

O Interdiscurso em *Blow-Up* e em *Las Babas del Diablo*

João Artur Izzo

Índice

1. Introdução	1
2. O Conto: uma história dentro da história	2
3. O filme: ampliação e fragmentação	4
4. O conto e o Filme: <i>in</i> interdiscurso e reflexão	5
5. Conclusão	6
6. Notas	7
7. Referências Bibliográficas	7

Resumo

O presente artigo tem por objetivo mostrar as metáforas de realidade e os desdobramentos de significados contidos no filme *Blow-up*, de Michelangelo Antonioni, e no conto que lhe serviu de inspiração, *Las babas del diablo*, de Julio Cortázar. Tanto o filme quanto o conto apresentam reflexões sobre a interdiscursividade entre as formas de arte e também entre os limites da realidade e da imaginação. Trata-se de duas obras expressivas, que mostram a multiplicidade dos significados e que exploram a ambigüidade da linguagem. Nos dias atuais, pesquisas que analisam a transposição ou adaptação de um meio para outro são cada vez mais comuns. O longa-metragem e a narrativa mostram o potencial expressivo da reflexão, moldando

a realidade e a linguagem para obter resultados estéticos interessantes. Este artigo tem, ainda, o objetivo de mostrar o entrelaçamento, a potencialidade e o cruzamento de artes como reflexão da própria arte.

Abstract

The present article has the objective of showing the reality metaphors and the unfoldings of meanings contained in the film *Blow-up*, of Michelangelo Antonioni, and in the short-story that served it of inspiration, *Las babas del diablo*, of Julio Cortázar. As much the film as the story they present reflections on the interchangeability among the art forms and also among the limits of the reality and of the imagination. It is treated of two expressive works, that they show the multiplicity of the meanings and they explore the ambiguity of the language. In the current days, researches that analyze the transposition or adaptation of a middle for another are more and more common. The film and the narrative show the expressive potential of reflection, molding the reality and the language to obtain interesting aesthetic results. This article has, still, the objective of showing the interlacement, the potentiality and the crossing of arts as reflection of the own art.

1. Introdução

A relação entre o cinema e a literatura é marcada pela reciprocidade, sendo que um meio bebe na fonte do outro. Já na sua origem, no roteiro, um filme apresenta aspectos literários, apontamentos escritos do que deverão ser filmados e transformados em imagens. Na literatura, através de técnicas diversas, o autor descreve cenas que serão imaginadas pelo leitor. Quando se lê um livro, cria-se, no âmbito da imaginação, um filme da história. A literatura sustenta-se com a expressão verbal e o cinema vale-se das imagens e do som para alcançar seus objetivos. Mas ambos estão comprometidos com a melhor maneira de se narrar algum evento. Ainda que diferentes em termos formais, estes dois meios de comunicação apresentam vários pontos de convergência que priorizam a linguagem.

A linguagem é essencial nas formas de arte. Isso porque o ser humano é, acima de tudo, uma criatura de linguagem, que transmite idéias, noções e sentido através dos vários aspectos lingüísticos, manipulando a massa de signos para se obter algo diferente do usual. Através das articulações da linguagem, edificam-se novos campos perceptivos e novas formas de entendimento do mundo e da arte. A própria arte vale-se do intercâmbio para criar sentidos inteiramente inéditos, revestidos de potencialidades sensitivas que se desdobram em leques de representatividade. Tal fusão e profusão de signos promovem significativas alterações nas formas de sentir, pensar, ver e apreender o mundo. Enfim, de traduzi-lo em palavras e imagens. *Blow-up*¹, de Michelangelo Antonioni, e *Las babas del diablo*², de Julio Cortázar, mostram com muita propriedade o

poder da ilusão e da construção de sentido a partir da reflexão dentro da própria arte. São obras que discutem a realidade e a relação desta com o homem. Através de técnicas inerentes a cada meio, exploram os desdobramentos do real e criam universos paralelos de significação.

2. O Conto: uma história dentro da história

Considerado um dos contos mais revolucionários de Julio Cortázar, *Las babas del diablo* abre espaço para diversas leituras. Na narrativa, as palavras adquirem significados ambíguos e são exploradas no limite da imaginação. Diante da proposta de Cortázar, que aposta no desdobramento e na sublimação, o narrador depara-se com a insuficiência da linguagem, constatando sua imperfeição e falta de completude. Notamos tal característica no início do conto, quando o narrador se pergunta como narrar, começando em primeira pessoa, passando, em seguida, para a terceira. Certamente um modo esquizofrênico de se contar algo, sem foco preciso. Sempre duvidando e vacilando. O que se coloca em questão no conto é a própria noção de pessoa e o conceito de existência. O narrador se vale de duas máquinas para representar o real: a máquina de escrever e a máquina fotográfica. Há uma ambivalência e alternância de personalidade. Num momento é o escritor que está em cena, jogando pistas e interferindo no fluxo narrativo. Em outro momento é Roberto Michel, franco-chileno, tradutor e fotógrafo. Ambos, entretanto, se complementam, traduzindo aspectos do próprio Julio Cortázar. Dá para afirmar que,

de modo global, os acontecimentos do conto estão inseridos dentro de uma atmosfera de ambigüidade, visto que não existem linguagens capazes de replicar a realidade com exatidão. Resta ao leitor entender, cada qual a seu modo, as histórias cifradas e as diferentes versões que podem nascer da compreensão individual. No conto, no instante em que o narrador tenta concretizar a experiência insólita para a linguagem verbal ele se dá conta da imaterialidade das coisas e do aspecto fugidio da representação do que é o real. O conceito de real encerra múltiplas verdades e, simultaneamente, mostra a impossibilidade de restituir a sua plenitude e totalidade. Assim, a desarticulação do original, e, ao mesmo tempo, o desejo de encontrar o verdadeiro sentido, estão contidos na seguinte frase: "Nunca se sabrá cómo hay que contar esto". Depois da tentativa de tradução através da linguagem verbal, o narrador busca outro tipo de linguagem: a não-verbal, através das fotos do acontecimento. No entanto, mesmo ampliadas, não revelam o mistério e nem mostram respostas. Só piora o estado de entendimento. No conto de Cortázar, os fatos inerentes à realidade separam-se da imaginação, desdobrando-se em várias camadas de representação e simbologias. A passagem na qual a mulher ruiva supostamente molesta o menino na ilha, ou o leva para ser molestado, que é a passagem que Michel fotografa, é encarada como real. A fotografia dessa cena é fixada na parede pelo fotógrafo, que passa a observá-la e a desnudá-la. Deste ponto em diante, a fotografia adquire outra dimensão, muito mais abrangente.

Parece não ser outra a concepção da fotografia (e do conto) contida no

texto: captar um fragmento da realidade, fixando-o dentro de determinados limites, mas de uma forma que não se petrifique dentro dos limites estabelecidos e sim abra para uma realidade muito mais ampla, como uma versão significativa, ou melhor, como uma verdadeira revelação. (ARRIGUCCI JR., 1973, p. 255)

De repente, dentro deste contexto mais amplo de significações, Michel nota que as folhas da árvore se movimentam. Por incrível que pareça, considera isso aceitável. No entanto, quando a mão da ruiva move-se, surge uma nova narrativa, um novo desfecho e entendimento para a fotografia, mas tal entendimento já se encontra na seara fantástica. Propositalmente, a passagem é suave, e nela os campos simbólicos e icônicos se mesclam. E, conseqüentemente, a fronteira entre eles se rompe. Essa nova narrativa carrega simbologias, estuda as expansões das possibilidades de significação no campo da fotografia, misturando fatos verossímeis com inverossímeis. Imaginação e realidade. Cortázar é um mestre da narratividade e consegue extrair dela passagens emblemáticas.

A narratividade é o encadeamento ordenado das situações e das ações (dos estados e das transformações) que atravessa tanto as frases quanto os parágrafos, tanto planos quanto seqüências; é a versão dinamizada e "humanizada" daquilo que se passa no nível profundo: as relações aí se tornam faltas ou perdas, aquisições ou ganhos; as transformações tornam-se performances; e os operadores destas transformações tornam-se sujeitos. (FLOCH, 2001, p.22)

O conto representa a relação do homem com a realidade, mostra a instalação do mundo imaginário no mundo concreto. A história é narrada por um narrador-personagem, cuja conduta apresenta traços de esquizofrenia, pois, às vezes, refere-se a si mesmo em terceira pessoa. O discurso apresentado pela narrativa suscita várias camadas de tempo e espaço e oferece ao leitor diversos caminhos de interpretação. No que diz respeito à fotografia, trata-se de uma metáfora da arte em geral, uma representação alegórica entre a arte e a realidade, com sentidos diversos de entendimentos. Num instante, o que parece ser uma mãe com o filho transmuta-se em algo diferente: uma criança apossada, abusada e indefesa. Essa é a história paralela imaginada por Michel. Para o leitor, resta a opção de escolher o que melhor se encaixa em seu sistema de compreensão.

3. O filme: ampliação e fragmentação

Thomas é um dos mais ilustres e requisitados fotógrafos de moda da *Swinging London*³, ambiente em ebulição da capital inglesa no meio dos anos sessenta, em plena revolução sexual e cultural. É dono de um carro conversível, possui a casa perfeita, e tem dezenas de modelos à disposição, dando-lhe atenção e outras coisas mais íntimas. Thomas vive a vida que todo homem gostaria de viver. No entanto, sua existência não resiste a uma análise cuidadosa e não se sustenta de forma equilibrada. Suas atitudes flertam com o estranho e mostram inclinações doentias e desvios de comportamento, principalmente de natureza sexual.

Tom despreza as modelos, meros objetos, invólucros de nada. No filme, notamos que ele está produzindo um livro de fotografias, mas falta a foto especial que o tornará completo. Ele busca significados para o seu trabalho, algo mais profundo e catártico. É egocêntrico e individualista. Diante destes aspectos negativos, sua vida, ao contrário de ser perfeita, parece um pesadelo. Thomas está exaurido. E não se trata do cansaço físico. É esgotamento moral, alma e mente encontram-se em frangalhos, ele vive em estado de letargia e tédio. Sua existência tornou-se uma repetição sem fim. Ele está encarcerado na rotina, desesperado para que algo extraordinário encha-lhe a vida de razão e propósito. Thomas trata as modelos de modo errático, com rompantes de agressividade. Em suma, tem um comportamento angustiante. Vive seus dias de forma ociosa, sem estímulos e imerso nas mesmas imagens e situações comportamentais. Num desses dias de indolência, compra um hélice gigantesca apenas porque quer e pode. Depois vai a um parque. Vê um casal se beijando, uma cena banal que, mesmo assim, lhe excita. Ele fotografa tudo, quer captar a realidade, filtrá-la e aprisioná-la. Enfim, decifrá-la. Mas, é percebido pela mulher, que lhe solicita o filme. Ele recusa. Mais tarde, quando revela o rolo e o submete a ampliações sem fim, Thomas descobre que pode ter fotografado, acidentalmente, um assassinato. As fotos que ele tirou no parque revelam algo assustador: um cadáver. Preocupado e atônito, ele vai tirar a prova *in loco* e realmente encontra um corpo. No entanto, não está com a máquina fotográfica para registrar o crime. Deste momento em diante, o personagem experimenta uma séria de sensações vertiginosas de descontrole. O resto

do filme será construído em torno das tentativas de Thomas em desvendar aquilo que realmente fotografou. O resultado da investigação é o que menos interessa a Antonioni, pois o cineasta acredita que os esforços de Thomas para descobrir a trama por trás das fotos representam a chave para o breve momento de felicidade que ele experimenta. Enquanto investiga o caso, Thomas sai da rotina e, por isso, é feliz. Obviamente, essa felicidade é um estado transitório, e o resultado da investigação pouco importa para o que vem a seguir: a volta da rotina e, por consequência, do tédio.

Trata-se de um filme repleto de metáforas. É um estudo sobre o vazio existencial, sobre a paranóia e desorientação. Sobre a sociedade cosmética, das aparências, sobre o estado mental confrontando a realidade. É também um retrato da época em Londres, mostrando a moda, os costumes, o amor livre e as festas. David Hemmings interpreta o fotógrafo cansado que, de uma hora para outra, se vê estimulado pelos mistérios que surgem em uma das suas fotografias. Vanessa Redgrave é a mulher fugidia mostrada nas fotos. É um filme que deixa muito para o espectador julgar: o que se vê é realmente o que se passa na realidade? Ou o que se vê na fotografia é real? O que é real, afinal?

O que *Blow-up* denota é a ausência da realidade para além da dimensão da imagem, emblematicamente demonstrada pelo desaparecimento do cadáver e pela impossibilidade de evidenciar sua existência efetiva, a não ser pela única fotografia que resta após a devastação do estúdio, na qual a presença do homem morto se confunde, em grande parte, com

uma mancha luminosa (FABRIS, 2003, p. 73).

O filme ainda traz um dos traços mais marcantes do cineasta Michelangelo Antonioni: a falta de comunicação, de contato humano e relações. Antonioni enxerga o homem como um escravo dos códigos de condutas, preso às convenções do meio e do absurdo que é a vida regrada. Em *Blow-Up*, Antonioni, que é italiano, realiza o filme na Inglaterra e faz uma ácida crítica à sociedade dos sentidos, das imagens e das aparências. Mas, na obra de Michelangelo, as aparências enganam. O longa-metragem é denso, com pouquíssimos diálogos. Retrata o homem como um ser ficcional, sem chances contra o tédio ou contra o que é estabelecido pelo meio, totalmente vinculado ao instante, sem capacidade de ser feliz. Apenas buscando sentidos em coisas fortuitas e passageiras, mas nunca o verdadeiro sentido, Apenas uma face dele, a face imagética e superficial. Antonioni utiliza os espaços de modo magistral. Cada enquadramento é pensado para refletir o estado de espírito do personagem.

O espaço fílmico não é apenas um quadro, da mesma forma que as imagens não são apenas representações em duas dimensões: ele é um espaço vivo, em nada independente do seu conteúdo, intimamente ligado às personagens que nele evoluem. Tem um valor dramático ou psicológico, uma significação simbólica; tem também um valor figurativo e plástico e um considerável caráter estético (BETTON, 1987, p. 29).

E tudo culmina com a emblemática sequência de jogo de tênis imaginário que, de certa forma, resume toda a filosofia por trás

do filme. Thomas vê a mímica dos dois jogadores, os *clowns*⁴, e pega a bola imaginária, devolvendo-a ao jogo. Então, neste momento, a responsabilidade recai sobre os ombros do espectador, que precisa decidir se o que ele assistiu até então é verdadeiro ou apenas uma ilusão. Vale ressaltar, ainda, o brilhante desempenho de David Hemmings no papel de Thomas. Ele é a alma do filme e encarna perfeitamente a frivolidade retratada na obra.

4. O conto e o Filme: *in* interdiscurso e reflexão

O fotógrafo amador de Cortázar, personagem do conto *Las babas del diablo*, elabora um texto imaginativo a partir da fotografia que tira da mulher ruiva e do menino. No filme, o fotógrafo profissional imagina um crime, um evento a partir de uma fotografia tirada no parque. Em *Blow-up* e em *Las babas del diablo* as histórias derivam da imaginação dos personagens, gravitam em torno do que se passa nos meandros da mente. Não houve crime algum. Apenas uma sucessão de narrativas secretas, imaginadas e mostradas para o leitor/espectador. Somos convidados a imaginar também, a interpretar e entrar no jogo. Jogo de imaginação, etéreo e de duplos significados. Antonioni e Cortázar manipulam a realidade, desorganizam a noção de percepção e até a noção de espaço e de tempo.

Na sua organização geral, o espaço-tempo constituído pelas imagens e sons estará obedecendo a leis que regulam modalidades narrativas que podem ser encontradas no cinema ou na literatura. A seleção e disposição dos fatos, o con-

junto de procedimentos usados para unir uma situação a outra, as elipses, a manipulação das fontes de informação, todas essas são tarefas comuns ao escritor e ao cineasta. [...] em ambos os casos, trata-se da representação dos fatos construída através de um processo de decomposição e de síntese de seus elementos componentes. Em ambos afirma-se a presença da seleção do narrador, que estabelece suas escolhas de acordo com determinados critérios (XAVIER, 2005, p. 32-33).

As duas obras lidam os esses limites entre o real e imaginário, jogando para o leitor ou espectador, a responsabilidade de decifrar os enigmas da linguagem. Para Antonioni, no filme *Blow-up*, o fotógrafo busca, através de sucessivas ampliações, a forma exata da realidade. Um contra-senso, na verdade. É como se ele estivesse bem próximo de um elefante. Na proximidade não dá para perceber que é um elefante. É só uma noção do elefante, parte do todo. O elefante completo só é enxergado quando há distanciamento. O fotógrafo de *Blow-up* amplia, quer entrar na realidade, quer atribuir sentido ao que fica cada vez menos nítido. Em certo ponto, a imagem se dissolve, granula-se ao extremo de não ser mais percebida. Então, já não é mais uma representação fotográfica e sim uma interpretação da fotografia, fantasmas de sentido dentro do universo granulado e deslocado. Em *Blow-up* o fotógrafo busca a verdade, mas quanto mais amplia mais essa verdade se dissolve. Quanto mais é analisa, mais se torna frágil. O filme não é uma tradução literal o conto. Nem poderia ser. No conto, as narrativas são paralelas, são mediadas por palavras. O filme vale-se da idéia do mistério

e da imaginação e adapta para outra mídia. Análise do homem diante da imagem e do significado. Tanto no conto como filme há contaminação de campos semióticos, que resulta em uma nova proposta de enxergar cada campo.

5. Conclusão

O filme *Blow-up* e o conto *Las babas del diablo* buscam a verdade. Enigmas e hipóteses são analisados. No entanto, quanto mais se analisa, quanto mais se explora, mais a verdade se distancia. Em ambas as obras, a verdade não interessa. O que realmente importa é o caminho percorrido, o ponto de chegada nem é levado em consideração. Verdade ou mentira? Houve crime ou não? O garoto foi abusado ou não? Nada disso importa. O que é interessante para os autores é o jogo, as múltiplas possibilidades de entendimento e o desenrolar. A conclusão fica a cargo do espectador/leitor. Michel, o fotógrafo amador de Cortázar, personagem do conto *Las babas del diablo*, elabora uma narração imaginária a partir da fotografia que tira da mulher ruiva e do menino. Deste momento em diante, cria-se uma profusão de vozes narrativas. Soma-se a essas vozes a própria interpretação do leitor. Não se tem um empreendimento ou uma jornada em busca da verdade. Como já mencionado anteriormente, a verdade não interessa. A pertinência reside na reflexão que os autores fazem em torno da fotografia, do significado oculto das coisas e das possibilidades de entendimento. O conto e o filme se apóiam no discurso sobre o que se imagina a partir de uma fotografia. As histórias gravitam em torno do fazer e do entender fotográfico. Dar sentido a

algo não-palpável, a algo imaterial e fugidio, estes são os objetivos das obras em questão. Quanto mais elucubram, mais distantes da objetividade ficam os protagonistas. São duas histórias incompletas, repletas de lacunas. Ambas atingirão a completude somente quando forem analisadas, lidas ou assistidas pelos leitores/espectadores. Os signos desfilam nas páginas e na tela, cabe ao espectador/leitor preencher as lacunas.

6. Notas

1. *Blow-up*, o título original do filme, significa, literalmente, explosão. No contexto da história, pode ser traduzido como ampliação. Ou fragmentação. Trata-se da investigação da fotografia através de sucessivas ampliações, que buscam encontrar o verdadeiro significado da imagem. No entanto, a imagem torna-se cada vez mais fragmentária, granulada e etérea.

2. *Las babas del diablo*, o título do conto de Julio Cortázar, não esconde sua natureza fantástica e ambivalente. O olhar da mulher descrita pelo narrador no conto é sombrio e abre um leque de significados: “delante de sus ojos negros, sus ojos que caían sobre las cosas como dos águilas, dos altos al vacío, dos ráfagas de fango verde.” Há, também, a frase que possui ligação direta com o título: “Pero los hilos de la Virgen se llaman también babas del diablo...” A expressão “las babas del diablo” remete nossos pensamentos a algo que gruda, que quer enredar uma vítima incauta. Além de tudo, designa o mal, um diabo sedento.

3. O termo *Swinging London* surgiu em 15 de abril de 1966. Foi quando a revista americana *Time* publicou uma reportagem de capa sobre os novos aspectos comportamen-

tais londrinos. A matéria tinha por objetivo mostrar ao mundo a revolução cultural na, até então, conversadora Inglaterra. O título da matéria era *The Swinging City*.

4. O *clown* manifesta um modo de compreensão e relação com o mundo, sintetizando, portanto, experiências do ser humano. A máscara usada pelo *clown* esconde a verdadeira natureza das coisas, associando-se ao medo do desconhecido, da exposição, da mudança de hábito e mudança de percepção.

7. Referências Bibliográficas

ARRIGUCCI JR., Davi. **A destruição visada.** *In: O escorpião enlacrado, a poética da destruição em Julio Cortázar.* São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 250.

BETTON, Gérard. **Estética do cinema.** São Paulo: Martins Fontes, 1987.

FABRIS, Annateresa. **A imagem como realidade: uma análise de *Blow-up*.** *In: FABRIS, M. et alli (Org.). Estudos Socine de cinema. Ano III.* Porto Alegre: Sulina, 2003.

FLOCH, Jean-Marie. **Documentos de estudo do Centro de Pesquisas Sociosemióticas – Alguns conceitos fundamentais em Semiótica geral.** São Paulo: Edições CPS, 2001.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência.** São Paulo: Paz e Terra, 2005.