação igualmente irreal, ou seja, a dar um corpo à lembrança para que esta substituísse o presente diante de seus olhos? (Calvino, 1992, p.59).

Com *A aventura de um fotógrafo*, Calvino exemplifica, mesmo tendo escrito anteriormente, o que preconiza em *Seis propostas para o próximo milênio*, na conferência sobre visibilidade: “os *media* todo-poderosos não fazem outra coisa senão transformar o mundo em imagens, multiplicando-o numa fantasmagoria de jogos de espelhos – imagens que em grande parte são destituídas da necessidade interna que deveria caracterizar toda imagem, como forma e como significado, como força de impor-se à atenção, como riqueza de significados possíveis” (1990, p. 73). As imagens de Paraggi, de tão obsessivas, são destituídas de significação, por mais que o referente da fotografia seja uma “coisa *necessariamente* real que foi colocada diante da objetiva” (Barthes, 1984, p.48). Ele se vale do recurso da apropriação do “objeto” a ser fotografado. Bice se resumia a uma “identidade esmigalhada numa poeira de imagens” (Calvino, 1992, p. 61). Se Antônio era um sujeito do olhar, Bice se transformou num objeto de imagem.

Interessante notar como o autor italiano se vale do uso excessivo da tecnologia, do aparelho técnico, para transmitir uma visão de mundo específica: a de que o homem pode sim sentir-se solitário, perdido, confuso em meio a tantas inovações tecnológicas. A visualidade em Antonio Paraggi, no conto escrito em meados do século XX, portanto bem antes do advento do aparato digital, faz

pensar no excesso de imagens a que estamos submetidos. O percurso do fotógrafo, que faz das coisas do mundo objetos de seu desejo, mas que se desnorteia e passa a refotografar fotografias, destruindo-as em seguida, reforça a ideia de que fotografar não é mais preciso. Segundo Arlindo Machado, no artigo *Fotografia em mutação*, já é lugar-comum dizer que o universo da imagem vive hoje a sua fase pós-fotográfica, querendo-se dizer com isso uma fase em que a imagem - e sobretudo a imagem tecnicamente produzida - libera-se finalmente do seu referente, do seu modelo, ou daquilo que nós chamamos um tanto impropriamente de "realidade". "O que marca de forma mais aguda esta fase é uma lenta, mas inexorável, mudança dos hábitos perceptivos do público em relação a uma, digamos assim, ontologia da imagem fotográfica" (1993, p. 14).

Não seria exagero afirmar que Calvino faz, em 1970, o que os especialistas constatam no século XXI: o personagem criado por ele liberta a foto do seu referente. A obsessão do fotógrafo ultrapassa a existência de Bice. O fato é que o trabalho obstinado de Paraggi provoca certo incômodo. Segundo Denise Camargo, em seu artigo *Da contribuição de Antônio Parragi a Sherrie Levine: uma inserção da fotografia no campo das artes*, a obsessão do fotógrafo faz repensar o programa de visualidade contemporâneo, os limites da representação e a relação afetiva com a fotografia, que preserva a dicotomia entre memória e esquecimento, também é destruída (1997, p. 122).

O autor se vale de uma intriga ficcional, aqui em relevo, para discutir questões como apropriação do objeto, novos papéis diante dos dispositivos, novos conceitos de relações espaciais e temporais. Não por acaso seu personagem está perdido, solitário, à deriva, imerso numa imobilidade, marcado por uma incapacidade de uma relação transitiva com o outro, mesmo estando Antônio Paraggi situado bem antes da época da proliferação e da trivialização das imagens na vida cotidiana.

"Apropriação" é uma boa palavra para se definir o filme *A Erva do rato* (Brasil, 2008)¹⁸, de Júlio Bressane. Cineasta que escapa a qualquer tentativa de categorização, ele faz, uma vez mais, um filme incômodo, reflexivo, na contramão da corrente de filmes acessíveis e palatáveis. O protagonista não nominado, interpretado por Selton Mello, tem obsessão com arquivos, seja de textos, que faz

¹⁸ Filme disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wR1MRrgNdsM>>. Acesso em: agosto de 2015.

sua mulher transcrever de forma mecânica, seja de imagens que ele registra da mulher e revela em um pequeno laboratório doméstico. Aliás, a revelação como metáfora é bem produtiva em todo o filme, porque o protagonista é obsessivo por visibilidade. Tal como Antônio Paraggi, ele fotografa incessantemente a mulher, vivida pela atriz Alessandra Negrini, num filme que, como o conto de Calvino, questiona bastante os limites da representação. A loucura pelas reproduções é o eixo central do filme. A fotografia seca a alma da personagem. Trabalha-se aqui com uma ideia de que a cópia assassina o original¹⁹. A história de um homem obcecado por uma cultura inútil que fotografa exaustivamente a companheira a fim de obter o “melhor ângulo” e que se vê às voltas com um rato que destrói as fotos é desafiadora mesmo para os amantes da filmografia de Bressane.

O incômodo começa pela luz. Com exceção do plano inicial, em que a forte luz solar incide sobre uma cena de luto no cemitério, o filme todo é muito escuro, também na contramão de obras contemporâneas que privilegiam a luz, excessivamente até²⁰. Em seguida, tem-se a escolha do rato como elemento que vem perturbar aquela aparente paz do casal. Logo depois, o som dos “cliques”, que são muitos, em excesso, mesmo após a morte da mulher. E o esqueleto humano. São fatores que vão se somando no filme e que incomodam o espectador,

¹⁹ No capítulo 5 desta pesquisa, “Autonomização das imagens”, trataremos dessa questão bastante discutida no século XIX: a de que a fotografia teria o poder de retirar camadas espectrais do homem, chegando-se à ideia de que a fotografia vai tirando a essência da vida, o que justificaria o horror que muitas pessoas tinham a retrato.

²⁰ O crítico Luiz Carlos Oliveira Jr, na Revista Contracampo de Cinema, diz: “Há luz demais, luz sobrando, sendo desperdiçada. Quando se quer mostrar tudo desse jeito, é porque não há muito o que *ver*. Bressane é outra história: ele reconhece a necessidade de diminuir a luz, de deixar o filme imprimir aquilo que só sobressai na escuridão. Menos luz, aqui, significa mais visão, pois a luz não surge em oposição à sombra, e sim como fenda no meio desta. É preciso que o céu esteja escuro para se ver as estrelas, do contrário elas são ofuscadas pelo nosso excesso de luz artificial”, disponível em <<http://www.contracampo.com.br/93/critervadorato.htm>>. Acesso em: setembro de 2015. Recentemente, houve uma discussão neste sentido sobre uma novela. “Babilônia” (Rede Globo, 2014) recebeu inúmeras críticas por diferentes fatores e a questão da luz suscitou um debate. Acusava-se a novela de ser extremamente escura, sombria, pouco palatável aos olhos do espectador. A novela foi sendo modificada, de forma a ganhar mais cores, mais luminosidade, embora não tenha resolvido muita coisa em relação à audiência. Igualmente, peças teatrais escuras tendem a receber mais críticas. Podemos pensar numa padronização estética pautada pela luminosidade. Vale lembrar que, hoje, existem disponíveis inúmeros “filtros de cor” para editar fotos antes de serem publicadas em redes sociais, ou seja, a luz natural, ou a ausência dela, incomodam em qualquer situação. Nota-se, também, um aumento de publicação de imagens em redes sociais com a hashtag: “#nofilter” ou “#semfiltro”, o que conferiria, a princípio, um ar de naturalidade à foto ou, talvez, seja o princípio de um esgotamento desta estética padronizada de “fotos perfeitas”.

causam repulsa. Se não há antídoto para a erva do rato, também não há para o filme de Bressane. O filme é livremente inspirado em dois contos de Machado de Assis: *Causa secreta*, publicado em 1885, e *Um esqueleto*, publicado em 1875, que também tematizam, a exemplo do filme, a relação do homem com a morte, a frieza e o fascínio diante do sofrimento alheio. E já que falamos de um filme escuro, podemos dizer que Machado de Assis faz sua sombra estar presente em cada fotograma. Como sinaliza Vera Lúcia Follain de Figueiredo, o diretor brasileiro segue à risca a lição deixada por Machado: “a apropriação irreverente, desviante, da tradição literária e do pensamento filosófico” (2010, p. 267). Bressane vai fundo nesta fonte inesgotável em seu filme.

O filme começa em um cemitério, tal como na obra machadiana *Memorial de Aires*. O sadismo do personagem de Selton Mello torturando o rato remete imediatamente ao sadismo de Fortunato, personagem do conto *Causa secreta*, que sentia prazer contemplando a desgraça alheia. O lento ritual de tortura do bicho prolongava-lhe o prazer: “E com um sorriso único, reflexo de alma satisfeita, alguma coisa que traduzia a delícia íntima das sensações supremas, Fortunato cortou a terceira pata ao rato, e fez pela terceira vez o mesmo movimento até a chama” (1997, p.128). A doença que acometeu a personagem de Alessandra Negrini no filme era a mesma doença de Maria Luísa, esposa de Fortunato, no conto machadiano: “Ela tossia, tossia, e não se passou muito tempo que a moléstia não tirasse a máscara. Era a tísica, velha dama insaciável, que chupa a vida toda, até deixar um bagaço de ossos” (idem, p.130).

É preciso ressaltar que o personagem do filme é frio, nada passional e não demonstra qualquer sentimento diante do cadáver: ele quer as fotos. Nesse ponto, ele coincide com a figura de Dr. Belém, do conto *Um esqueleto*. O médico que exhibe o esqueleto da esposa, em seu consultório, como se fora um troféu por sua vingança à traição dela. A figura de Dr. Belém é muito parecida com a do personagem criado por Bressane: um misto de comicidade e terror. No filme, ao mesmo tempo em que as cenas em que dita os textos soam cômicas, as cenas em que fotografa obsessivamente soam aterrorizantes. Todas, insólitas. A linha tênue entre razão e loucura, com que tanto trabalha Machado de Assis, está presente em todo o longa. Segundo Paulo Santos Lima,

A Erva do Rato é talvez o grande filme-tese, ou filme-procedimento, de Julio Bressane. Filme no qual os procedimentos (sobretudo os da câmera que busca a “imagem certa”) estão mais escancarados nos planos. A última imagem, pré-créditos finais, mostra de fora a casa do protagonista, enterrada (ou enterrando-se) na crosta terrestre, afundando enquanto ele continua com sua máquina fotográfica a capturar imagens do esqueleto de sua mulher, indo mais e mais fundo em busca de uma explicação para o que está aos seus olhos. E, pegando-se os planos inicial e final deste soberbo longa, está claro: a busca pela essência primeira das coisas é uma aventura arriscada, de uma imersão total que acaba por nos levar de volta à única essência conhecida – a da matéria, a única que pode ser vertida em imagem cinematográfica. O resto só pode estar no extracampo ²¹.

Numa das cenas mais impactantes do filme, o protagonista está em seu laboratório, com aquela luz vermelha que era necessária à revelação dos negativos, e, lentamente, vai surgindo, da penumbra, a foto da vulva de sua esposa. A cena remete ao quadro “A origem do mundo”, de Gustave Courbet, pintado em 1866²², que guarda uma história bastante curiosa de aquisições, tendo pertencido a Jacques Lacan antes de ir, em definitivo, para o Museu d’Orsay, em Paris, em 1995. A tela, considerada pornográfica antes de ganhar a aura de obra-prima aferida pelo museu, traz a representação da genitália feminina de forma realista, sem idealização, apenas a genitália feminina, sem cabeça, nem pés²³. A vulva presente no filme de Bressane, como metáfora do princípio da arte e princípio da vida, ainda incomoda, mesmo tanto tempo depois da “aceitação” da tela de Courbet, remetendo para questões que nos afetam de forma contundente.

Segundo Natalia Brizuela, toda fotografia é uma duplicação que naufragou. A obsessão do personagem principal pela captura da imagem perfeita leva à morte do referente: trata-se não mais de um naufrágio metafórico, a loucura o leva a não mais se importar se a mulher está viva ou morta: importa a representação dela, tal como o personagem Antônio Paraggi.

²¹In: Revista Cinética: Cinema e Crítica, disponível em:

<<http://www.revistacinetica.com.br/ervadorato.htm>>. Acesso em: setembro de 2015.

²² Imagem do quadro disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/ddalledo/1149225055/>>. Acesso em: setembro/2015.

²³ Em 2013, foi intensamente debatida a existência da “outra parte” do corpo feminino, numa hipótese de que, em outra tela, estaria o rosto dessa mulher. O Museu D’Orsay emitiu parecer dizendo que não existe uma segunda parte da obra de Courbet, a obra não foi “repartida”. Tratar-se-ia, portanto, de uma composição acabada. A tal “outra parte” estaria em posse de um colecionador. Em 2014, a artista plástica Deborah de Robertis fez uma performance no Museu, ficando nua, em frente à tela de Courbet, ao som de “Ave Maria”. O desempenho, aplaudido pelos poucos presentes naquele momento, foi imensamente criticado por muitos. O objetivo, segundo ela, seria emprestar seu rosto àquela vulva. A performance pode ser vista em: <https://www.youtube.com/watch?v=rti3TPOiFn8&oref=https%3A%2F%2Fwww.youtube.com%2Fwatch%3Fv%3Drti3TPOiFn8&has_verified=1>. Acesso em: setembro de 2015.

O relato duplicado é a ontologia da fotografia, de toda e qualquer fotografia. Aparentemente atada a uma realidade prévia, toda fotografia é uma duplicação que naufragou – no sentido de estar descontextualizada, de já não fazer parte de um *continuum*, de ser uma citação, de ser um corte. É o naufrágio da realidade o que constitui o terreno da ficção (2014, p. 29).

Vale ressaltar também que os personagens não têm nome. Em um filme que trata da questão do objeto e da percepção sobre ele, a ausência de nomes também diz muito. Bressane é um cineasta semiótico, se é que podemos usar essa definição, e a simbologia das imagens é muito impactante, quer seja a simbologia das fotos tiradas da esposa, quer seja a do rato as roendo e tomando posse do corpo da mulher, ou ainda a cena final da casa afundando ao som dos cliques fotográficos sugerindo o “continuar” da obra, remetendo mais uma vez a Machado de Assis.

Se, no século XIX, havia a concepção da fotografia como documento, como índice, como evidência, é porque se acreditava numa “realidade” visível, objetiva, passível de ser capturada pela lente da câmera. No entanto, sabe-se hoje que a relação da fotografia vai além da relação indexical com o seu referente. A fotografia não se relaciona só com o seu passado, mas também trabalha com temporalidades. Ela não remete a uma realidade especificamente, a fotografia é uma relação dialética entre passado e presente. Jacques Rancière, em artigo publicado na revista *Appareil*, em 2008, afirma que o potencial estético da fotografia reside justamente nesta tensão entre remeter ou não ao real, entre ser ou não ser realidade, entre ser arte e não ser. Nessa indeterminação, ou nessa dicotomia, reside o seu valor como regime estético.

Trata-se, portanto, não exatamente de reconhecer um realismo fotográfico intrinsecamente associado à sua estrutura técnica, mas de igualmente contextualizá-lo em relação aos dispositivos pontualmente instituídos (...) ou contemporaneamente contemplar os diversos modos e as múltiplas estratégias pelas quais a fotografia se hibridiza com a literatura, o teatro, as artes plásticas, o cinema e o vídeo. Importa, portanto, de considerar não o que permanece propriamente fotográfico nessas produções, questão essencialista de natureza ontológica, mas de aferir a diversidade de formatos das imagens fotográficas (Fatorelli, 2013, p. 47).

Bernardo Carvalho, em uma entrevista concedida em 2007²⁴, afirma que a literatura é uma afirmação de verdade. A literatura seria não uma representação da realidade, ela aciona a realidade, cria a partir dessa, consolida e afirma um mundo, uma verdade. Da mesma forma, uma operação fotográfica não “capta” o real, ela capta um fragmento do real, isola e apresenta-o em outro contexto, em outras épocas, em outros lugares. A fotografia é uma grande operação de montagem, assim como a literatura também o é. Natalia Brizuela afirma que a literatura não redime a realidade, mas a inventa. “Isso sucede na fotografia, diferentemente dos outros meios, a partir da sua característica indicial – a de ser, literalmente, um vestígio” (2014, p. 22). Em um romance, vemos apenas o que a ficção nos abre. Da mesma forma, o dispositivo fotográfico permite também uma aproximação e um afastamento da realidade, dependendo da leitura que se faz da imagem.

A questão do realismo fotográfico suscita uma analogia com a literatura do século XIX, que se caracteriza, na segunda metade do século principalmente, por romances que se propõem “retratos”, “radiografias” de uma época. Susan Sontag assinala que a escrita de Balzac consistia em ampliar os pequenos detalhes, como se fosse uma ampliação fotográfica, “justapor traços ou elementos incongruentes, como numa exposição fotográfica: dessa maneira, qualquer coisa se torna expressiva e pode ser associada a qualquer coisa. Para Balzac, o espírito de todo um ambiente podia ser revelado por um único detalhe material, por mais insignificante ou arbitrário que parecesse. O conjunto de uma vida pode estar resumido em uma aparência” (2004, p. 175). Lukács, em *Narrar ou descrever*, aponta para o impulso descritivo d’ Émile Zola, outro grande nome da literatura do século XIX, tendo se dedicado, como Balzac, à descrição minuciosa da realidade, de tipos críveis da sociedade, construídos com riqueza de detalhes. O processo fotográfico é uma materialização do que havia de mais original em seus métodos de romancistas, como afirma Sontag, “ver a realidade como um conjunto de situações que se espelham mutuamente, extrair analogias das coisas mais díspares, é antecipar a forma característica da percepção estimulada pelas imagens fotográficas” (2004, p. 176). Balzac, aliás, como veremos mais adiante, tinha um “pavor vago” de ser fotografado, a fotografia provocava-lhe uma perturbação e

²⁴ Entrevista concedida à Natalia Brizuela, disponível em: <<http://bombmagazine.org/article/3038/bernardo-carvalho>>. Acesso em: agosto de 2015.

deixou-se fotografar apenas um pouco antes de morrer. Para Alcir Pécora, a grande conquista da literatura do século XIX foi a sua autonomia ficcional,

que se traduz basicamente por se tornar simbolicamente representativa do mundo ou expressiva do sujeito psicológico que a constitui. Quer dizer, restrição do âmbito técnico da imitação e hiperssimbolização do real ou da subjetividade deram aos ficcionistas o seu estatuto contemporâneo. Neste início de século XXI, o processo se amplificou vertiginosamente: a identidade psicológica original em sua relação com o mundo hostil da mercadoria e não a distinção da própria invenção, enquanto invenção engenhosa, pretende ser a fonte da qualificação autoral²⁵.

Em seguida, no início do século XX, as fotografias passaram a ser usadas não como “referência”, mas em fotomontagens de experimentações vanguardistas. O Surrealismo foi umas das vanguardas europeias que trabalhou com a fotografia como uma forma de questionar a realidade, como veremos no capítulo 5. Vale lembrar que as vanguardas foram muito importantes ao questionarem o caráter institucional da arte. Questionaram a padronização e mudaram os referenciais de “valor” de uma obra artística. Como observa Claudia Tavares, “esse namoro da fotografia com a ficção não emerge somente no contemporâneo, tendo sido iniciado tanto no pictorialismo do século XIX, quanto na fotografia europeia dos movimentos de vanguarda tais como Surrealismo e Dadaísmo” (2011, p. 24). Os textos pequenos, curtos, ousados do Movimento Modernista, “las miniaturas modernistas” como Huysen (2010) chama, apresentam o caráter condensável da fotografia. A desconstrução de paradigmas de valorização empreendida pelos modernistas, a subversão da ordem narrativa e incorporação da fragmentação ao texto apontam para uma diversidade na literatura.

A modernidade literária operava um duplo movimento: esforçava-se para fundar uma arte literária em si, prescindindo da necessidade da representação verossímil, ao mesmo tempo em que a liberdade de criação e a autonomia experimentalista impulsionaram a literatura para fora do território definido como literário. Não seria exagero afirmar que a modernidade literária abre os caminhos para a reconfiguração da literatura na pós-modernidade. Buscando fundar um terreno próprio da arte, a literatura terminou por revelar todo seu potencial

²⁵Texto Impasses da literatura contemporânea, publicado no jornal *O Globo, Prosa & Verso*, em 23/04/2011, disponível em: <<http://www.blogdoims.com.br/ims/impasses-da-literatura-contemporanea-por-alcir-pecora>>. Acesso em: setembro de 2015.

heterogêneo. Se a modernidade compartimentou, hoje tudo parece misturado sem esperar por organização ou sentido.

Em um caminho natural, as fotografias passaram a fazer parte da literatura em si, do seu conteúdo, como mais uma das atividades realizadas que, incorporadas à prática cotidiana do homem, começaram a fazer parte do mundo narrativo. Não nos referimos apenas aos textos que possuem fotografias em sua composição, mas também a textos que evocam a fotografia, sem fazer uso dela. Textos que evocam a capacidade da fotografia de revelar detalhes às vezes imperceptíveis sem, no entanto, usar uma imagem e, como dissemos na introdução, são esses textos que mapeamos. Renato Cordeiro Gomes, no ensaio *De superfícies e montagens: um caso de amor entre o cinema e a literatura*, afirma que nossos escritores estavam atentos às novidades que os aparatos modernos traziam e que serviram não apenas como tema, mas também como linguagem metonímica, elíptica, com traços incorporados do cinema. Ele aponta para a visualidade da literatura neste início do século XX. A fotografia também funcionou como meio privilegiado de passagens para zonas inexplicáveis da ciência, para o sobrenatural, para fantasmagoria, conforme também discutiremos no capítulo 5. Segundo Ligia Canongia, uma das lições fundamentais que a modernidade nos legou foi a de que “a forma não precisava mais se sujeitar ao real, a ser simples representação do mundo [...]. Impressionismo, Cubismo, Surrealismo e demais movimentos modernistas foram esforços para essa liberação: fazer que as imagens fossem ao encontro de um sujeito sobre o mundo, não de um mundo que se sobrepõe ao sujeito” (2002, p. 15).

A partir dos anos 50 do século XX, a fotografia surge como um meio privilegiado no campo das artes. Nas palavras de André Rouillé (2009), tornou-se um componente central nas diversas obras artísticas. Nos anos 60 e 70, a fotografia passa a ser objeto de estudo e, usando o trocadilho de Natalia Brizuela (2014, p. 69), a transformação da fotografia num objeto teórico a leva a ser um objeto de revelação. A fotografia que é, afinal, cópia, mas não apenas isso, impulsiona a discussão no mundo contemporâneo em que se debate tanto a questão do simulacro. Segundo Mauro Sérgio Apolinário,

A capacidade de diálogo entre literatura e fotografia é algo que percorre o mundo desde o século XIX. A literatura precisava adequar sua visão ao novo olhar que a

fotografia inaugurava, primeiramente com o olhar documentário que se deu com o desenvolvimento das técnicas de reprodução da imagem fotográfica, e que, por outro lado, não deixava de ensejar uma formulação imaginária junto ao texto. Depois, com o passar dos anos, a fotografia toma integralmente parte no imaginário da literatura ao se deixar enveredar pelas possibilidades de uso junto ao texto literário. Deste modo, a fotografia passou a abrir novos espaços no texto, e a literatura, por sua vez, fez com que o olhar fosse além da imagem. Em narrativas onde coabitam fotografia e texto literário, geralmente um é interpretado em função do outro (2014, p. 16).

Mia Couto, um autor que usa muito a fotografia como mediadora em suas obras, subverte a potência da fotografia e essa serve menos como documento, como memória, como suporte para criação de identidade e mais como multiplicação de sentidos. A fotografia não é vista como retenção da realidade, mas sim como expansão da mesma. Em *As vozes da foto*, ensaio escrito por ele em 2005, o autor diz que fotos poderiam ser chamadas de “imaginografias”. A fala de uma personagem em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003) - “afinal, a fotografia é sempre uma mentira” - é um convite do autor a se pensar a fotografia não como fim, mas como ponto de partida; não como passado, mas como processo em andamento, como invenção artística. Uma aposta na potência ambígua da fotografia que gera a ficção no interior do desejo de retenção do real/visível. E é essa uma das apostas que a ficção contemporânea brasileira vai fazer.

Heidegger, em *A que chamamos pensar*, dizia que não se deve procurar abrigo para o vento do pensamento, que se deve permitir ser tomado pelo pensamento. Fazendo uma analogia, é possível afirmar que a literatura contemporânea brasileira não se protegeu do vento do diálogo com outros campos, fazendo da literatura um ponto de convergência para outras artes. As narrativas, versáteis, híbridas, transitam com muita fluidez por diferentes áreas, promovendo uma grande interseção, um intercâmbio, uma verdadeira “festa das linguagens” (Carneiro, 2005, p.41), em que a força da imagem é muito determinante. Segundo Karl Erik, em *Além do visível, o olhar da literatura*, não é mais possível hoje ler literatura sem levar em conta o predomínio da imagem. “A própria literatura contemporânea é fascinada pela imagem, refere-se insistentemente ao universo visual, fala de fotografia, de cinema, de televisão e cria sua própria visualidade, em contato e disputa com a realidade visível” (2007, p. 7). A literatura impôs-se à tarefa de incorporar diferentes saberes e diferentes

códigos para ter uma visão multifacetada e plural. Flávio Carneiro, ao analisar o fenômeno, explica que “o romance sempre foi uma forma literária propensa ao diálogo” (2005, p. 41). A partir da década de 70 do século XX, esta condição híbrida do romance começa a ganhar contornos mais nítidos. A expansão de fronteiras no romance, a mistura de linguagens, quando bem arquitetadas, resultam em narrativas revigoradas, sofisticadas, que carregam em si a força das outras linguagens artísticas, conferindo ao texto literário refinada elaboração.

A narrativa deste início de século segue a pista deixada por Oswald, produzindo, no entanto, romances que apontam para uma espécie de nova antropofagia, num certo sentido mais ousada e perigosa que a dos primeiros modernistas na medida em que intervém não apenas no círculo restrito de uma cultura de elite, mas na própria arena do mercado editorial (idem, p. 42).

No século XXI, impulsionada pelas novas tecnologias, pelos deslizamentos intermediários, a literatura brasileira se reinventa, numa “transgressão silenciosa” (idem, p. 28). Hoje, a literatura não está mais no centro da discussão, ela tem uma importância relativa num mundo de verdades relativas. Lyotard (1997) aponta para o fim das metanarrativas da modernidade que não servem mais como base de sustentação de ideias e valores absolutos. Estamos lidando com uma multiplicidade de ideias, valores e conceitos. Como sinaliza Vera Figueiredo, em seu livro *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*, “na impossibilidade de atingir uma verdade última, o real seria o real de cada indivíduo e, portanto, um fenômeno da ordem de construção discursiva. Abdicasse, desse modo, de qualquer pretensão de universalidade, assim também se renuncia à pretensão de falar pelo outro” (2010, p 74).

Uma vertente significativa da ficção contemporânea brasileira tem-se revelado uma literatura de negociação, de conciliação, na medida em que incorpora o imaginário social, todo permeado pela cultura de massa, redimensionando seu valor, reconfigurando a “grande divisão” entre as esferas da cultura e eliminando a “angústia da contaminação”, para usar dois termos utilizados por Huysen, em *Memórias do modernismo*. Em um contexto pós-utópico, expressão cunhada por Haroldo de Campos (1997), sem uma “finalidade em si”, sem bandeiras, nem grandes lutas, a literatura se alimenta das linguagens televisiva, da publicidade, do cinema, da internet, da fotografia, das artes plásticas e

da própria literatura canônica universal, assimilando-as antropofagicamente, subvertendo-as, misturando-as, reinventando-se dessa forma.

As mudanças exigiram uma modificação nos protocolos de leitura, no julgamento de uma obra, no julgamento de Arte e de Literatura como conceito. Leyla Perrone-Moysés (1978) sinaliza a necessidade de se repensar os parâmetros que balizavam a crítica literária, buscando ferramentas para estudar textos que não se encaixam mais em categorias tradicionais, textos que refletem o embaralhamento das linhas divisórias entre os diversos campos de produção. Segundo Vera Figueiredo, “a própria análise crítica é integrada à mercadoria, e a metalinguagem deixa de ser exclusividade das obras destinadas a um público restrito a iniciados, tornando-se um recurso corriqueiro” (2010, p. 53). A metalinguagem é uma das marcas da contemporaneidade. A literatura atual oferece algo além da intriga, uma dimensão metalinguística e reflexiva, que permite a um outro tipo de leitor contemplar. No lugar das macronarrativas, temos as pequenas narrativas, voltadas não para grandes discursos, nem grandes projetos, mas sim para pessoas comuns, para a esfera privada. Como as fotografias, a literatura vai servindo de suporte para memória individual, criando miniaturas do mundo, buscando imprimir algum sentido através das narrativas.

As pequenas narrativas, voltadas para o passado, se expandem não só na historiografia, mas em diversos campos, sendo vistas como instrumentos de autodefesa diante da experiência cotidiana da fragmentação e de dispersão, e como estratégia de resistência através da qual grupos colocados à margem pela “grande história” afirmam sua memória e identidade (idem, p. 88).

A ideia de literatura como produto final foi abalada. A literatura despede-se do papel de protagonista no cenário cultural e as intersecções entre diferentes esferas da cultura produzem obras híbridas. Em um cenário de dessacralização da instituição literária, num momento em que assistimos à passagem do texto escrito, antes em um pedestal, para um papel de composição com as diversas esferas artísticas, nota-se o caráter híbrido da literatura. Para além do rico material oferecido à literatura pela fotografia, o cinema, a televisão e a internet, temos uma reconfiguração da própria estrutura narrativa. Espaço e tempo são categorias fundamentais da experiência e percepção humanas e, como afirma Huyssen, estas coordenadas estruturadoras das nossas vidas “estão sendo crescentemente submetidas a novos tipos de pressão (...) longe de serem imutáveis, elas estão

sempre sujeitas a mudanças históricas” (2000, p. 30). A literatura tem papel fundamental no processo de compreensão real do espaço-tempo, de forma a “garantir alguma continuidade dentro do tempo, para propiciar alguma extensão do espaço vivido dentro do qual possamos respirar e nos mover” (idem, *ibidem*).

Nessa reconfiguração, a fotografia, ou melhor, a imagem ganha um lugar privilegiado por abrir espaços no texto, de forma literal ou não, e por forçar a literatura a ver para além da imagem. Trata-se de um meio privilegiado de passagem. Se para Arlindo Machado (1998) a imagem se oferece como um “texto” a ser decifrado ou lido, um texto também está sempre à espera de uma visualização. Jean-Luc Nancy afirma: “En regardant l’image, je la textualize toujours de quelque façon, et en lisant le texte, je l’image. Ces actualisations sont innombrables: aucun texte n’a son image propre, aucune image son texte propre” (2003, p. 130). A fotografia, ainda que soe paradoxal, fornece subsídios para penetrar no mundo ficcional e a literatura e o cinema contemporâneos têm bebido bastante nesta fonte.

Não se quer dizer que a literatura tenha deixado de ser reconhecida como um campo de atividade nobre, associado à esfera da alta cultura, mas, sim, que os textos, inclusive os classificados como literários, têm, progressivamente, perdido a centralidade simbólica, subordinando-se, de uma forma ou de outra, às imagens técnicas, servindo-lhe, às vezes, como pré-textos, conforme assinalou Flusser (2002)²⁶. Cada vez mais a ideia de uma obra-prima acabada, fechada em sua perfeição, cede espaço para a do texto em contínua reelaboração, que se quer flexível, de modo a facilitar o deslizamento por diferentes meios e suportes. O artista, cuja formação tende a ser multimídia, torna-se um orquestrador, trabalhando com mensagens de diversas séries: literárias, visuais, musicais (Figueiredo, 2010, p. 45).

O panorama da literatura contemporânea é bastante heterogêneo e o caminho percorrido por esta tese busca narrativas que convocam a fotografia, destacando e discutindo a frequência com que aparece no universo ficcional como mediadora da experiência dos personagens para tematizar diferentes questões. A fotografia funciona, nestas obras, como um meio catalisador do relato, como já vimos nos dois filmes mencionados neste capítulo: ambos guardam, em suas

²⁶ A literatura que serve como um pré-texto - seja por querer ser lida como filme, seja escrita com a finalidade de ser filmada, servindo propriamente como roteiro - absorve a linguagem cinematográfica, com seus cortes e procedimentos de montagem constituindo-se um bom exemplo de descentralização da literatura ou, como afirmava Flusser, em *A escrita – há futuro para a escrita?*, de submissão à cultura das imagens.

narrativas, a fotografia como um objeto privilegiado. Narrativas que apostam nesta potência ambígua que ela possui para tratar de questões tão atuais como a vida urbana conturbada, a incomunicabilidade na sociedade da comunicação - o recurso à multiplicidade de vozes narrativas tem servido para expressar a incapacidade de uma relação transitiva com o outro e marcar a relativização das certezas - a perda de referências, a hegemonia das imagens técnicas. A solidão de um personagem e a crise por que passa pode dizer muito sobre o outro, sobre o mundo em que vivemos. Os personagens que estudaremos, perdidos em meio à estetização do mundo, estacionados, inseridos numa experiência cotidiana de fragmentação, vão tateando a melhor estratégia de sobrevivência, assim como a literatura brasileira, que busca, através dessas narrativas, sua inserção na cultura contemporânea.

Nesta ficção contemporânea, o foco recai sobre o que teria sobrado do sujeito moderno que, não tendo aprendido a conviver, só consegue ver o outro (inclusive aquele outro que traz dentro de si mesmo) como ameaça, como perseguidor, condenando-se a construir, na solidão, as próprias narrativas às quais se apega, desesperadamente, tentando reagir às ameaças de desintegração da identidade: com a derrocada do mundo dos grandes relatos, o que sobra são infinitos e repetidos solilóquios de um sujeito que só conta com este caminho para tentar se organizar, já que não pode recorrer a uma lógica hierárquica e transcendente (Figueiredo, 2010, p. 121).

Se o mundo é, como definiu Marc Augé (1998), uma grande ficção sem autor, percebe-se, por parte da literatura brasileira recente, um esforço no sentido de empreender uma leitura desse mundo ou, minimamente, de buscar seu espaço no meio de uma abundância de imagens. A fotografia, em seguida o cinema, depois a televisão e, mais recentemente, as tecnologias digitais alteraram substancialmente a criação e a circulação das imagens. As mudanças proporcionadas pelas transformações técnicas estão reencenando os modelos realistas e, por extensão, aumentando a nossa capacidade de percepção. Como afirma Fatorelli, “de modo mais específico, trata-se de considerar o modo como os dispositivos híbridos do cinema-vídeo-digital reafirmam, em várias instâncias, os códigos e as convenções realistas historicamente associadas ao modelo de representação analógica (...)” (2013, p.83). O filme *Erva do Rato*, de que tratamos aqui, traduz bem a ideia de empréstimos, de negociações, de contágios entre as diferentes áreas, numa trama complexa e instigante. Se o surgimento das imagens

fotográficas no século XIX provoca uma crise de representação, a literatura investe nesta crise, como fonte inesgotável de temas decorrentes dela, nos séculos XX e XXI. Se a fotografia mantém em aberto um momento já encerrado, na literatura, como afirma Huyssen analisando as “miniaturas modernistas”, “este *mantener abierto*, cuando se traslada a la escritura, permite, por decirlo de alguna manera, realizar una escritura palimpséstica del espacio, una escritura que trasciende de lo visto o del escenario y que reconoce el presente y el pasado imaginario que toda instantánea del espacio lleva consigo” (2010, p. 124).

Para encerrar este capítulo sobre mediações, recorro a um exemplo que, tal como o filme francês citado no início deste capítulo, considero uma pequena obra-prima: *Conto de Natal de Auggie Wren*, escrito por Paul Auster. A inusitada história, que também virou o filme *Cortina de Fumaça (Smoke)*, EUA, 1995), cujo roteiro é do próprio Auster, revela uma diluição de fronteiras entre realidade e ficção, entre o que é verdade e o que é mentira. É um texto que discute o fazer literário, já que um escritor recebe uma encomenda de um jornal e está sem inspiração, em crise, e discute também como contar uma história, sob que prisma. Trata-se de uma história sobre importância do olhar, da primazia do olhar.

Todos os dias, às sete horas da manhã, Auggie Wren tira uma foto da esquina da sua tabacaria. O mesmo lugar, a mesma hora, o mesmo fotógrafo, o mesmo aparelho, o mesmo enquadramento, mas as imagens capturadas são distintas. Ele as revela, cataloga e monta álbuns com fotos de 1 de janeiro a 31 de dezembro: “Toda manhã, nos últimos doze anos, ele parou na esquina da avenida Atlantic com a rua Clinton às sete horas em ponto e tirou só uma foto colorida, exatamente do mesmo ângulo. Agora o projeto já chegava a mais de quatro mil fotografias” (2009, p. 11).

Auggie faz dessa esquina uma miniatura do mundo, onde os mais improváveis acontecimentos misturam-se aos mais prosaicos, registrados por sua câmera fotográfica, roubada de uma senhora cega. Essas imagens feitas por ele guardam temporalidades inexoráveis e uma proposta de visão do mundo. A esquina fotografada surge como forma de representação do mundo, como simulacro. Uma dessas imagens falará profundamente ao escritor: a da sua esposa passando pela esquina, grávida, minutos antes de sofrer um acidente que a mataria.

Auggie estava fotografando o tempo, me dei conta, o tempo natural e o tempo humano, e fazia isso se colocando num cantinho do mundo e desejando transformar aquilo no lugar dele, montando guarda no espaço que havia escolhido para si. Enquanto me observava analisar sua obra, Auggie não parava de sorrir com prazer. Então, quase como se estivesse lendo meus pensamentos, começou a recitar um verso de Shakespeare. ‘Amanhã, amanhã, amanhã’, murmurou em voz baixa, ‘arrasta-se o tempo em seu passo banal’. Compreendi então que ele sabia exatamente o que estava fazendo (idem, p. 20).

A história de Auggie faz pensar na questão da vivência urbana, da solidão, na questão do tempo e do espaço, na questão da veracidade que uma imagem pode conter mas, mais que isso, faz pensar na capacidade de se contar uma boa história, verdadeira ou não. Afinal, como diz o personagem Paul: “Eu já estava prestes a perguntar se ele não estava me enrolando, mas compreendi que ele nunca iria me contar. Eu fora tapeado e induzido a acreditar nele, e isso era a única coisa que importava. Enquanto houver uma pessoa que acredite, não existe história que não possa ser verdadeira” (idem, p. 25). Paul Auster discute a questão das verdades relativas, tão cara para quem lida com literatura.

O conto de Paul Auster, o filme *Smoke* que inspirou, o filme de Bressane, o conto de Calvino, o filme francês da personagem Amélie Poulain, o filme de Hitchcock já mencionados aqui são ótimos exemplos de narrativas que recorrem à fotografia para tematizar diferentes formas de mediação. É a trilha que iremos percorrer. No conto de Ítalo Calvino, há uma frase muito interessante: “o passo entre a realidade que é fotografada na medida em que nos parece bonita e a realidade que nos parece bonita na medida em que foi fotografada é curtíssimo” (1992, p. 58). Da mesma forma, seguindo a analogia, nesta pesquisa, o espaço entre a verdade que a fotografia encerra e a verdade que a ficção encena é riquíssimo.