

O olhar fotográfico e textual em *Prosa do Observatório* de Julio Cortázar

Vítor Jochims Schneider/Orientador: Prof. Michael Korfmann

This article reviews the relation between photographic images and literary text within *Prosa del Observatorio* (1972) by Julio Cortázar. Firstly it considers the relations between photography and other artistic expression in the 19th and 20th centuries. Relating the literature produced by Cortázar and the surrealtic production of André Breton with the modern conception of art shared by both of them, the relation of photographs and text in *Prosa Del Observatorio* is considered as an artistic technique to increase the complexity of literary pieces.

Keywords: Julio Cortázar; Literature and Photography; *Prosa del Observatorio*

1 Introdução

O presente estudo apresenta as possíveis relações entre texto literário e imagem fotográfica na obra *Prosa do Observatório* (1972) de Julio Cortázar. Este trabalho está vinculado ao projeto de pesquisa *Iluminações recíprocas entre as artes – texto e imagem* (2008-2012). Primeiramente são expostas questões referentes à fotografia, em especial seu desenvolvimento histórico em paralelo com as demais artes e, num segundo momento, apresenta como as relações entre literatura e fotografia podem ser estabelecidas dentro de *Prosa do Observatório*.

2 Parágrafos

A invenção da fotografia desferiu um golpe mortal sobre os velhos modos de expressão, tanto para a pintura quanto para a poesia. É com lucidez que André Breton¹ diagnostica um dos fatos responsáveis pela revolução artística iniciada na segunda metade do século XIX, e que atingiria seu ápice nas primeiras décadas do século XX, período de atuação das vanguardas históricas. É relevante observar que Breton aponta uma inovação tecnológica, e não uma concepção ideológica, como propulsor de toda uma modificação nos modos de se produzir e de se pensar a arte.

Cem anos após o surgimento da fotografia, Paul Valéry² aponta que graças a sua capacidade mimética, a fotografia libertou não apenas a pintura mas também a literatura da pesada tarefa de representação fiel das aparências e superfícies, e fez com que essas puderam dedicar-se a nobre tarefa de compor obras de caráter abstrato. O crítico aponta a obra *Um lance de dados*, de Mallarmé, como o principal exemplo de tal texto, no qual ocorre uma diminuição dos elementos referenciais e aumento de elementos de referência interna à obra. O jogo de palavras, a

Bolsista CNPq – UFRGS – Setor de Alemão. Porto Alegre, Brazil. Fax: 51 3308 7303; Tel: 51 3308 6696; E-mail: vitorjochims@gmail.com

musicalidade, os deslizamentos semânticos e a disposição das palavras sobre a página são recursos que abrem espaço para a reflexão das potencialidades da criação literária sem interesses representativos.

Para uma melhor compreensão das citações acima, uma análise do percurso histórico pelo qual a fotografia percorreu se faz necessária. Apresentada oficialmente ao público em 1839, em seus primeiros anos, o novo medium passou por uma constante avaliação crítica. Já na época, alguns críticos previam que a fotografia viria a modificar os padrões artísticos, tomando conta da arte representativa e deixando as abstrações para a pintura e demais artes, o que de fato se desenvolveu décadas mais tarde. Dentro do grupo dos escritores, alguns como era o caso de Edgar Allan Poe e Nathaniel Hawthorne, exaltavam a fotografia devido a sua capacidade de reproduzir fielmente a realidade. Para outros, a fotografia era uma verdadeira ameaça à arte. Baudelaire,³ num comentário considerado até hoje referencial nas discussões sobre o caráter artístico da fotografia, apontou que o interesse crescente pelo meio era reflexo de uma descrença na pintura. O novo meio era encarado como uma espécie de ameaça da técnica que operava exaltando a verdade e oprimindo o belo, e, por conseguinte, deveria se restringir ao campo da memória e da ciência.

No século XIX, a fotografia não era considerada uma forma artística, era encarada como um meio de reprodução mecânica. Conseqüentemente, tornou-se comum na crítica da época aproximar literatura realista e fotografia. Autores como Zola e Flaubert tiveram suas obras descritas, e por vezes criticadas, como romances fotográficos, o que sugeria que seus procedimentos literários eram apenas registros neutros, como o mesmo olhar morto que era atribuído às fotografias. A escrita realista e a fotografia receberam a forte crítica que as destituía de valores artísticos; a primeira por não apresentar um processo de sublimação na linguagem, e a segunda por ser em essência um processo mecânico no qual pensava-se ser impossível inserir qualquer traço estético. Os escritores realistas se defendiam de tal crítica alegando que em suas obras o vínculo com a realidade e com a descrição de aparências não era mero registro mecânico, mas sim o resultado de um processo de sublimação da linguagem.⁴

Como foi abordado acima, percebe-se que num primeiro momento a relação entre fotografia e as demais artes foi de uma separação. Percebe-se que no início do século XX ocorre uma aproximação de fotografia e demais artes, o que irá conferir à fotografia o status de arte. Aproximações explícitas entre fotografia e texto literário são encontradas nos exemplares da revista *Camera Work* (1903-1917). A publicação nova-iorquina foi uma forma de colocar fotógrafos, artistas plásticos, escritores e críticos em contato a fim de propiciar uma maior interação dessas diferentes formas artísticas. Essa interação entre diferentes campos das artes viria a ser desenvolvida nas décadas seguintes pelos movimentos de vanguarda, que concebiam a arte como criação que não poderia ser limitada a um único medium, mas deveria ser como um universo de fronteiras dissolvidas.

Dentro dos movimentos das vanguardas, o surrealismo utilizou a fotografia em larga escala. Segundo Susan Sontag,⁵ a fotografia é a *única arte nativamente surrealista*. A invenção da fotografia é tida pelo surrealismo como um evento surreal em si: o fato de poder congelar certos instantes específicos gera a possibilidade de criar um mundo em duplicata, no qual é possível unir elementos heterogêneos e, naquilo que é supostamente realista, trazer à tona o inusitado. Numa fotografia é possível registrar o famoso *encontro fortuito de um guarda chuva com*

uma máquina de costura sobre uma mesa de autópsia.⁶ Ainda na segunda metade do século XIX encontramos os primeiros espontâneos capturados nas ruas das grandes metrópoles com traços surrealistas. Um dos principais nomes da década de 1850 é Eugène Atget. O fotógrafo dedicou-se a procurar pelas ruas de Paris momentos inusitados, assim criou na paisagem urbana cotidiana o clima de mistério e inquietação que viria a ser um dos temas do surrealismo.

É típica também do surrealismo a proposta de combinar texto e imagem fotográfica a fim de criar uma obra que não se limitasse a apenas um medium e que buscasse uma maior complexidade. Através da união de texto e imagem cria-se um terceiro significado a ser construído pelo leitor. O romance *Nadja*⁷ (1928) de André Breton é exemplo clássico dessa proposta. Nele, fotografia e texto literário relacionam-se não como ilustração, na qual a fotografia seria dependente do texto; as duas formas artísticas interagem como partes distintas e de mesmo valor dentro da obra, o que possibilita uma terceira leitura. O livro possui uma lógica não-científica na qual o maravilhoso mundo do inconsciente e da loucura brota a partir de cenas fragmentadas narradas em diferentes estilos, entre eles o texto poético, o jornalístico, a crônica, a crítica e também imagens, dentre as quais figuram 26 fotografias, muitas dessas com os traços explorados por Atget, alguns retratos e algumas imagens com alusões sexuais, aludindo ao vínculo do surrealismo com a psicanálise.

A obra de André Breton leva-nos ao encontro do ponto central deste trabalho – as relações criadas entre texto e imagem na obra *Prosa do Observatório*⁸ (1972) de Julio Cortázar. A aproximação entre os dois autores não se restringe ao fato de que ambos criaram obras que combinam texto literário e imagem fotográfica, mas estende-se as suas formas de compreensão do fazer artístico.

Ambos as artistas estão inseridos dentro da produção literária moderna. O artista moderno é consciente de que toda obra é de certa forma uma observação de um universo complexo e de que essa observação é feita a partir de um determinado posicionamento. A impossibilidade de se ocupar mais de uma posição ao mesmo momento obriga a arte a ser um olhar limitado e redutor de uma complexidade infinita. Cortázar aponta que cada livro realiza a redução ao verbal de um pequeno fragmento da realidade,⁹ e no entanto, tanto ele quanto Breton pretendem romper com esse processo criativo. A obra de arte não deve ser mais uma observação reduzida de um mundo complexo e por vezes incompreensível, mas deve incluir em si a complexidade infinita que existe no mundo.

A literatura desses autores deixa de ser narrativa representativa e passa a ser reflexão e busca de novos modos de narrar. Esse processo de busca de novos modos de narrar pode ser visto na produção de obras sem gênero definido, que nada mais são do que uma ficção de prosa em aberto. A reflexão sobre o modo de narrar se evidencia pelo fato da literatura não ser mais uma observação de ações no mundo, mas sim uma observação do ato de observar, uma observação em segunda ordem.¹⁰

Julio Cortázar, artista moderno e tributário das revoluções vanguardistas, tem muitas vezes sua obra reduzida a um número de contos simplesmente denominados fantásticos, enquanto que, se vista em sua extensão, nos deparamos com uma obra que é antes de tudo um desafio criador, uma narrativa construída nos limites da linguagem que está a questionar o ato de narrar. Ao descrever esse mesmo processo de questionamento do fazer literário no movimento surrealista, Walter Benjamin¹¹ utiliza a imagem da literatura sendo explodida por dentro; essa figura da literatura reflexiva como auto-destrutiva assemelha-se a figura do escorpião enclacrado que

dá título a obra crítica de Davi Arrigucci sobre a poética de Cortázar. A produção cortazariana, segundo o crítico, é um processo auto-crítico e também auto-destrutivo em ealação à literatura representativa, o que acaba colocando em risco a própria narrativa, como um escorpião que envenena a si próprio.

Essa constante da busca reflexiva revela-se tanto em temas literários como em aspectos formais. O tema da busca é eixo narrativo de diversos textos seus: o casal de personagens de *Continuidade dos Parques* que sai da cena literária e busca matar o próprio leitor bem acomodado em sua poltrona de veludo; em *Rayuela*, o personagem Horácio trilha um caminho de muitas voltas numa Paris-Buenos Aires buscando o céu em meio ao inferno existencial; em *Prosa do Observatório* autoridades científicas buscam com todo o esforço apreender e compreender certa espécie de enguia que dá a volta ao mundo.

Quanto ao aspectos formais, ocorre uma busca reflexiva da linguagem por uma linguagem que dê conta de narrar toda uma complexidade incabível numa única forma. Essa reflexão que permeia toda obra cortaziana se revela na sonoridade presente em diversas passagens, na sintaxe descontínua de alguns de seus parágrafos e até mesmo na desconstrução do formato do livro. O livro enquanto objeto concreto é fragmentado pela inserção de diversos recursos semióticos como modificações topográficas, recortes de outros textos, criando um sistemas de significados que ultrapassam a leitura de um texto em formato tradicional linear e contínuo.¹²

Em entrevista a Evelyn Picon Garfield,¹³ Cortázar revela que se tivesse meios de imprimir seus próprios livros ele teria produzidos mais livros com colagens fotográficas. Em sua obra podem ser citados alguns livros nos quais o escritor coloca modificações na diagramação como elemento construtor de significado. Seria esse o caso do capítulo 34 de *Rayuela* em que duas narrativas dividem o mesmo capítulo, uma ocupando as linhas pares e outra as linhas ímpares. Artificio semelhante é encontrado em *Todos os Fogos o Fogo*, nesse conto duas histórias separadas cronologicamente se misturam num entrecruzamento de parágrafos. No *Livro de Manuel* são inseridos recortes de jornais em diferentes idiomas. Em *Último Round*, publicado em dois volumes, o livro-almanaque combina texto de diferentes gêneros com fotografias, desenhos, frases copiadas das paredes das universidades de Paris e reproduções de obras de arte. É interessante ainda apontar a incursão de Cortázar pelo universo das histórias em quadrinhos com o livro *Fantomas vs os vampiros multinacionais*.

Prosa do Observatório insere-se nesse grupo de obras com recursos extra textuais. Nesta obra, Cortázar combina texto literário e fotografias tiradas por ele mesmo em 1968 durante uma viagem à Índia. O texto bastante fluído se constrói ao redor de pequenas ilhas narrativas dissolvidas sem se percurso. Nesses pontos narrativos, o leitor se depara com duas cenas desenvolvidas pelo narrador – os estudos de um grupo de autoridades científicas que tentam apreender e compreender certa espécie de enguia que migra constantemente pela superfície da Terra desenhando com seu rastro a enigmática figura de um anel de Moebius; em outros pontos do texto são descritas as atividades de um antigo sultão cansado de guerra que manda construir um observatório astronômico e volta seus olhos para as estrelas na busca de uma compreensão do sentido do universo.

Os dois eixos desenvolvidos ao longo desta prosa refletem o tema da busca pela compreensão da realidade, metaforizada tanto na figura das enguias como nas estruturas de mármore do observatório, animal e estrutura arquitetônica que dariam ao homem acesso ao conhecimento e, no entanto, escorregam das mãos humanas.

Na parte inicial do texto, Cortázar coloca esses dois eventos naturais a afrontar o entendimento humano baseado no pensamento aristotélico, e quebra a lógica da necessidade causal ao narrar que Jai Singh, o sultão que busca compreender as estrelas,

com um cristal entre os dedos é esse pescador que extrai da rede, estremecida de dentes e de raiva, uma enguia que é uma estrela que é uma enguia que é uma estrela que é uma enguia.¹⁴

A influência direta da repetição metafórica de Gertrude Stein em *Sacred Emily*, e a mescla dos dois eixos narrativos apresenta claramente que não é intuito desta prosa narrar de forma direta nem uma nem duas histórias. *Prosa do Observatório*, assim como as demais obras da literatura moderna, reflete as possibilidades de se interpretar um fato, seja comparando uma análise científica com uma criação literária, ou mesmo entrelaçando diferentes modos de criação literária. Esse questionamento entre as inúmeras possibilidades de se compor uma narrativa se evidencia na constante mudança de formas de linguagem e na variação de temas menores que se aproximam do questionamento central da obra. Cortázar utiliza referências a artigos científicos, cita autores, utiliza nomenclaturas específicas, ao mesmo tempo busca musicalidade na repetição fonêmica, escreve uma carta debochada para uma professora pesquisadora, discute apontamentos de Thomas Mann e Lúcakcs acerca de Hölderlin e Marx e também insere, em meio a tantas palavras, imagens fotográficas.

Em momento algum o texto faz referência às fotografias que o acompanham. Somente no breve prólogo Cortázar agradece ao amigo que as revelou tanto tempo depois de terem sido tiradas, e pede desculpa pela má qualidade de algumas. Assim como as mudanças na linguagem não são explicitadas dentro do texto, o narrador não oferece informação alguma sobre as fotografias. Mesmo não sendo apontadas internamente no texto, o leitor é interrompido 14 vezes por 33 fotografias agrupadas de forma aparentemente aleatória.

As fotografias foram feitas no observatório astronômico de Jai Singh, o mesmo que é descrito nas passagens que tratam do sultão. As imagens capturadas, no entanto não apresentam com clareza o cenário construído textualmente. O observatório como é apresentado nas fotografias remete a uma composição abstrata: a presença de marcas do tempo nas paredes evidencia o interesse por formas e texturas; o enquadramento utilizado elimina a linha do horizonte de forma que o apreciador da imagem se desorienta; portas, passagens e escadas aparecem com frequência, temas recorrentes na obra de Cortázar. O observatório, local de produção científica é apresentado como um complexo labirinto de formas.

O diálogo que se estabelece entre as próprias fotografias e dessas com o texto podem ser analisadas a partir de outro texto de Cortázar, o ensaio teórico *Para uma poética*¹⁵. Nesse texto o autor desenvolve uma série de observações acerca da importância da imagem enquanto fenômeno de analogias para a produção poética. Cortázar inicia seu ensaio citando o crítico de arte Gaëtan Picon que aponta o fato da poesia fazer com que o homem suspeite ou até mesmo encontre uma *relação privilegiada com o mundo*, na qual seria possível relacionar de forma próxima elementos que o pensamento científico considera heterogêneos e distantes. A ferramenta que opera essas relações é por excelência o pensamento construtor de

analogias, expresso poeticamente pela figura da metáfora, e não o pensamento científico operado de acordo com as leis da lógica formal.

Assim como em *Prosa do Observatório*, em *Para uma poética*, Cortázar confronta poesia e pensamento científico, como diferentes formas de domínio da realidade. Segundo o escritor, a poesia é evidência do pensamento analógico; esse é natural ao ser humano, manifestado constantemente na fala, enquanto que o pensamento científico contém uma lógica artificial que é aprendida ao poucos ao longo de muitos anos de educação. Na poesia, segundo Cortázar, a analogia é a essência e não floreio de linguagem, pois é através da analogia que o poeta concebe as relações entre entidades no mundo. Essas relações analógicas que aproximam entidades distantes e heterogêneas abundam o texto de *Prosa do Observatório*. Na passagem acima citada a aproximação entre enguia e estrela se evidencia através da repetição tautológica, já em outras passagens do texto as enguias são comparadas a momentos de questionamento, chamados de *horas orifícios*:

Essa hora que pode chegar alguma vez fora de toda hora, buraco na rede do tempo,

Essa maneira de estar entre, não por cima ou atrás, mas entre,

Essa hora orifício em que se acha acesso ao abrigo das outras horas, da incontável vida com suas horas de frente e de lado, seu tempo para cada coisa, suas coisas no preciso tempo. (...)

E sem aviso, sem desnecessárias advertências de passagem, um café do bairro latino ou na última seqüência de um filme de Pabst, um apoio para o que não se ordena como deus manda (...) algo que não se apóia nos sentidos essa brecha na sucessão, e tão assim, tão resvalando, as enguias, por exemplo, a região dos sargaços, as enguias e também as máquinas de mármore...¹⁶

Nessa passagem que abre o livro, o tempo é apresentado com uma descrição espacial tridimensional, contrário à visão científica do tempo como uma linha bidimensional, e também com orifícios, momentos no qual o mundo escapa a qualquer compreensão. Nesses buracos do tempo surgem as imagens de elementos que resbalam, as enguias e as estruturas de mármore, que não se fixam nas mãos humanas nem no entendimento.

Assim como o texto poético opera utilizando associações analógicas entre elementos distantes que o leitor sensibiliza, a combinação de texto com as imagens fotográficas não deixa de operar do mesmo modo. Não existindo um caráter ilustrativo que aproxime ou conecte texto e imagem, a leitura se constrói pela interrupção do fluxo de palavras pelas imagens, o que proporciona uma maior complexidade à obra, pois impele o leitor a construir associações poéticas entre imagem e texto de forma bastante livre. Segundo Enrique Aguilar, a fotografia que abunda na obra de Cortázar é

un instante dinamizado hacia el pasado y el futuro que exige ser completado por la mirada inteligente del espectador, de manera que sin la colaboración sensible de la lectura, fotos y cuentos sólo son astillas sin sentido.¹⁷

Ouro ponto importante que Cortázar aponta em seu ensaio é a necessidade da poesia ser cantada. A *música verbal é um ato catártico pelo qual a metáfora, a imagem, se liberta de toda referência significativas*. Cortázar define que somente linguagem musicalizada, isto é, diferenciada de seu uso referencial corrente, é capaz de remeter através da analogia à essência daquilo que é cantado. A linguagem que constrói *Prosa de Observatório* está eivada de recursos ligüísticos. Cortázar compõem uma obra na qual as referências internas da linguagem convivem com as referências externas, tendo como resultado uma obra auto-reflexiva, correspondente a já mencionada figura do escorpião enclacrado.

A musicalidade verbal é responsável pela diferenciação da linguagem referencial para a linguagem poética. Para a fotografia é difícil encontrar aquilo que seria seu desvio, afinal a fotografia sempre aponta para algo no mundo. No entanto a fotografia consegue superar esta condição representativa essencial a sua forma midial. A busca pela abstração das imagens seria a musicalização, o desvio da arte fotográfica. Susan Sontag aponta uma aproximação entre fotografia moderna e poesia moderna. Ambas as formas artísticas apresentam uma preocupação com suas estruturas internas – a primeira busca criar imagens onde seja possível a existência da visão pura, enquanto que a segunda se interessa pela questão de autonomia da linguagem, pela auto-referência.

Esses compromissos implicam descontinuidade, formas desarticuladas e unidades compensatórias: pois ambos arrancam as coisas de seu contexto (para observá-las com olhos novos) e as reúnem de modo elíptico, de acordo com as exigências imperiosas da subjetividade.¹⁸

Em *Prosa do Observatório* encontramos esse fenômeno apontado por Susan Sontag. Tanto o texto literário como as fotografias que compõem a obra tem origem em observações sobre elementos arrancados de seus contextos: as enguias, as estrelas, as descrições e fotos do observatório astronômico são todos retirados de seus contextos e analisados com um novo olhar, um olhar e a partir de então estabelecem-se conexões entre tais entidades seguindo àquilo que Sontag chama de leis da subjetividade, ou àquilo que Cortázar define como essencial à poesia – a analogia. Palavra e imagem se aproximam portanto pelo processo pela qual as duas são sublimadas de seus conteúdos referencias afim de criar analogias poéticas cada vez mais complexas.

Notas

¹ SCHEUNEMANN, Dietrich. *On photography and painting. Prolegomena to a new theory of the avant-garde*. In: SCHEUNEMANN, Dietrich (Org.) *European avant-garde new perspective*. Atlanta: Edition Rodopi BV, 2000.

² SONTAG, Susan. *Evangelhos Fotográficos*. In: SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1983.

³ BAUDELAIRE, Charles. *The modern public photography*. In: TRACHTENBERG, Alan (Org.) *Classic essays on photography*. New Heaven: Leete's Island Book., 1980.

- ⁴ KORFMANN, Michael. *Fotografia, visibilidade e o realismo literário*. In: Cerrados - Revista da Pós Graduação em Literatura da UnB, Brasília, v. 21.
- ⁵ SONTAG, Susan. *Objetos Melancólicos*. In: SONTAG, Susan. Ensaios sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Arbor, 1983.
- ⁶ LAÜTREAMON, *Obras completas*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- ⁷ BRETON, Andre. *Nadja*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- ⁸ CORTÁZAR, Julio. *Prosa do Observatório*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- ⁹ CORTÁZAR, Julio. *Situação do romance*. In: CORTÁZAR, Julio. Valise de cronópio. Org. Haroldo de Campos e Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- ¹⁰ KORFMANN, Michael. *A literatura como observação de segunda ordem. Uma introdução à teoria sistêmica de Niklas Luhmann*. In: Pandaemonium Germanicum, São Paulo, 2003.
- ¹¹ BENJAMIN, Walter. *O surrealismo. Último instante da inteligência européia*. In: BENJAMIN, Walter *Obras escolhidas vol. I*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- ¹² ARRIGUCCI, Davi. *O escorpião encalacrado (a poética da destruição em Julio Cortázar)*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- ¹³ SUGANO, Marian Zwerling. *Beyond what meet the eye: the photographic analogy in Cortázar's short story*. In: *Style*, Fall 1993. Northern Illinois University.
- ¹⁴ CORTÁZAR, Julio. *Prosa do Observatório*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 17.
- ¹⁵ CORTÁZAR, Julio. *Para uma poética*. In: CORTÁZAR, Julio. Valise de cronópio. Org. Haroldo de Campos e Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- ¹⁶ CORTÁZAR, Julio. *Prosa do Observatório*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 11-13.
- ¹⁷ AGUILAR, Enrique López. *Julio Cortázar y La fotografia*. In: *La jornada semanal num. 397*. México, D.F: UNAM, 2002
- ¹⁸ SONTAG, Susan. *O heroísmo da visão*. In: SONTAG, Susan. Ensaios sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Arbor, 1983, p. 93.