

Vera Lúcia Jursys

O fotográfico em *Budapeste* de Chico Buarque:
Uma intersemiose verbo-visual.

Comunicação e Semiótica

Dissertação apresentada à Banca Examinadora
da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo,
como exigência parcial para obtenção do título de
MESTRE EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA,
sob orientação da Professora Doutora
Leda Tenorio da Motta.

São Paulo
2007

Dedico a Adriana e Rafael,
e seus descendentes.

Agradecimentos

Agradeço ao escritor, músico e poeta Chico Buarque de Hollanda por sua obra, objeto desta dissertação.

Aos meus familiares: Irene Maria, Nanci Lopes, Adriana e Rafael Martins, e Paulino Caetano, pela colaboração.

Aos meus amigos: Clarissa, Ricardinho, Niltão, Ana, Dalva, Maria Lucia, Osmar, Fany, Edson, André A, André B; Selma, Euler, Carlito, Scapi, Ciro, Júlia, Ricardo, Michel e Célia, pelo apoio e encorajamento.

Aos meus professores e um especial agradecimento a minha orientadora Prof^a. Dra. Leda Tenorio da Motta, por acreditar e incentivar o meu trabalho.

RESUMO

Título: O fotográfico em *Budapeste* de Chico Buarque: Uma intersemiose verbo-visual.

O presente trabalho tem por objetivo assinalar os processos intersemióticos notadamente aqueles que envolvem escritura e fotografia, na obra *Budapeste* de Chico Buarque. Inseparavelmente disso, enfocará as temáticas do “duplo” e do “espelho” sempre relacionado às representações fotográficas. Joga-se com a hipótese de que as representações técnicas, ao povoarem o mundo, fazem-nos questionar sobre o real e o imaginário, elementos indispensáveis na produção literária que empresta da fotografia sua visualidade e ambivalências, trazendo a visualidade para o corpo das palavras.

Metodologicamente, esses desenvolvimentos se apoiarão no conceito de “dialogismo”, tal como o definiu Bakhtin, e num conjunto de teorias críticas para a fotografia, com destaque para os pensamentos de Roland Barthes, Philippe Dubois e Vilém Flusser. Mas para dar conta do universo criativo do autor, faremos também referência às três dimensões psíquicas propostas por Lacan, do real, imaginário e simbólico (RSI) e, ainda, ao “estágio do espelho” trazido à baila por sua teoria psicanalítica, uma vez que esse estágio se constitui numa verificação da duplicidade no âmago mesmo da subjetividade humana.

A investigação deverá desenrolar-se em duas etapas. Em primeiro lugar, discutir-se-á o tema do “duplo” propriamente dito, destacando-se no romance os mecanismos ópticos que têm como finalidade a duplicação, o espelho e as imagens técnicas, e considerando-se a fotografia como paradigma para a produção das imagens na sociedade moderna do século XIX. Em segundo lugar, analisaremos como se dá a construção dessas imagens pelo signo verbal ou “verbo-visual” no romance *Budapeste*, assim como a relação deste com a obra do autor.

Palavras-chave: fotografia – duplo – intersemiose – *Budapeste* – Chico Buarque.

ABSTRACT

Title: The photographic in Chico Buarque's novel *Budapeste*: A verbo-visual intersemiosis.

The aim of this paper is to signalize the thematic of the double, which was recurring on the nineteenth century due to the influence of scientific innovations on the optics field, in Chico Buarque's novel *Budapeste*. It will highlight and study simultaneously the repeated references from the text to the photography and to the photographic. It is a matter of showing that when the technical images – photographs, movies, video and television –, populate the world, they make us think about the real and the imaginary, essential elements of the literary production which borrows the visuality and ambivalences of the photography, bringing visuality to the words themselves.

Methodologically, these developments will be based on the concept of dialogism, as defined by Bakhtin, and on an ensemble of critical theories about photography, with special attention to the thoughts of Roland Barthes, Philippe Dubois e Vilém Flusser. But, to comply with the creative universe of the author, it is made reference also to the three psychical references of real, imaginary and symbolic (RSI), as proposed by Lacan, and also, to the mirror showed by the lacanian psychoanalysis on the definition of the "mirror stage" concept, since it constitutes a confirmation of the duplicity in the core of human subjectivity.

The investigation shall have two phases. First, the theme of the "double" itself will be examined highlighting, on the novel, the optical mechanisms that have the duplication, the mirror and the technical image as their purpose and considering the photography as a paradigm for the image production on the modern society of the nineteenth century. Afterwards, we will analyze how the construction happens through the verbal or "verbo-visual" sign on the novel *Budapeste*, and its relation with the author's work.

Key words: photography – double – intersemiosis – *Budapeste* – Chico Buarque.

SUMÁRIO

Introdução	9
Capítulo 1 – O Espelho	15
Alguém, ninguém	26
Superfícies refletoras	26
O duplo	31
As gêmeas	32
O eco	33
O fantasma	33
O olhar	34
O espelho na vida e obra de Chico Buarque	36
Capítulo 2 – O Fotográfico	50
As cidades	61
O mapa	72
Os corpos	73
A pose	79
A representação fotográfica	84
A identificação fotográfica	87
O ato fotográfico	93
A câmera escura	97
O fotógrafo e sua arma	98
A fotografia na vida e obra de Chico Buarque	103

Capítulo 3 – O Cinema	111
O fotograma	116
O código	117
Os planos	118
O tempo	119
A iluminação	122
A sonoridade	123
Roteiro de uma cena	125
Literatura e cinema	129
O cinema na vida e obra de Chico Buarque	130
Capítulo 4 – A Televisão	139
Cabeças falantes	146
A televisão na vida e obra de Chico Buarque	161
Conclusão	168
Referências Bibliográficas	173

INTRODUÇÃO

Numa primeira leitura, o romance *Budapeste* de Chico Buarque chama a atenção pela incessante repetição do vocábulo “palavra”. Em uma mesma página ele é mencionado oito vezes, e não é por falta de repertório, nós sabemos. A palavra se faz também presente na atividade profissional do protagonista, um escritor fantasma em prosa e poesia, e ainda um aprendiz de língua estrangeira, o húngaro. Em menor evidência, mas com a mesma intensidade, palavras relacionadas à percepção visual como “olhar”, “avistar” e “ver” preenchem o romance de significados não menos interessantes.

O interesse em pesquisar as imbricações entre imagem e palavra tomou corpo após as primeiras leituras, quando ficou evidente que essa relação conduzia a sentidos que não se encontravam explicitados no romance. Mais tarde, pude compreender, ainda que precariamente, que o contato profissional com a fotografia me levava a uma leitura singular sobre o sentido da imagem no romance *Budapeste*, direcionando o desenvolvimento dessa dissertação para a área de Comunicação e Semiótica. Por se tratar da imagem fora de seu suporte físico convencional, mas mediada pela linguagem verbal, cuja assimilação se opera via cognição, a competência da tradução intersemiótica no estudo dos signos em que imagem e palavra se equivalem foi esclarecedora.

Se as palavras são capazes de traduzir idéias, ações, romance, vida e morte, em *Budapeste* têm elas o poder de criar imagens a ponto de substituí-las; *Budapeste* vale por mil imagens? Nesse aspecto o romance é prodigioso porque, além de ser produto da imaginação do seu criador, a qual, por definição, baseia-se em imagens, *Budapeste* pode ser traduzido como uma narrativa do visível. O

romance *Budapeste* roteiriza o ponto de vista óptico de seu protagonista; é dominado pelo sentido da visão, talvez venha a propósito confirmar o prognóstico contemporâneo de que a imagem é tudo. O que não é de surpreender, em face de ser o tema do duplo, da cópia, do fantasma, o centro nevrálgico do romance, o que nos lembra a fantástica obra de Edgar A. Poe a que Lúcia Santaella (1996:62) se refere ao falar da “invasão dos duplos na literatura” como o “exemplo exemplar”, visto que Poe foi um conhecedor das mazelas da câmera escura e da precisão de um daguerreótipo em duplicar o real. Podemos mencionar de sua autoria alguns contos em que desfilam os duplos, as fantasmagorias e as sombras, entre eles: *O retrato Oval* (1849), *Willian Wilson* (1839), *A queda da casa de Usher* (1839) e *Berenice* (1839), este último mereceu uma citação nos ensaios intitulados *Críticas Literárias* de Baudelaire:

Eis os dentes instalados na mente do homem. Por dois dias e uma noite, ele permanece pregado no mesmo lugar, com dentes a flutuarem ao seu redor. Os dentes longos, estreitos, como dentes de cavalo morto, estão daguerreotipados em seu cérebro, sequer uma mancha, sequer um recorte, sequer uma ponta lhe escapou. (2002, p. 651, grifo meu).

Como toda arte é fruto de seu tempo histórico, a exemplo de Poe, isto é, “o modo de organização da percepção humana e o meio em que ela se dá não é apenas condicionada naturalmente”, relembrando Walter Benjamin (1994), o “olhar”, na literatura de Chico Buarque, não é apenas uma decorrência de percepção descomprometida de um *flâneur*, é um olhar mediado por códigos que se referem a espelhamentos em outros olhos, no próprio espelho como meio e canal de expansão do ato da visão, nos sentidos que o fotográfico desencadeia como um meio em que se dá a mobilidade de um olhar imobilizado, na mídia cinematográfica, lugar do encontro da palavra e da imagem em movimento e, finalmente, no aparelho televisivo que reitera o pensamento de Guy Debord (1997), no qual “o espetáculo é o capital em tal grau de acumulação que se torna imagem”, uma visão crítica que na

pessoa do protagonista José Costa encontra um aliado, visto que escolheu o anonimato à fama, um contraponto que mantém a tensão entre a imagem e a ausência dela, o que não deixa de ser notável.

Nessa perspectiva, a palavra é signo e não a coisa propriamente dita, e precisa cercar seu objeto de outros signos para dar-lhe sentido, como o espelho, a fotografia, o cinema e a televisão. Com base nos conceitos da Teoria Geral dos Signos desenvolvida por Charles S. Peirce tem-se que o objeto dinâmico é o objeto em si, enquanto a sua representação é o objeto imediato. Considerando a palavra como objeto imediato, na relação entre o signo e seu objeto verificam-se três funções distintas, a saber: a função reflexiva, que atribui uma qualidade e corresponde ao ícone; a função representativa, que atribui ao objeto imediato um valor de existência concreta e corresponde ao índice; e a função comunicativa, que atribui ao objeto um valor de lei ou mediação e corresponde ao símbolo.

Com respeito a seu objeto imediato, um signo pode ser signo de uma qualidade, de um existente ou de uma lei, determinando, respectivamente, a função reflexiva, representativa e comunicativa do signo, ou seja, a totalidade de suas possibilidades de significação. (PEIRCE, apud FERRARA, 1981, p. 67)

São estas as funções que a palavra tende a desempenhar na mente do emissor, o escritor; e na mente do receptor, o leitor, consubstanciando um processo triádico entre o objeto, o interpretante e o signo. Como todo pensamento ou frase é articulado por uma mente interpretadora emissora ou receptora, a relação entre objeto, interpretante e signo resulta em um processo semiótico de possibilidades infinitas na criação de novos signos. A relação triádica e a classificação dos signos são contribuições inestimáveis de Charles S. Peirce para o desenvolvimento e a compreensão deste trabalho, que tem por objetivo decodificar, a partir da enunciação literária em questão, os sentidos da imagem na totalidade do romance,

analisando a intersemiose entre o signo verbal e os signos de natureza visual ou figurativa, mediados por códigos constitutivos dos instrumentos ópticos já mencionados.

Considerando que a linguagem oral e escrita – base da comunicação do homem consigo mesmo, com os outros homens e com o mundo que os rodeia – possui, segundo estudos dos semioticistas russos Mikhail Bakhtin e seu Círculo, uma dimensão vivencial e dialógica que é fruto das relações sociais; então, todo enunciado tem um destinatário, imediatamente posto, que é a segunda pessoa do diálogo, e todo enunciado pressupõe um outro que lhe antecede; um ponto de vista histórico, cultural e social em que participam diversas vozes transmitidas através do tempo e do espaço para ser atualizado em um novo enunciado. Assim, tomamos o dialogismo bakhtiniano como pressuposto metodológico na apresentação das diferentes posições teóricas discutidas em cada capítulo e na relação diacrônica da vida e obra do escritor e compositor Chico Buarque com o tema de cada capítulo.

No capítulo O Espelho fazemos alusões aos mitos de origem de Narciso e Eco, para ilustrar a fratura entre o signo e sua representação associados ao conceito de duplo, os significados do espelhamento nas relações humanas, com base no princípio da reversibilidade que a pesquisa de Lúcia Leão nos oferece; discutimos as teorias do signo especular no diálogo entre Umberto Eco, Lúcia Santaella, Voloshinov e Lacan; aprofundamos a noção de signo enquanto um processo de tradução intersemiótica e intertextual no discurso com o(s) outro(s) com base no conceito de dialogismo de Bakhtin e da semiótica peirciana nos termos de Júlio Plaza e Júlia Kristeva e, por fim, relacionamos as teorias apresentadas com excertos selecionados de *Budapeste*, sem descuidar da vida e obra de Chico Buarque.

No capítulo intitulado O Fotográfico identificamos os significados atribuídos ao sentido do fotográfico em alguns temas como: espelho da memória, proliferação do duplo e perda da aura, identificação e controle social; analisamos o atributo simbólico do fotográfico enquanto códigos ditados por convenções científicas padronizadas internacionalmente, em contraposição às teorias que classificam o fotográfico como signos icônicos e indiciais, aprofundando o diálogo entre diferentes autores para os quais a Semiótica peirciana é referência, entre eles Philippe Dubois, Jacques Aumont, Roland Barthes, Arlindo Machado, Lúcia Santaella e Vilém Flusser. O conceito de imagens técnicas que o paradigma fotográfico delimita caracteriza-se por imagens produzidas em conexão dinâmica com seu referente a partir de sua emissão luminosa; são imagens que contêm algumas reminiscências do real, não envolvendo, portanto, o conceito de imagens digitais ou infográficas. Dos excertos selecionados de *Budapeste* extraímos os códigos pertinentes ao fotográfico em intersemiose com a linguagem verbal e em seguida examinamos aspectos da vida e obra do autor Chico Buarque que dialogam com o tema do capítulo.

No terceiro capítulo, intitulado O Cinema, analisamos, a partir de sua base fotográfica, a significação da imagem em movimento e a construção das categorias do tempo e do espaço na visualidade cinematográfica. Verificamos a influência da linguagem cinematográfica na estrutura narrativa de *Budapeste*, a exemplo do conceito de “câmera subjetiva”, no tratamento de iluminação e enquadramento e na intersemiose de sons e imagens. Constatamos a importância do cinema na vida e obra do autor, com destaque para sua participação nas atividades de compositor, ator, roteirista, músico e escritor.

No quarto capítulo, A Televisão, conferimos o papel da televisão a partir de colocações do próprio romance cuja tônica conflita entre o anonimato e a fama, a

imagem e a palavra, o “real” e a sua invenção, e estão refletidos no convívio familiar de José Costa e sua esposa Vanda, apresentadora de um telejornal. O problema da indústria cultural e da reprodução técnica da obra de arte foram questões discutidas no início do século XX por intelectuais da Escola de Frankfurt, muito antes do aparecimento da televisão na década de cinquenta, especialmente por Walter Benjamin que, muito embora não tenha presenciado o fenômeno da instantaneidade e simultaneidade da transmissão televisiva, foi capaz de antecipar os “perigos existenciais” atribuídos à mídia cinematográfica e atualmente podem ser conferidos à televisão. Dando continuidade a este debate, autores tão diferentes quanto Walter Benjamin, Roland Barthes, Nelson Brissac Peixoto, Eugênio Bucci e Guy Debord dialogam sobre o estado de choque, o controle e vigilância social, o estímulo ao consumo como os atuais perigos exercidos pela televisão. Levando às últimas conseqüências a temática do romance, fomos analisar a televisão na vida e obra do autor e, sem muita surpresa constatamos o paradoxo na vida de um artista que se vê obrigado a ser vitrine das mídias para divulgar seu trabalho, a ponto de ter sua privacidade ameaçada.

O romance *Budapeste*, que em breve terá sua versão cinematográfica como mais uma tradução intersemiótica, é sem dúvida uma grande obra com amplas possibilidades de leituras, mas que impõe um limite para aqueles estudiosos que se encontram limitados pelo fator tempo. Desse modo, fomos obrigados a deixar que a pretensão de ir mais além se esvaísse, na esperança de que, em algum tempo e lugar, outro pesquisador possa ampliá-lo. Para instigar esses desdobramentos, deixo aqui as últimas observações de José Saramago.

Chico Buarque ousou muito, escreveu cruzando um abismo sobre um arame e chegou ao outro lado. Ao lado onde se encontram os trabalhos executados com maestria, a da linguagem, a da construção narrativa, a do simples fazer. Não creio enganar-me dizendo que algo novo aconteceu no Brasil com este livro. (SARAMAGO, in FERNANDES, 2004, p. 22)

“O vidro nos espreita. Se entre as quatro
 Paredes do quarto existe um espelho.
 Já não estou sozinho. Há outro.
 Há o reflexo
 Que arma na aurora um sigiloso teatro.”
 J. L. Borges

O ESPELHO

A etimologia da palavra espelho é *speculum*, objeto de mediação na relação entre o Homem e o mundo. Desse ângulo, portanto, aquele que vê é o *spectator*, o espectador vê o *spectabilis*, o visível atenta assim para o *speculatio*, pensar sobre o que vê, explorar e espreitar o visível. A humanidade sempre foi fascinada pelo seu reflexo, mesmo deformado e, desde o seu aparecimento, o espelho tem contemplado essa inclinação, proporcionando diferentes espetáculos: espelhos mágicos multifacetados ou hidromânticos, espelhos côncavos e convexos, espelhos encantados e de feitiço, espelhos fantasmagóricos que, por sua natureza, não poderiam proporcionar exatidão e realismo. Por isso *speculum* e *spectaculum* – festa pública –, se vinculam a *spectrum* – espectro, fantasma, aparição, visão irreal –, fenômenos destinados ao campo do olhar, à visão efêmera (CHAUÍ, 1995:36).

Athanasius Kircher, nascido em 1602, foi o grande mestre da magia catóptrica e dióptrica que manipulava espelhos e lentes, luzes, sombras, distorção, projeção, refração e reflexão. Em seu livro *Ars magna lucis et umbrae*, de 1644, Kircher descreve seus inventos, o “teatro catóptrico”, destinado a produzir multiplicações e deformações de imagens, e a máquina de metamorfose que gerava transformações, como fazer aparecer monstros híbridos, de tal sorte que sobre o pescoço humano viam-se cabeças de animais. A “criptologia catóptrica” de Kircher fazia aparecer palavras e imagens projetadas por lentes biconvexas por meio da luz solar, sob um

fundo branco de uma câmera escura. Eram truques ópticos que provocavam espanto por seus efeitos espetaculares. Estes inventos pré-anunciavam o aparecimento da câmera fotográfica e do cinema no século XIX (MANNONI, 1995:44-51).

Os espelhos podem produzir imagens reais ou virtuais de um objeto iluminado. Nos espelhos planos de superfícies polidas a luz refletida pelo objeto parece ter origem atrás deles, a imagem é virtual, direita, reversa e do mesmo tamanho. Os espelhos esféricos côncavos ou convexos chegam a deformar o objeto. Os côncavos podem gerar imagens reais: a imagem parece estar fora dele, entre o objeto e a superfície especular, ou imagens virtuais: a imagem parece estar dentro dele, dependendo da posição do objeto. Se o objeto for colocado entre o ponto “f” (ponto focal) e o espelho, a imagem é virtual, se colocado antes do ponto “f”, a imagem é real. Nos espelhos convexos a imagem é virtual, menor ou maior. Os espelhos com superfícies planas refletem o mundo das aparências, e também são próteses do olho explorador, expandido em contato com o mundo visível. Sendo a Óptica a ciência que investiga a gênese e a propagação da luz, suas leis e manifestações, espelhos e lentes são ferramentas que ajudam a investigar a formação da imagem em decorrência da propagação da luz em diferentes superfícies e meios.

Segundo Umberto Eco, a especificação pragmática do espelho é dizer a verdade porque “registra o que o atinge da forma como atinge”, sem uma tradução, o espelho não interpreta os objetos, por isso é chamado de prótese, no sentido de que “é um aparelho que substitui um órgão que falta” e que “aumenta o raio de ação de um órgão”. Como próteses, os espelhos são canais: “*médium* material que permite a passagem da informação”. São muitos os instrumentos que utilizam o espelho como

canal a serviço da investigação científica, como o periscópio, o telescópio, o microscópio, a câmera fotográfica, o espéculo, instrumentos estes que estimulam o *speculatio*. Em todos estes instrumentos os espelhos planos nos fornecem uma imagem que se assemelha à nossa percepção. Segundo Umberto Eco, a fenomenologia dos espelhos demonstra sua incapacidade para mentir e, por não interpretarem o visível, aprendemos a ler o espelho recorrendo “à congruência de uma congruência”, a imagem real, e “sem precisar entrar no espelho” distinguimos a imagem virtual, invertida. Este saber que nos faz diferenciar a imagem “real” da “virtual” no espelho, e que nos possibilita o pentear, por exemplo, é típico do ser humano, somos “animais catóptricos: que elaboram a dupla atitude de olhar para si mesmos (o quanto possível) e para os outros”, diz Umberto Eco. E continua: o nosso cérebro usa espelhos como próteses que “refletem fielmente aquilo que têm na frente”, é na retina que a imagem se inverte (Idem, ibidem, 1989:16-17).

O espelho reflete a direita exatamente onde está a direita, e a esquerda exatamente onde está a esquerda. É o observador (ingênuo, mesmo quando físico por profissão) que, por identificação, imagina ser o homem dentro do espelho, e olhando-se percebe que usa, por exemplo, o relógio no pulso direito. O fato é que o usaria se ele, o observador, fosse aquele que está dentro do espelho. (Je est un autre!) Quem, ao contrário, evita comportar-se como Alice e não entra no espelho, não sofre essa ilusão. (ECO, 1989, p. 14)

A refletância é uma característica do espelho: aquilo que ele nomeia é sempre o objeto que está na sua frente, um paradigma que se dá em contigüidade com o espaço e o tempo, ou seja, “ela é determinada nas suas origens e na sua subsistência física por um objeto”, que Eco irá chamar de “referente da imagem”. Embora o autor admita que a característica do espelho como um canal é determinada pela “presença de um referente que não pode estar ausente” e que “a imagem é causalmente produzida pelo objeto”, para ele, a imagem refletida não constitui um signo por não ser interpretável, já que seu conteúdo é intransferível (Idem, ibidem, 1989:19-20). Ora, esta posição será criticada por Lúcia Santaella, que

afirma literalmente que Humberto Eco tem uma visão “estreita do signo como algo convencionalmente codificado”:

Um espelho é um objeto capaz de refletir tudo aquilo que se coloca à sua frente. Diante de um espelho, qualquer coisa é imediatamente duplicada. No momento em que essa duplicação é interpretada como tal, o espelho deixa de ser apenas um objeto ou um signo em potencial para ser efetivamente um signo. [...] A imagem especular é um duplo daquilo que está nela refletido. A imagem refletida é o signo. [...] Só pode fazer do objeto refletido uma captura frontal, perdendo a parte lateral ou traseira ou vice-versa. (SANTAELLA, 2005, p. 45-46)

O signo especular é motivado pela presença do objeto, porém é uma interpretação na medida em que seu reflexo já não é o objeto em sua plenitude, mas uma representação que reduz sua dimensão tridimensional a uma superfície plana e bidimensional, excluindo da visão suas outras dimensões, pois ao ser refletido o objeto é amputado. Nesse sentido, o espelho, ao refletir a realidade material do objeto, também a refrata.

Converte-se em signo o objeto físico, o qual, sem deixar de fazer parte da realidade material, passa a refletir e refratar, numa certa medida, uma outra realidade. (VOLOCHINOV, 1981, p. 31)

A reflexão enquanto fenômeno físico é explicada pelo princípio da reversibilidade da luz que emana do objeto, enquanto a refração se dá por absorção e desvio dos raios luminosos quando mediados por superfícies de diferentes densidades. Para Santaella, a definição imagética de Volochinov ilustra o duplo caráter do signo, no sentido de estar em lugar de algo ou representar alguma coisa para alguém, sem deixar de possuir sua própria realidade.

A definição fornecida por Volochinov aproxima-se daquela que nos é dada pelo funcionamento do espelho. Todo signo é, em maior ou menor medida, uma espécie de imagem especular: o signo não é apenas um corpo físico que habita a realidade, mas também é capaz de refletir essa realidade de que ele é parte e que está fora dele. [...] ... ao refletir o signo transforma, transfigura e, até um certo ponto e numa certa medida, deforma aquilo que reflete. (SANTAELLA, 1996, p. 60)

A condição do signo especular é a presença do referente, uma especificidade que introduz o tempo existencial da visão e, segundo Dubois, a topografia desse olhar fará coincidir, instantaneamente, objeto e espectador diante do espelho.

[...] representação sempre direta, que sempre remete unicamente ao aqui-agora em curso, ao presente singular de quem está olhando (se vendo e sendo visto). (DUBOIS, 1994, p. 19).

Um dos primeiros relatos sobre o espelho aparece na Antiguidade com o mito de Narciso, nas *Metamorfoses* de Ovídio (ano 14 d.C.). Narra o mito que Narciso morreria no dia em que visse seu reflexo. A tragédia de Narciso foi não perceber a diferença entre ele e sua imagem refletida no espelho d'água, apaixona-se por seu reflexo acreditando ser um outro, daí, sucumbiu, fascinado por sua própria imagem.

Perde-se de si por não perceber a fenda, a brecha da diferença entre o próprio eu, este que avança no fluxo da vida, e a imagem (representação) do eu. Perde-se por não perceber a imagem como outro do eu, isto é, fragmento parcial e incompleto que, como toda imagem, pode estar no lugar do eu, substituí-lo, representá-lo, sem que, no entanto, possa ser o eu. (SANTAELLA, 1996, p. 68)

A partir da experiência de Narciso pode-se especular sobre o caráter mistificador do signo em ocultar o real. Pela mediação do signo nos aproximamos do real, porém essa aproximação só pode ser dada parcialmente, já que existe uma fratura entre o objeto e sua representação. O signo não é o objeto que ele representa, mas substitui tal objeto, como forma de mediação na apreensão e conhecimento do mundo. Essa apreensão mediada pelo signo é traduzida pela linguagem e códigos específicos porque quando pensamos nas coisas já estamos no mundo da representação, no mundo do signo, e não mais no objeto, vivemos nessa oscilação “entre o estar nas coisas e estar fora delas, entre estar no outro e estar fora dele, entre estar em nós e fora de nós” (SANTAELLA, 1996:65).

Assim, o pensamento existe na mente como signo embora em estado de formulação, e para ser conhecido precisa ser exposto por meio das diferentes linguagens. O conceito de linguagem a que nos reportamos é apresentado por Julio

Plaza como um “pivô que define as relações do homem com o real”, um “sistema-padrão organizado culturalmente” e, portanto, social, em que cada linguagem é capaz de formular o real de forma diferenciada, impondo suas normas e cânones como molduras, entre nossa consciência e o mundo real.

Por seu caráter de transmutação de signo em signo, qualquer pensamento é necessariamente uma tradução. Quando pensamos traduzimos aquilo que temos presente à consciência, sejam imagens, sentimentos ou concepções (que, aliás, já são signos ou quase-signos) em outras representações que também servem como signos. Todo pensamento é tradução de outro pensamento, pois qualquer pensamento requer ter havido outro pensamento para o qual ele funciona como interpretante. (PLAZA, 1987, p. 18)

Nota-se que o pensamento do autor se apóia no estudo dos signos desenvolvido entre os séculos XIX e XX pelo filósofo Charles S. Peirce, para quem não existe um conhecimento imediato, mas uma transmutação entre signos. Em Peirce o processo sógnico opera em uma relação triádica entre o objeto, o interpretante e o signo. O signo possui dois objetos, aquele que se apresenta no mundo como real, o objeto dinâmico, e a sua representação, o objeto imediato; este, em sua relação com o signo, é subdividido em Ícones, Índices e Símbolos. O signo pode ter três interpretantes:

Quanto ao Interpretante, isto é, a ‘significação’, ou antes, ‘interpretação’ de um signo, devemos distinguir um Dinâmico e um Imediato, como fizemos para os objetos, mas devemos notar que existe ainda uma terceira espécie de Interpretante, que denomino o Interpretante Final, porque é aquele que se decidiria a constituir finalmente a verdadeira interpretação, se se conseguisse chegar a um termo na análise do assunto. (PEIRCE, 1974, p. 124)

Assim, pensamento e linguagem são constituídos por três aspectos: suas qualidades materiais (signos icônicos), a conexão real “que põe um pensamento-signo em relação ao outro” (signos indiciais) e de mediação (signos simbólicos). Essas características sógnicas se interpenetram no processo de semiose, gerando um novo signo através de seu interpretante. Nesse sentido, conclui Plaza, todo

pensamento é um processo de tradução entre diferentes linguagens; portanto, todo pensamento já é intersemiótico (PLAZA, 1987:21).

Nesse sentido, o espelho, enquanto objeto imediato ou representação em relação a um interpretante dinâmico, pode ser de natureza icônica dada pela possibilidade de reflexão, indicial quando já produz uma reflexão em conexão com o real, e simbólica quando ele nos remete à função de mediação ou canal.

Assim, o espelho, parâmetro da exterioridade, ao apontar para a nossa identidade, nos conduz ao estranhamento. Jacques Lacan denominou “estádio do espelho” a experiência apreendida pelo ser humano entre os seis e os dezoito meses de idade, que identifica a incompletude de seu corpo no reflexo especular. Na primeira fase a criança confunde sua imagem refletida com a de um outro ser. Na segunda fase, ao tentar estabelecer contato, ela percebe que o “outro refletido” é uma imagem. Na terceira fase, que a imagem refletida é sua. Essa imagem do corpo no espelho foi analisada por Lacan como constituinte da subjetividade do sujeito por conseguir integrar sua imagem corporal, embora alienante porque esse [eu] é um [outro] (LACAN:1998).

Nesse caso, o espelho é mediador da identidade do sujeito, porém, como a figura refletida aparece invertida pela assimetria especular, o que poderia ser familiar, sua própria imagem, aparenta-se como estranho, a identidade apresenta-se como “alteridade”.

Isso tudo nos remete ao primeiro sentido que o espelho evoca, o de reproduzir imagens e coisas. Ou seja, nessa concepção, os espelhos são considerados instrumentos auxiliares na obtenção de conhecimento. [...] O espelho, visto como fornecedor de uma imagem, revela ao ser humano o seu duplo [...]. (LEÃO, 2002, p. 109)

Dessa experiência decorre nosso primeiro contato com os registros da dimensão psíquica humana: real, simbólico e imaginário, que Lacan exemplifica com o nó borromeano para designar uma cadeia em que os três registros estão

interligados (PARAISO, 2002:53-56). Na dimensão do imaginário é que se apreende a relação entre o [eu] e o mundo das imagens.

Lacan insistiu sempre no fato de que, para ele, a palavra 'imaginário' deve ser tomada como estritamente ligada à palavra 'imagem': as formações imaginárias do sujeito são imagens, não só no sentido de que são intermediárias, substitutas, mas também no sentido de que representam eventualmente imagens materiais. A primeira formação imaginária canônica, a que se produz quando do estágio do espelho, em que a criança forma pela primeira vez a imagem de seu próprio corpo, está assim diretamente apoiada na produção de uma imagem efetiva, a imagem especular. (AUMONT, 1995, p. 119)

Quando a criança reconhece a si mesma nesse outro representado pela imagem especular, ou seja, quando identifica a imagem do seu corpo em relação à de seu semelhante e necessita do assentimento de um adulto que lhe confirme a descoberta, acontece a sua introdução na dimensão simbólica.

O simbólico, lugar do código fundamental da linguagem, é da ordem da lei, da estrutura regradada, onde fala a cultura, a voz do grande Outro. A escritura do Outro (com maiúscula) foi adotada por Lacan para mostrar como a relação entre a estrutura simbólica e o sujeito se distingue da relação imaginária do eu e do outro. [...]... os níveis do grande Outro, do simbólico, são muito diversos, englobando, em suma, a lei paterna, o nome do pai, pura mediação, significante que falta ou significante da falta no papel organizador. (SANTAELLA, 2001, p. 192-193)

A dimensão do real se manifesta na criança, segundo Lacan, no “inacabamento anatômico do sistema piramidal”, sua inadequação entre o corpo e a imagem do [outro]. Nesse sentido, a função do “estádio do espelho” é a de estabelecer uma relação do organismo com sua realidade em que, devido ao seu caráter ilusório, o real é impossível de ser simbolizado.

Tendo como base as três dimensões psíquicas – RSI – desenvolvidas por Lacan, Lúcia Santaella traçou uma interpretação psicanalítica sobre os “três paradigmas da imagem”, de maneira que o paradigma da imagem pré-fotográfica, na qual se inclui o espelho e toda a produção artesanal, relaciona-se com a dimensão do imaginário porque, segundo a autora,

[...] implica a co-presença do corpo – olhar, mão, gestualidade – e do objeto ou coisa a ser projetada em uma superfície através da imaginação do artista. Entre o espelho e a miragem, ela é sempre fruto de um olhar transfigurador, capaz de projetar uma imagem de mundo: algo disperso que se configura numa unidade ideal, numa totalidade unificada. [...] Trata-se sempre de uma imagem constitutiva de, quer dizer, produzida por um sujeito individual e proposta para a contemplação, para o fígamento do imaginário do observador, visto que é próprio do eu se projetar nas imagens em que se espelha. (SANTAELLA, 2001, p. 190)

O paradigma fotográfico – assunto que será desenvolvido no próximo capítulo – se relaciona com a dimensão do real. “Quanto mais um aparelho ou máquina se aperfeiçoa no registro mimético dos objetos e situações, mais evidente se torna sua impossibilidade de ser igual àquilo que registra.” O real é irreduzível. E o paradigma pós-fotográfico se relaciona com a dimensão do simbólico por ser a imagem numérica constituída por operações abstratas onde predominam o cálculo e a informação (SANTAELLA, 2001:192).

Ainda a propósito da alteridade, é importante evocar a contribuição de Bakhtin e seu Círculo. Segundo estes pensadores, a compreensão que o sujeito tem de si só pode se constituir através do olhar e da palavra do outro que ocupa um espaço diferenciado e um ponto de vista único, assim como o sujeito também possui seu lugar no mundo físico revelando aquilo que o outro desconhece: nosso olhar sobre o outro não coincide nunca com o olhar que o outro tem sobre nós. A alteridade é vivida pelo sujeito no âmbito das relações sociais, “do mesmo modo que minha visão precisa do outro para eu me ver e me completar, minha palavra precisa do outro para significar” (SOUZA, 2003:83). Nessa relação com o outro nos damos conta da nossa incompletude, sempre sujeita ao inacabamento. Nesse sentido, o pensamento bakhtiniano alicerça-se em dois pilares: o da alteridade e o da dialogia pela qual se qualifica a interação social entre o eu e o outro (GERALDI:2003). No sistema de Bakhtin, a “dialogia” é o elemento constitutivo da linguagem verbal; princípio que rege a produção e a compreensão dos sentidos, fronteira em que o eu e o outro se

interferem, se interpenetram sem se fundirem ou confundirem. O “sentido” em Bakhtin se define pela compreensão ativa, entre emissor e receptor, no qual este último decodifica e relaciona o que está sendo dito com o que ele presume em resposta ao enunciado (VOLOSHINOV:1981).

As linguagens verbal e não-verbal interagem através de seus interlocutores em um enunciado, ou enunciação, compreendidos como elementos da dimensão comunicativa entre os sujeitos através do qual se articulam o texto, o discurso, a palavra, os gêneros discursivos, a interação, a atividade, a esfera de produção, o signo ideológico, a circulação e recepção que compreendem a parte percebida e presumida a partir de contextos históricos, culturais e sociais (BRAIT; MELLO, 2005:62-77).

É a partir das idéias de “dialogismo” e “alteridade”, do Círculo bakhtiniano, que Julia Kristeva introduz o termo “intertextualidade” como uma troca de sentidos entre uma obra e seus receptores ou na construção, produção ou transformação de sentido de um texto em outro. “[...] todo o texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção de um outro texto. Assim, em lugar da noção de intersubjetividade, instaura-se a da intertextualidade [...]” (KRISTEVA, *apud* GARCIA, 2003:134). Essa incorporação se realiza a partir dos processos de citação, alusão e de estilização.

A citação pode confirmar ou alterar o sentido do texto citado, sem se importar em ser uma referência teórica ou artística. Já a alusão apresenta-se como um processo de reprodução substitutiva, mostrando uma adaptação quase que paródica. A percepção do espectador precisa ser contextualizada. Por último, a estilização reproduz um conjunto de procedimentos do discurso do outro, do estilo de outrem. O que deve ser compreendido como recorrência formal da individualidade. (GARCIA, 2003, p. 134)

A intertextualidade ocorre entre dois ou mais autores ou vozes, desse modo devemos acrescentar o conceito de “polifonia”, também introduzido por Bakhtin e seu Círculo, que é concebido como a presença de várias “vozes” dentro do mesmo enunciado, visto que “todo enunciado pressupõe aqueles que o antecederam e todos os que o sucederão: um enunciado é apenas um elo de uma cadeia” (SOUZA, 2001:99).

Por último, retomando Júlio Plaza no contexto da intersemiose como uma tradução entre os diferentes sistemas de signos, vimos que perceber e pensar já é categorizar o real, processo indispensável na comunicação humana que tem por função extrair informações que interessam a algum propósito em determinado momento. Nesse sentido, o homem como um signo, na luta por sua sobrevivência, passa a transmutar os sentidos – visual, tátil e auditivo – dos órgãos emissores-receptores em linguagens que se inter-relacionam. O homem enquanto objeto dinâmico é interpretante de si mesmo “na rede de referências entre os sentidos e meios” ao consubstanciar uma representação. Porém, como “cada sentido capta o real de forma diferenciada e as linguagens abstraem ainda mais o real”, a percepção e a representação do real são incompletas, e isso “gera a inevitável incompletude do signo”.

Antes de se referir a alguma coisa que está fora dele (o objeto dinâmico), cada código ou meio referencia-se a um outro código que está embutido nele de forma virtual. Enquanto a linguagem visual figurativa, por exemplo, antes de referir-se ao real, referencia-se com códigos de representação, a linguagem verbal escrita, por seu lado, referencia-se com o próprio código visual e, fundamentalmente, com o código oral do qual é tradução. (PLAZA, 1987, p. 47)

Com estas últimas observações chegamos ao cerne da problemática desta dissertação, que é identificar o código visual na construção dos sentidos da linguagem verbal.

ALGUÉM, NINGUÉM

No romance *Budapeste* o protagonista e narrador José Costa se caracteriza como *persona*, é José Costa, o *ghost-writer*, e também é Zsoze Kósta, um escritor reconhecido, embora negue ser o autor da obra. Enquanto *ghost-writer*, José Costa é coerente e convicto em seu anonimato, condição elementar na manutenção de seu processo criativo; entretanto, verifica-se um duelo de identidades quando, para sua surpresa, será designado autor de uma autobiografia que ele não escreveu! Quando Zsoze Kósta torna-se o centro das atenções após a publicação do romance em seu nome, inicia-se também a dissolução da personalidade de José Costa: – “O autor do meu livro não sou eu, emendei, levando a multidão às gargalhadas” (BUARQUE, 2003:170) –, momento em que cai a sua máscara. Há uma duplicação dos *ghost-writers* nos personagens José Costa e “Sr....”. Essa duplicação é construída por inversão: José Costa escreve o *best-seller* *O Ginógrafo* para a autoria de alguém, e é alvo da autoria do *best-seller* *Budapest*, ou seja, esse alguém, o escritor fantasma “Sr....” escreve um *best-seller* e atribui sua autoria a Zsoze Kósta, vulgo José Costa, um intercâmbio não recíproco, mas por inversão.

SUPERFÍCIES REFLETORAS

Em *Budapeste* o espelho traduz e reduplica o visível. É reversível entre as coisas e olhos que se vêem vendo, é simultâneo no tempo e no espaço, o aqui-agora de quem vê. Tais simulacros são explorados no romance, indicando a

concretude de algo existente como se lá estivessem presentes objetos e interpretantes. Nesse aspecto, o espelho é artifício na representação do real, ao refletir o mundo das aparências.

Espelho é diálogo entre o *eu* e o *outro*, por conta disso nos autocriticamos e nos recompomos, ao mesmo tempo em que fantasiávamos com esse outro. Por outro lado, somos deformados por eles; os espelhos côncavos e convexos podem produzir imagens reais e virtuais, maiores ou menores, diretas ou reversas, alargadas, alongadas, expandidas, comprimidas, enquanto os espelhos planos produzem imagens virtuais, dando a impressão de que estamos dentro dele.

Ergueu a cara vermelha, me viu pelo espelho e vacilou: você entrou pelo terraço? Não, roubei a chave. Você é louco, meu marido pode chegar a qualquer momento! Seu marido está em Istambul. Não pode ser, estou esperando ele desde ontem! O avião dele caiu. Oh! Dei um passo à frente e me encostei nela, que descalça mal passava do meu queixo, e durante um bom tempo nos fitamos pelo espelho, eu apertando seus quadris como ela gosta. (BUARQUE, 2003, p. 27)

[...] Vanda logo iria para a cama. Estaria bicando um vinho, ou fechando as cortinas, ou tomando um banho, ou em frente ao espelho, catando fios de cabelo branco, para mim era importante pegá-la desprevenida [...] (Idem, ibidem, p. 75).

Espelhos falam também de coisas invisíveis, mistérios. Na crença popular o espelho está associado ao sobrenatural, como o horror causado por um objeto que reflete a imagem, mas não a retém; como no uso talismânico para aprisionar a alma de um inimigo; são superstições ligadas ao espelho que participam das crenças enraizadas em algumas sociedades (PARAISO, 2002:29). Em *Budapeste* temos por discurso indireto a opinião da babá de Joaquinzinho, que enuncia, por sua vez, um saber popular do nosso folclore: “Criança que olha no espelho, custa a falar [...]” (CASCUDO, *apud* PARAISO, 2002:24).

Além de enorme, o menino ia completar cinco anos e não falava nada, falava mamãe, pipi, e a Vanda dizia que Aristóteles era mudo até os oito. [...] ... ao menos a babá compartilhava as minhas aflições pela afasia do menino. Disse ela que, quando era nova no emprego, já advertia dona

Vanda: bebê que se vê refletido no espelho fica com a fala empatada. (BUARQUE, 2003, p. 31-32).

Nos termos de Bakhtin nunca estamos sozinhos quando nos fitamos no espelho, na autocontemplação um segundo participante está sempre implicado. “O que ocorre, de fato, é que, quando me olho no espelho, em meus olhos olham olhos alheios; [...] vejo a mim mesmo com os olhos do mundo – estou possuído pelo outro” (FARACO, *in* BRAIT, 2005:43).

Mas ao me olhar no espelho, dei com um rosto disforme, cheio de bossas, os olhos inchados, talvez nem me deixassem embarcar com aquele aspecto. A barba feita na véspera, já espessa, era uma barba de três dias, e então compreendi que havia dormido pelo menos umas trinta horas de enfiada. (BUARQUE, 2003, p. 98)

Espelhos apontam para mundos impossíveis, “[...] à medida que nos apresenta o mundo como reflexo, o próprio mundo torna-se impenetrável para nós” (LEÃO, 2002:93).

Apertei-me contra a mureta, uma camionete vinha descendo, freou a meu lado, fiquei junto à janela do motorista, tive a impressão de que me observavam ali de dentro. Mas através do vidro preto eu não enxergava nada, só me via a mim mesmo naquele espelho, as olheiras, a barba por fazer, o terno todo amarrotado. (BUARQUE, 2003, p. 163).

Espelhos apropriam-se do seu entorno e os reescrevem. Na pintura de Jan Van Eyck, *O casal Arnolfini*, de 1434, nota-se um espelho na parede do fundo refletindo o entorno do espaço anterior e posterior, em que se vê as costas das figuras centrais na cena pintada. O espelho na pintura de Van Eyck possibilita uma percepção dinâmica de mundos simultâneos fora das dimensões convencionais do ponto de vista fixo. “O olhar que engloba a imagem refletida no espelho é um olhar multidimensional e, portanto, labiríntico.” Aqui a imagem refletida no espelho é “fonte de divertidos enganos e enigmas” como nas gravuras de Escher, que são eloqüentes quanto à duplicação de objetos e espaços, replicando mundos simultâneos. Na obra *Natureza morta e espelho*, o artista retrata ao mesmo tempo

uma cena interior que é coabitada pela paisagem externa em que o espelho é a ponte entre estes dois mundos. Lúcia Leão chama de “equilocalidade” a coexistência através do espelho de diferentes mundos no mesmo espaço (LEÃO, 2002:103-105). No romance *Budapeste*, as duplicações nos espelhos reescrevem o entorno. No primeiro excerto, além de duplicar o ambiente do banheiro, o espelho também reflete o jornal que José Costa deixa à mostra para Vanda, desejando que ela o lesse e, por sorte, comentasse a matéria com seu autor, o *ghost-writer* José Costa. No segundo destaque, o reflexo do rosto de José Costa na lente do fotógrafo à sua frente exemplifica a equilocalidade por refletir, na lente do fotógrafo, o espaço anterior da face do protagonista e, ao mesmo tempo, o espaço posterior às suas costas, um ponto de vista inaugurado por Van Eyck que, como veremos no próximo capítulo, provocou uma ruptura no modelo de representação em perspectiva.

... nos dias em que estava seguro de haver escrito um texto com grande inspiração, eu dispensava a opinião dos botequins; meu desejo era o de que a Vanda o lesse. Então comprava vários exemplares do jornal e os deixava com meu artigo à mostra no caminho dela, na mesa de jantar, em cima do telefone, no berço do menino, junto ao espelho do banheiro. (BUARQUE, 2003, p. 103)

Abriu-se a porta no último andar, e deparei com um fotógrafo, a câmera apontada para a minha cara. Cheguei a ver a minha cara na lente, os olhos saltados, a boca aberta [...] (Idem, ibidem, p. 107)

O destaque seguinte traz novos significados para a compreensão do fenômeno especular. Aqui, além do espelhamento de um corpo, matéria bastante explorada até o momento, há uma manipulação do código especular de inversão da direita para a esquerda na própria escritura – “escrever de trás para diante [...]” –, dando-se a ler quando mirasse no espelho. Essa manipulação já conhecida desde o tempo do pintor Leonardo Da Vinci, que fazia anotações sigilosas à maneira especular, foi tornada pública em 1644 pelo trabalho de “criptologia catóptrica” de Athanasius Kircher, que consistia em escrever um texto invertido para ser revertido

através de um pequeno espelho – o prisma – ao ser projetado. Mais interessante ainda é a noção de espelhamento que o conceito de “intertextualidade” permite invocar, no sentido de que um texto pode espelhar outros textos. Em *Budapeste* a escrita no corpo dialoga com um clássico da literatura japonesa do século X, *O Livro de Cabeceira*, de Sei Shônagon, em que texto e imagem se interpenetram na pele dos personagens. Trata-se da história de um calígrafo que escreve mensagens no corpo de sua filha, e esta, por seu turno, encontra na pele do amante o suporte para sua escritura, invertendo os papéis. O corpo do amante é a película onde a caligrafia se transmuta em imagem ao ser desenhada, como um ideograma (GARCIA:2003).

Foi quando apareceu aquela que se deitou em minha cama e me ensinou a escrever de trás para diante. Zelosa dos meus escritos, só ela os sabia ler, mirando-se no espelho, e de noite apagava o que de dia fora escrito, para que eu jamais cessasse de escrever meu livro nela. E engravidou de mim, e na sua barriga o livro foi ganhando novas formas [...] (BUARQUE, 2003, p. 40)

Já no ensaio de Sonia L. Ramalho de Farias sobre o romance, verificamos as referências intertextuais à tecelagem de Penélope desmanchando e refazendo seu tecido à espera de Ulisses, e, no fragmento “engravidou de mim, e na sua barriga o livro foi ganhando novas formas”, refere-se a um procedimento similar ao de Xerazade, que espera um filho enquanto conta as histórias narradas em *As Mil e Uma Noites* (FARIAS, in FERNANDES:2004).

Poderíamos evocar em *Budapeste* relações de intertextualidade com o conto *Lejana* de Júlio Cortazar? Alina Reyes anota em seu diário entre os anagramas e palíndromos, a criação imaginária de seu duplo na cidade de Budapeste. Vê-se, finalmente, na ponte do rio Danúbio sob um inverno rigoroso, sentindo no forte abraço daquela mulher estranha e familiar a fusão alegre de seus corpos (CORTÁZAR:1975).

O DUPLO

Como desdobramento do signo especular, o duplo é tema central do romance *Budapeste*. Visto que toda duplicação supõe a existência de um original e de sua cópia, a possibilidade da clonagem está colocada no romance, como uma forma de intertextualidade em relação ao estilo do protagonista que se sente desapropriado de sua própria escrita: “Era ter um plagiário que me antecedesse, ter um espião dentro do crânio, um vazamento na imaginação”. Embora na literatura fique em evidência o estilo de um escritor comparado a um documento oficial, por exemplo, em que o estilo já é predeterminado, todo e qualquer estilo nasce e forma-se na interação e luta com o pensamento do outro. Já no aspecto da autobiografia por encomenda, gênero que não foi inaugurado com *Budapeste*, nota-se que o pressuposto bakhtiniano da “alteridade”, está no distanciamento do escritor frente sua identidade, para tornar-se o outro e engendrar a escritura dele. Na frente do espelho vemos uma face, reflexo de nosso exterior que não corresponde à que temos na vida, porque estamos na frente do espelho e não em seu interior. No romance, José Costa é o *ghost-writer* que inventa a autobiografia de Kaspar Krabbe bem ao gosto do cliente, mas ao retornar de Budapeste, José Costa se depara com a consagração de seu romance *O Ginógrafo* em nome de Kaspar Krabbe que, além de ocupar seu lugar na autoria da produção literária, se beneficiou do contato com Vanda na sua ausência. Vanda se encanta com *O Ginógrafo*, sem saber que o romance era obra da genialidade de seu próprio marido. Tempos depois, o “Sr...”, outro *ghost-writer*, ex-marido de Kriska, a professora de húngaro pela qual José Costa se apaixonou, será em contrapartida o autor fantasma da autobiografia do seu

rival, o atual Zsoze Kósta, cujo romance *Budapest* o leva ao encontro de Kriska e da fama.

Já de algum tempo, conforme acabei sabendo, o Álvaro adestrava o rapaz para escrever não à maneira dos outros, mas à minha maneira de escrever pelos outros, o que me pareceu equivocado. Porque minha mão seria sempre a minha mão, quem escrevia por outros eram como luvas minhas, da mesma forma que o ator se transveste em mil personagens, para poder ser mil vezes ele mesmo. (BUARQUE, 2003, p. 23)

A Madame e o Vernáculo me pareceu familiar. Fui olhar, e era matéria recente assinada pelo presidente da Academia Brasileira de Letras, para quem por acaso eu nunca escrevera, e só podia ser coisa do rapaz. Li a primeira linha, reli e parei, tive de dar o braço a torcer, eu não saberia introduzir aquele artigo senão com aquelas palavras. Fechei os olhos, achei que poderia adivinhar a frase seguinte, e lá estava ela, tal e qual. [...] Era aflitivo, era como ter um interlocutor que não parasse de tirar palavras da minha boca, era uma agonia. Era ter um plagiário que me antecederesse, ter um espião dentro do crânio, um vazamento na imaginação. [...] Quando me vi cercado de sete redatores, todos de camisas listradas como as minhas, com óculos de leitura iguais aos meus, todos com meu penteado, meus cigarros e minha tosse [...] (Idem, ibidem, p. 24-25).

Afastei-o da vista, apertei os olhos, tentei decifrar os garranchos no alto da capa, e eram letras góticas. Pareciam borões, de tão vermelhas, e o título que eu lia era uma miragem, o nome do autor era um desvio da minha imaginação. Saí no terraço, expus a capa à luz do sol, li, reli, e o título era esse mesmo, O Ginógrafo, autor, Kaspar Krabbe. Era o meu livro. Mas não podia ser meu livro, jogado na cesta marajoara, eu nunca dei a clientes meu endereço particular. [...] Até chegar à primeira página, nua, com uma dedicatória nítida, as letras um pouco tremidas, mas garrafais: para Wanda, lembrança do nosso tête-à-tête, encantado, K. K. Encantado, tête-à-tête, Wanda, eu não entendia aquela dedicatória. Eu olhava o livro em minhas mãos e não entendia aquele livro. (Idem, ibidem, p. 80)

Enquanto isso o canalha escrevia o livro. Falsificava meu vocabulário, meus pensamentos e devaneios, o canalha inventava meu romance autobiográfico. E a exemplo da minha caligrafia forjada em seu manuscrito, a história por ele imaginada, de tão semelhante à minha, às vezes me parecia mais autêntica do que se eu próprio a tivesse escrito. (Idem, ibidem, p. 169)

AS GÊMEAS

Os gêmeos refletem o duplo no plano da materialidade do corpo, uma idéia de dualidade, de complementaridade, em que um é espelho do outro. Por outro lado, por sua existência própria, os gêmeos remetem à singularidade de cada pessoa.

Não seria improvável ele tê-la avistado por aí, como eu mesmo a conhecera andando na rua de braços com a irmã gêmea Vanessa, em meio a um bando de gente moça. Facilmente se encantaria com ela, como eu naquela noite me apaixonei por estalo, embora por rigorosa escolha, porque não hesitei entre ela e outra que lhe era idêntica. (BUARQUE, 2002, p. 82)

[...] mas não a ponto de esquecer a Vanda, tanto assim que, já no final da praia, a reconheci de novo noutra moça, não pela andadura, mas exatamente pela forma de estar imóvel, sentada num banco de frente para o mar. Eu sabia muito bem que a Vanda estava em São Paulo, mas ainda pensei, é a Vanessa, que também tinha esse modo de dobrar ambas as pernas para um lado, como a guardar o lugar para outra pessoa, talvez um cacoete de gêmeos. (Idem, ibidem, p. 95)

O ECO

No romance *Budapeste* a secretária eletrônica atualiza o mito da ninfa Eco, que se apaixona e persegue Narciso. Como Narciso só tinha olhos para seu próprio reflexo, Eco perde as esperanças e se transforma em rochedo. O eco ao reverberar ondas sonoras nos remete ao princípio da reversibilidade da luz em meios homogêneos, que devolve a imagem a seu observador.

[...] Tornei a ligar e a ligar e a ligar, até perceber que ligava pelo gosto de escutar minha língua materna: oi, é a Vanda... Aí me veio o capricho de deixar uma mensagem depois do sinal, porque havia três meses, ou quatro ou mais que eu tampouco falava a minha língua: oi, é o José. Havia um eco na ligação, é o José, dando-me a impressão de que as palavras estavam desgarradas da minha boca, Vanda, Vanda, Vanda, Vanda. E comecei a abusar daquilo, e falei Pão de Açúcar, falei marimbondo, bagunça, adstringência, Guanabara, falei palavras ao acaso, somente para ouvi-las de volta. (BUARQUE, 2003, p. 71)

O FANTASMA

São modalidades do duplo que têm sua existência independente do corpo a quem pertenceu. No romance *Budapeste*, quando José Costa é repatriado para o Brasil, e ao tentar inutilmente retomar seus contatos com as pessoas e fatos de seu passado, ele passa a desconfiar de sua própria existência. José Saramago responde com uma interpelação de fundo “filosófico”, ou de provocação “ontológica”: “o que é afinal, a realidade? [...] Um livro existe, deixará de existir, existirá outra vez. Uma pessoa escreveu, outra assinou, se o livro desapareceu, também desapareceram ambas?” Existiriam universos paralelos? (SARAMAGO, in FERNANDES, 2004:22).

No entanto, andando pelo comércio de Copacabana, avistei uma livraria com a vitrine coberta de livros cor de mostarda. Aproximei-me, e talvez o reflexo do sol na vidraça falseasse as cores, pois os livros derivavam para um tom de ocre com letras verdes. Mais um pouco, e já era quase nítido o título O Ginógrafo, em letras góticas lilás nas capas do livro cor de canela. Mas quando cheguei à livraria, o livro era azul-marinho e se chamava O Naufrágio. Entrei, espiei variados volumes expostos nas mesas, só por curiosidade rondei as estantes, dei com o livreiro: O Ginógrafo, me faça o favor. Como disse? O Ginógrafo. O senhor deve estar equivocado, aqui temos O Naufrágio, que já vendeu mais de cem mil exemplares. Insisti: O Ginógrafo. Perguntou se era algum livro técnico, nunca ouvira mencionar semelhante nome. Mentira dele, eu me lembrava de sua figura, ele ganhara uma fortuna às custas do meu romance. (BUARQUE, 2003, p. 160)

Eu chegara a crer que me houvessem esquecido, até porque os pedidos que eu fazia à copa nunca mais chegavam. Como o gerente tampouco tornara a me procurar, eu supunha mesmo que meu nome, junto com o quarto 707, se apagara da memória do computador do hotel. Mensageiros me davam as costas, porteiros não me abriam as portas, na recepção talvez não entendessem direito que hóspede era esse, de que diabo de quarto entrava e saía todo dia. Mas a partir de então achei por bem suspender minhas saídas. (Idem, ibidem, p. 161)

O OLHAR

Dos órgãos dos sentidos, os olhos são os mais privilegiados na comunicação humana. Enquanto canal receptor, atua a distância na organização do espaço dentro do campo visual; enquanto meio, é formador de sentidos na representação do real. Ao captar imagens, textos e formas, o olhar organiza os signos conforme sua constituição e nesse processo estamos organizando também a construção do olhar; “[...] o olho não é somente um receptor passivo, mas formador de olhares, formador de Objetos Imediatos da percepção” (PLAZA, 1987:52).

Ao olhar nos olhos do outro projetamos na tela desse olhar marcas ou sinais que se comunicam. No amor, onde se pressupõe a reciprocidade, dois olhares se entrecruzam e sintonizam uma troca.

[...] a imagem do outro que seu olhar projeta se cruza na imagem do seu eu projetada pelo olhar do outro [...] nos perdemos para nos ganhar. Única instância talvez em que nos perdemos no outro enquanto o outro se perde em nós. Única instância, sempre muito frágil, tenra e transitória, em que nosso olhar é o espelho do outro, enquanto o olhar do outro nos espelha. Única instância em que, num lampejo, a fenda da alteridade estreita-se até a fina película da quase identidade. (SANTAELLA, 1996, p. 68)

No romance *Budapeste* os olhos são a interface entre o eu e o outro e entre o interior e o exterior, são as vitrines da alma. Olhares que se pronunciavam e nos interpelavam, que buscavam em outros olhos um sinal de crítica ou afeição. Em *Budapeste* são os olhos do protagonista que enlaçam os olhos dos leitores, e assim nos deixamos conduzir.

Num destes dias, tendo Kriska colada em meu peito no vagão lotado, sem que ela me perguntasse nada, me deu na veneta pronunciar a palavra szivem. Szivem quer dizer meu coração, e ao falar mirei seus olhos, para saber se a pronúncia estava correta. Kriska porém olhou para baixo, para os lados, para a janela, os anúncios, o túnel, seus olhos fugiram do assunto. (BUARQUE, 2003, p. 65)

Redonda bola, eu falava, ou magnífico sapato, ou cansado Kósta, mas ele não colaborava, me olhava com um olhar mortiço. O mesmo olhar da camareira, do concierge, do pessoal do hotel, quando comecei a abordá-los em húngaro. (Idem, ibidem, p. 66)

À queima-roupa, porém, olhando nos olhos de Kriska, suas mãos a escorregar das minhas, a única palavra que me veio do idioma dela foi adeus. Não entendi, disse Kriska, e repeti: viszontlátásra. (Idem, ibidem, p. 72)

Aí ela me repeliu, virou a cara, e no relance pareceu que em lugar dos olhos tinha duas postas de sangue. (Idem, ibidem, p. 73)

O alemão falava a sério olhando nos meus olhos, e ainda disse que em breve me requisitaria para ditar o novo livro. (Idem, ibidem, p. 93)

A Vanda, porém, era minha mulher e me olhou com igual fastio. Vá lá que meu terno cinzento a encabulasse, estando ela acompanhada de um cavalheiro vestido a rigor. [...] A Vanda resistia, fincava pé, se agachava, e assim agachada eu a arrastei para aquela cova, onde já não brilhavam seus olhos, nem seu vestido, nem nada. (Idem, ibidem, p. 111)

Ao terminar a leitura, abaixou o rosto e disse: fedehetetlen, ou seja, irrepreensível. Disse a palavra com um tremor na voz, e percebi que seus olhos marejavam. Percebi que Kriska tornara a me querer bem. (Idem, ibidem, p. 127)

Era um palmo mais alto do que eu, meus olhos batiam no seu peito, e por instantes imaginei que poderia decifrar os hieróglifos ali tatuados. Depois olhei os olhos com que me fitava, e eram olhos femininos, muito negros, eu conhecia aqueles olhos, Joaquinzinho. Sim, era meu filho, [...] (Idem, ibidem, p. 156-157)

O ESPELHO NA VIDA E OBRA DE CHICO BUARQUE

Medo de espelho? O autor Chico Buarque tinha, sim, quando criança. Benedita, sua babá, costumava contar histórias que deixavam Chico e seus irmãos apavorados. Para que as crianças dormissem cedo, lembrava a lenda que dizia que se eles olhassem no espelho à meia-noite, o diabo apareceria. Depois que cresceu, Chico aprendeu a lidar com os demônios do duplo; não que isso o agrade, pelo contrário, mas sendo sua obra o reflexo de aspirações coletivas, é natural que tenha sua imagem desdobrada em tantos outros espelhamentos quanto sua obra é capaz de suscitar. Em *Budapeste* ele é um escritor que foge do espelho como o diabo da cruz, mas que se dedica ao aprendizado de uma língua que até o diabo respeita.

Quem é Chico Buarque, afinal? Marieta Severo, que viveu mais de trinta anos casada com ele, é a pessoa que mais o conhece, viveram por muito tempo “um refletindo o outro”. Ela pensa “em vários Chicos que foram ficando pelo caminho”, entre os quais, o Chico de beber muito e ter uma vida desregrada, aquela tendência “porra-louca, meio autodestrutiva e compulsiva” foi superada. O fato dele parecer tímido deve-se à sua atitude de se fechar e se proteger contra a mídia que exigia e cobrava dele algumas posturas – “Chico tem uma grande liberdade de pensamento, sempre teve, de postura e de posição. [...] Só que catalogavam, rotulavam, tentavam dar conotações”, acrescenta, referindo-se à época do tropicalismo, em que a imprensa “tinha necessidade de antagonizar, colocá-lo em uma posição que não era a dele”, continua Marieta. “Se atacado, reage muito. [...] Aí, baixa o lado pernambucano, ele pega a peixeira. É altamente provocável. [...] Foi desse jeito que Chico inventou a figura do Julinho da Adelaide” (SEVERO, *apud* ZAPPA, 1999:154-157).

O Julinho da Adelaide ilustra sua experiência com a duplicidade em plena vida real, tal como transcorrida na década de setenta, em plena ditadura militar, no governo Médici. Chico havia acabado de voltar do exílio na Itália e não conseguia gravar porque a cada três músicas que fazia, duas eram censuradas. Ocorreu que Chico entrou em um processo de autocensura, o que foi péssimo para ele.

Quando cheguei da Itália já existia a censura prévia, mas eu não tinha conhecimento de toda essa parte burocrática. Cheguei com esse disco, e essas músicas com certeza foram submetidas à censura. Foi na volta que fiz e gravei Apesar de você. O problema começou aí, porque a música foi submetida à censura e passou. O disco saiu, começou a fazer sucesso, tocar no rádio. Então foi apreendido. Proibiram uma coisa que já tinha sido liberada. O censor que deixou passar foi punido. Ficou então aquela marcação cerrada. Fiquei sendo uma espécie de traidor que tinha enganado a censura e o negócio começou a pesar. (BUARQUE, apud ZAPPA, 1999, p. 123)

Chico tentou driblar a censura afirmando que a letra da música *Apesar de você* falava sobre “um galo que acreditava piamente que o dia amanhecia por causa de seu canto. Uma noite caiu na farra e perdeu a hora. O sol nasceu mesmo assim, *apesar de você*”, mas as interpretações eram diferentes. Diziam que a música fora feita para o general Médici e que *Jorge Maravilha* – “você não gosta de mim/ mas sua filha gosta” – fora para a filha do general Geisel, mas que na versão do autor fora inspirado nos policiais que ao levarem-no preso não deixaram de pedir um autógrafo para suas filhas. Por causa das dificuldades com a censura, Chico criou o nome de guerra de Julinho da Adelaide, para deixar registrada a autoria de algumas canções como *Acorda Amor*, *Jorge Maravilha* e *Milagre Brasileiro*, e o de Leonel Paiva como músico, parceiros no disco *Sinal Fechado*, driblando por algum tempo a perseguição da censura. Apesar das tentativas de assédio da imprensa, Julinho dizia não dar entrevista nem posar para fotos por ter uma cicatriz muito deselegante que o deixava feio. Em 1974, o escritor Mário Prata consegue publicar uma entrevista e Sérgio Buarque de Hollanda lhe sugere a foto de uma negra africana como a mãe de Julinho, só para ilustrar a matéria.

Quando desceu, não era mais o Chico. Era o Julinho. A mãe dele não era mais a dona Maria Amélia que balançava o gelo no copo de uísque. Adelaide era mais de balançar os quadris. Julinho, ao contrário do Chico, não era tímido. Mas, como o criador, a criatura também bebia e fumava. Falava pelos cotovelos. Era metido a entender de tudo. Falou até de meningite nessa sua única entrevista a um jornalista brasileiro. Sim, diz a lenda que Julinho, depois, já no ostracismo, teria dado um depoimento ao brasileiro de Berkeley, Matthew Shirts. Mas nunca ninguém teve acesso a esse material. Há também boatos que a Rádio Club de Uchôa, interior de São Paulo, teria uma gravação inédita. Adelaide, pouco antes de morrer, ainda criando palavras cruzadas para o Jornal do Brasil, afirmava que o único depoimento gravado do filho havia sido este, em setembro de 1974, na rua Buri, para o jornal Última Hora. (PRATA, www.chicobuarque.com.br, acesso em 21 nov. 2006)

Em 1975, o *Jornal do Brasil*, em uma matéria contra a censura, revelou a sua verdadeira identidade: Julinho era Chico. Para a autora Adélia Bezerra de Menezes o pseudônimo adotado por Chico para driblar a censura não tinha como objetivo “velar a identidade real do Autor, mas, como no caso de Fernando Pessoa, funciona como uma máscara que o Autor assume”; a máscara do malandro veio como alternativa ao silêncio, ou como expressou Caetano Veloso, a linguagem do malandro utilizada por Chico é a “linguagem da fresta” (MENEZES, 2000:72).

Em relação à dimensão emocional de Chico, Marieta afirma que ele espelha uma “cegueira típica do universo masculino”, a negação em penetrar no mundo emocional. Ela acredita que a resistência do poeta em desvendar o mundo da emoção advém de sua ligação com a criação. Nem mesmo com os amigos Chico fala de seus sentimentos. “É por isso que escrevo, por isso, componho. Falo dessas coisas o tempo todo, minhas músicas estão aí. Nelas, digo tudo o que penso” (BUARQUE, *apud* ZAPPA, 1999:196). Marieta diz que alguma coisa ele absorveu dessa experiência conjugal, ele se cuida melhor e não é mais tumultuado como antigamente, é uma pessoa mais equilibrada. O lado sombrio lhe escapa quando joga futebol, quando está na companhia da família ou quando está criando, nessa fase tudo para ele faz sentido – “qualquer processo criativo o tira do poço [...] Mas existe esse lado sombrio. Aí ele quer ficar sozinho. Cada vez tem mais necessidade

de se isolar, de ficar no casulo dele. Chico tem um recolhimento cada vez maior” (SEVERO, *apud* ZAPPA, 1999:158-160). Marieta diz que Chico é sensorial em sua criação poética, que ele consegue representar aquilo que não vivenciou. Compôs *Morena de Angola* a partir daquilo que imaginou. “O imaginário para ele é fácil. Sua capacidade de se transportar, de não ter pele, de viajar e entrar no outro é imensa”, afirma Miúcha (*Apud* ZAPPA, 1999:195). Enquanto intérprete não consegue criar uma máscara para subir ao palco, já no processo criativo ele veste a fantasia. “Muitas vezes o objeto da música é impreciso porque o próprio sujeito é impreciso, porque *eu não sou eu*” (BUARQUE, *apud* ZAPPA, 1999:196).

É assim que o Poeta fornece a possibilidade de expressão simbólica a percepções, afetos e sentimentos não formulados e confusamente vividos; faculta a possibilidade de uma tradução desse mundo desarticulado em palavra. Oferta-nos o acesso ao mundo do simbólico. Ajuda a fazer passar esse vórtice interior que é cada um de nós a forma organizada: muito devemos a Chico Buarque, nesse processo de traduzir-nos. (MENEZES, 2002, p. 241)

A imagem especular é explorada pelo autor no poema-canção *As Vitrines*, gravação de 1981, no LP *Almanaque*. O poema *As vitrines* expõe o interior e o exterior; o reflexo da mulher que passa e o reflexo da metrópole. Através da mulher o poeta vê a cidade e para além dela, o interior da loja, que resulta da superposição da superfície refletora e ao mesmo tempo transparente do vidro. (MENEZES, 2002)

O ensaio de Antonio Carlos Secchin analisa a vigília escópica do poeta, “o sujeito que vê o objeto que é visto” nos múltiplos reflexos e sombras do ser amado, e lembra que Chico Buarque irá construir por anagramas um espelho da letra matriz, um espelho que irá abolir toda fronteira, “circulando livremente entre os lados de dentro e de fora”. A versão original gravada de *As vitrines* é a que está do lado direito.

*Eu te vejo sair por aí
Te avisei que a cidade era um vão
Olha pra mim
Não faz assim*

*Eu te vejo sair por aí
Te avisei que a cidade era um vão
Olha pra mim
Não faz assim*

Não vai lá não

*Ler os letreiros aí troco
Embaçam a visão marinha
Vi tuas fúrias de predileção
Errar sisuda, são fora dos eixos*

*Doce vento grandes beijos do mar
Um militar saber tuas polcas
Bem postos meus versos antolhos
Patinavas, sorvetes, diners*

*Na alegria
A cara do clã
Um doutor doido me cedia poesia
Um absalão rindo
Pião, sexo, asa, espaço
É súpita virgem avessa
A asteca do piano
Quão sonha no center*

Não vai lá não

*Os letreiros a ti colorir
Embaraçam a minha visão
Eu te vi suspirar de aflição
E sair da sessão frouxa de rir*

*Eu te vejo brincando gostando de ser
Tua sombra a se multiplicar
Nos teus olhos também posso ver
As vitrines te vendo passar*

*Na galeria
Cada clarão
É como um dia depois do outro dia
Abrindo um salão
Passas em exposição
Passas sem ver teu vigia
Catando a poesia
Que entornas no chão*

Em *As Vitrines*, o sentido especular se dá pelo desvio que sofrem as letras, alterando a sua ordem, quando transposta para o outro lado, como se fosse para dentro do espelho. À direita temos a letra original e, do lado esquerdo, as mesmas sílabas gerando palavras dotadas de outro sentido, uma deformação especular em que, segundo Secchim, o “autor do texto foi o próprio texto no outro lado do espelho” (SECCHIM, *in* FERNANDES, 2004:183).

O espelhamento por anagrama é também uma característica de *Iracema voou*, de Chico Buarque, gravado em 1998. *Iracema*, anagrama de América, estabelece relações intertextuais com o romance *Iracema* de José de Alencar, de 1865, até porque a “virgem dos lábios de mel” também é do Ceará.

Iracema voou – Chico Buarque – 1998

*Iracema voou
Para América
Leva roupa de lã
E anda lépida
Vê um filme de quando em vez
Não domina o idioma inglês
Lava chão numa casa de chá*

*Tem saído ao luar
Com um mímico
Ambiciona estudar*

*Canto lírico
 Não dá mole pra polícia
 Se puder vai ficando por lá
 Tem saudade do Ceará
 Mas não muita
 Uns dias, afoita
 Me liga a cobrar:
 – É Iracema da América*

O poeta Chico Buarque apresenta os olhos como espelhos que comunicam e traduzem o eu no outro e o outro nele; a alma no mundo e o mundo n'alma em constante reversibilidade do ver-se vendo. A metáfora do espelhamento é recorrente em suas canções, especialmente naquelas que falam de amor em que o outro está sempre presente. No poema-canção *Olhos nos Olhos*, os ex-amantes ao se espelharem são incapazes de mentir, revelando todo sentimento entre duas pessoas, mesmo que as palavras possam dizer o contrário. Em 2006, na canção *Porque era Ela Porque era Eu*, o tema do espelhamento olhos nos olhos volta à tona, ampliando os espaços do visível através do olhar do outro.

Olhos nos Olhos – Chico Buarque – 1976

*Quando você me deixou, meu bem
 Me disse pra ser feliz e passar bem
 Quis morrer de ciúme, quase enlouqueci
 Mas depois, como era de costume, obedeci*

*Quando você me quiser rever
 Já vai me encontrar refeita, pode crer
 Olhos nos olhos, quero ver o que você faz
 Ao sentir que sem você eu passo bem demais*

*E que venho até remoçando
 Me pego cantando
 Sem mais nem porque
 E tantas águas rolaram
 Quantos homens me amaram
 Bem mais e melhor que você*

*Quando talvez precisar de mim
 Cê sabe que a casa é sempre sua, venha sim
 Olhos nos olhos, quero ver o que você diz
 Quero ver como suporta me ver tão feliz*

Porque era Ela Porque era Eu – Chico Buarque – 2006

*Eu não sabia explicar nós dois
 Ela mais eu, porque eu e ela*

*Não conhecia poemas
Nem muitas palavras belas
Mas ela foi me levando
Pela mão*

*Íamos tontos os dois assim ao léu
Ríamos, chorávamos sem razão
Hoje, lembrando-me dela
Me vendo nos olhos dela
Sei que o que tinha de ser se deu
Porque era ela
Porque era eu*

Em *A Mais Bonita*, os espelhos são muitos “Na casa dos espelhos”. A primeira suposição é que a personagem está em um salão de espelhos “onde as outras penteiam mágoas”; essa personagem que “precisa se mostrar” verte pelos olhos lágrimas ou espelhos d’água, “gosto de me ver chorar”. Os olhos de seu amor, e outros olhos, além dos dele, são espelhos por onde ela espalha o seu rosto, refletindo as várias faces de uma bela mulher que, para conquistar seu amor, finge não perceber o desejo em seus olhos.

A Mais Bonita – Chico Buarque – 1989

*Não, solidão, hoje não quero me retocar
Nesse salão de tristeza onde as outras penteiam mágoas
Deixo que as águas invadam meu rosto
Gosto de me ver chorar
Finjo que estão me vendo
Eu preciso me mostrar*

*Bonita
Pra que os olhos do meu bem
Não olhem mais ninguém
Quando eu me revelar
Da forma mais bonita
Pra saber como levar todos
Os desejos que ele tem
Ao me ver passar
Bonita
Hoje eu arrasei
Na casa de espelhos
Espalho os meus rostos
E finjo que finjo que finjo
Que não sei*

No poema *Tanto Amar*, o amor é tema de encantamento que não passa pelo critério da beleza física, ao contrário, a beleza está no duplo espelhamento que cada

olhar proporciona ao ser mirado: “é na soma de seu olhar/ que eu vou me conhecer inteiro”, o outro se vê reduplicado pelo espelhamento singular em cada olho de sua amada. O espelho em *Tanto Amar* é o meio para o autoconhecimento através do outro.

Tanto Amar – Chico Buarque – 1981

*Amo tanto e de tanto amar
Acho que ela é bonita
Tem um olho sempre a boiar
E outro que agita*

*Tem um olho que não está
Meus olhares evita
E outro olho a me arregalar
Sua pepita*

*A metade do seu olhar
Está chamando pra luta, aflita
E metade quer madrugar
Na bodeguita*

*Se seus olhos eu for cantar
Um seu olho me atura
E outro olho vai desmanchar
Toda a pintura*

*Ela pode rodopiar
E mudar de figura
A paloma do seu mirar
Virar miúra*

*É na soma do seu olhar
Que eu vou me conhecer inteiro
Se nasci pra enfrentar o mar
Ou faroleiro*

*Amo tanto e de tanto amar
Acho que ela acredita
Tem um olho a pestanejar
E outro me fita*

*Suas pernas vão me enroscar
Num balé esquisito
Seus dois olhos vão se encontrar
No infinito*

*Amo tanto e de tanto amar
Em Manágua temos um chico
Já pensamos em nos casar
Em Porto Rico*

Nas canções *Dueto* e *As cartas*, o espelho passa a idéia de um oráculo, como na hidromancia usada na Antiguidade, em que os espelhos d'água eram

empregados com finalidades adivinhatórias. “Do contato com as imagens (quer sejam cartas, conchas, pedras, varetas ou o que quer que seja) emergem reflexos. Reflexos do mundo exterior” (LEÃO, 2002:115). Em *As Cartas* o espelho é distorcido: “No seu espelho/ Desfigurado/ O cavaleiro, o prateado/ Do outro lado do seu espelho”, uma imagem virtual sugerindo um mundo invertido.

Dueto – Chico Buarque – 1979

*Ela: Consta nos astros
 Nos signos
 Nos búzios
 Eu li num anúncio
 Eu vi no espelho
 Ta lá no evangelho
 Garantem os orixás
 Serás o meu amor
 Serás a minha paz*

*Ele: Consta nos autos
 Nas bulas
 Nos dogmas
 Eu fiz uma tese
 Eu li num tratado
 Está computado
 Nos dados oficiais
 Serás o meu amor
 Serás a minha paz*

Ela: Mas se a ciência provar o contrário

Ele: E se o calendário nos contrariar

*Os dois: Mas se o destino insistir
 Em nos separar
 Danem-se*

*Ela: Os astros
 Ele: Os autos
 Ela: Os signos
 Ele: Os dogmas
 Ela: Os búzios
 Ele: As bulas
 Ela: Anúncios
 Ele: Tratados
 Ela: Ciganos
 Ele: Projetos
 Ela: Profetas
 Ele: Sinopses
 Ela: Espelhos
 Ele: Conselhos*

*Os dois: Se dane o evangelho
 E todos os orixás
 Serás o meu amor,*

Serás, amor, a minha paz [...]

As Cartas – Chico Buarque – 1984

*Ilusão
Ilusão
Veja as coisas como elas são
A carroça
A dama
O louco
O trunfo
A mão
O enforcado
A dançarina
Numa cortina
O encarnado
A dançarina, o encantado
O encarnado numa cortina
O enforcado*

*Ilusão
Ilusão
Veja as coisas com elas são
O curinga
A noiva
O noivo
O sim
O não
O prateado
O cavaleiro
No seu espelho
Desfigurado
O cavaleiro, o prateado
Do outro lado do seu espelho
Desfigurado [...]*

Na obra do compositor Chico Buarque o espelhamento nos olhos, quando não é recíproco, é matéria de sonho e fantasia como no poema-canção *Até Pensei*. Já em *Abandono*, de 1988, os olhos são espelhos d'alma. Estas mágicas superfícies refletoras são carregadas de significados que, por fim, espelham a própria alma do poeta.

Até Pensei – Chico Buarque – 1968

*Junto à minha rua havia um bosque
Que um muro alto proibia
Lá todo balão caía
Toda maçã nascia
E o dono do bosque nem via
Do lado de lá tanta aventura
E eu a espreitar na noite escura
A dedilhar essa modinha
A felicidade
Morava tão vizinha*

*Que, de tolo
Até pensei que fosse minha*

*Junto a mim morava minha amada
Com olhos claros como o dia
Lá o meu olhar vivia
De sonho e fantasia
E a dona dos olhos nem via
Do lado de lá tanta ventura
E eu a esperar pela ternura
Que a enganar nunca me vinha
Eu andava pobre
Tão pobre de carinho
Que, de tolo
Até pensei que fosse minha*

*Toda a dor da vida
Me ensinou essa modinha
Que, de tolo
Até pensei que fosse minha*

Abandono – Chico Buarque e Edu Lobo – 1988

*O que será ser só
Quando outro dia amanhecer
Será recomeçar
Será ser livre sem querer
O que será ser moça
E ter vergonha de viver*

*Ter corpo pra dançar
E não ter onde me esconder
Tentar cobrir meus olhos
Pra minh'alma ninguém ver
Eu toda a minha vida
Soube só lhe pertencer*

*O que será ser sua sem você
Como será ser nua em noite de luar
Ser aluada, louca
Até você voltar
Pra que*

*O que será ser só
Quando outro dia amanhecer
Será recomeçar
Será ser livre sem querer
Quem vai secar meu pranto
Eu gosto tanto de você*

Em *Noite de Verão* nos deparamos com a temática do duplo enquanto *persona*: “Este não sou eu/ Meus lábios nos seus lábios não são meus”, “Você fala meu nome/ quem sou eu”; e em seguida é desmascarado por ele mesmo: “Este não

sou eu/ Este é um impostor”. Volta então a recorrência ao espelhamento no olhar: “O meu olho no seu olho no meu/ duvida do que vê”, colocando em questão a conexão entre eles.

Noite de Verão – Chico Buarque e Edu Lobo – 2001

*Este não sou eu
Meus lábios nos seus lábios não são meus
O meu olho no seu olho no meu
Duvida do que vê*

*Deve ser um rei
Deve ser um deus
O homem que possui você*

*Não pode ser eu
Você fala meu nome, quem sou eu
Você fala meu homem, sim, mas qual
Eu nunca fui ninguém*

*Deve ser demais
Deve ser o tal
O homem que lhe faz tão bem*

*Sonho de mulher
Em noite de verão
Pra que é que você veio me perder
Quer se divertir
Fingindo me adorar
Ou finge se enganar
Me amando pra valer*

*Beije-me outra vez
Que importa se esses beijos não são meus
Que eu só tenha esta noite de favor
Nos braços de uma atriz*

*Este não sou eu
Este é um impostor
Que pobre de amor se diz*

*Deve ser um rei
Deve ser um deus
Como deve ser feliz*

Em *Romance* o tema é entendido como uma duplicação recíproca e idealizada da pessoa amada. Aquela que ficou retida para sempre na idéia “Que a memória cõa”, e que por sua vez é um cantor feliz por estar preso na idéia dela, traduzindo a reversibilidade especular de pessoas que “vivem plenamente” no imaginário do outro e fora desse espaço aquela que sobrevive torna-se uma réplica,

retomando a questão do universo paralelo aludido por Saramago, quando diz que no fluxo da vida talvez “Fique alguma tonta, uma dublê/ Uma mulher alheia”.

Romance – Chico Buarque – 1993

*Te seqüestrei
Vou te reter pra sempre
Na minha idéia
No teu lugar, talvez
Fique alguma tonta, uma dublê
Uma mulher alheia*

*Na minha idéia
Vives plenamente
És a pessoa
Com todas as canções
Os momentos bons
E as horas más
Que a memória cõa*

*Nas horas à toa
Às vezes ando a cismar*

*Serei eu mesmo
Este cantor confuso
Que te rodeia
Ou estarei feliz
Sendo eternamente o que já fui
Dentro da tua idéia*

O poema *Noite dos Mascarados* é construído pelo diálogo de carnavalescos mascarados que assumem temporariamente uma outra identidade. Como o próprio título diz, trata-se do tema do duplo, agora representado pelas máscaras de Pierrô e Colombina que pactuam entre si curtirem juntos suas fantasias na noite de carnaval.

Noite dos Mascarados – Chico Buarque – 1966

*Ele: Quem é você?
Ela: Adivinha se gosta de mim.
Os dois: Hoje os dois mascarados procuram
 Os seus namorados perguntando assim:
Ele: Quem é você, diga logo?
Ela: Que eu quero saber o seu jogo
Ele: Que eu quero morrer no seu bloco
Ela: Que eu quero me arder no seu fogo
Ele: Eu sou seresteiro
 Poeta e cantor
Ela: O meu tempo inteiro
 Só zombo do amor
Ele: Eu tenho um pandeiro
Ela: Eu quero um violão
Ele: Eu nado em dinheiro
Ela: Não Tenho um tostão*

*Fui porta-estandarte
 Não sei mais dançar
 Ele: Eu modéstia à parte
 Nasci pra sambar
 Ela: Eu sou tão menina
 Ele: Meu tempo passou
 Ela: Eu sou Colombina
 Ele: Eu sou Pierrô
 Os dois: Mas é Carnaval
 Não me diga mais
 Quem é você
 Amanhã tudo volta ao normal
 Deixa a festa acabar
 Deixa o barco correr
 Deixa o dia raiar
 Que hoje eu sou
 Da maneira que você me quer
 O que você pedir
 Eu lhe dou
 Seja você quem for
 Seja o que Deus quiser
 Seja você quem for
 Seja o que Deus quiser*

Vimos que o espelhamento como um reflexo da luz tem uma aparição registrada na lente do fotógrafo, quando o especular torna-se um canal para o registro de uma imagem fixa, um assunto a ser tratado nos próximos capítulos. A fotografia, como “espelho da memória”, nos contempla com uma imagem fixada no processo químico que institui uma relação de ausência entre o antecedente (o objeto) e o conseqüente (a imagem refletida) sem eliminar a ligação causal entre o referente e a imagem, como assinala Umberto Eco (1989), já que no espelho a imagem refletida não pode ser vista por outra pessoa que esteja fora do ângulo de reflexão. Nesse contexto, a imagem que a fotografia irá mostrar também comporta um duplo: é fantasmática por ser previamente definida pela ausência do objeto no momento da contemplação e é concreta por exigir a presença do referente no momento de sua captação.

“Há muito tempo as gerações recentes têm dificuldade de compreender o que lêem porque são incapazes de re-presentar, dizem os professores... Para elas, as palavras acabam não se transformando em imagens porque, segundo os fotógrafos, os cineastas da época muda, os propagandistas e publicitários do início do século, as imagens percebidas mais rapidamente deviam substituir as palavras; hoje em dia elas não têm nada a substituir e os analfabetos e disléxicos do olhar não param de se multiplicar.” (VIRILIO, 1994, p. 25)

O FOTOGRÁFICO

Desde o seu descobrimento, a fotografia tem sido tema ou referência na produção de obras literárias; o romance ora em pauta contextualiza uma sociedade marcada pelo uso de imagens conhecidas desde o século XIX, originárias de próteses ópticas em suportes químicos e eletromagnéticos, imagens analógicas que vieram duplicar o mundo visível e disseminar um modelo de visualidade de uma profusão até então desconhecida para a humanidade. O termo “o fotográfico” apresentado a seguir procura dar conta de um universo que extrapola as bases significantes de produção das imagens e sua difusão, para o campo do seu significado literal, em decorrência da apropriação social desses meios, como uma forma de ver, ser visto, e de pensar sobre o mundo.

Não receio dizer assim que o fotográfico representa nossa visualidade primeira que, quase que submersa, durante séculos, nas águas da oralidade e da escrita, remontou, muito recentemente, à superfície, dando-nos a ver o mundo através de uma mediação técnica suplementar: o próprio dispositivo fotográfico e o signo visual singular que ele proporciona. Significa ainda que não se poderá falar do fotográfico sem situá-lo com relação aos novos meios da comunicação audiovisual que, desde o advento da fotografia, multiplicaram-se e deverão, por certo, ampliar-se consideravelmente num futuro próximo. Novas próteses e mediações tecnológicas, não somente de nossa visualidade originária, mas ainda do próprio fotográfico, que não apenas os moldarão em novas direções cognitivas e artísticas, como proporcionarão e definirão novos tipos de imagens visuais e mentais. Uma coisa me parece clara: não escaparemos ao dever de ser, amanhã, os novos observadores de novas possibilidades de pensar nosso mundo. (SAMAIN, 1998, p. 13)

No presente trabalho nos debruçaremos sobre uma análise do fotográfico que destaque os aspectos da mediação técnica, reprodução, circulação de imagens, um modelo inaugurado pela fotografia a partir do século XIX, e que deu início a uma trajetória marcada pela busca do automatismo na produção de imagens que acabou suplantando o fazer manual com novos avanços tecnológicos, e que vem transformando nossa percepção e o modo de existência da humanidade.

Segundo Edmond Couchot, a morfogênese do fotográfico se define a partir da projeção dos raios luminosos que emanam do objeto e atravessam o orifício monocular da câmera escura, um fenômeno óptico conhecido desde a Antiguidade, e aperfeiçoado na Renascença por Leo Batista Alberti, como um sistema euclidiano de projeções geométricas, destinado a organizar e a representar as relações tridimensionais do espaço no plano bidimensional. Com as lentes objetivas de Daniele Bárbaro, destinadas a refratar os raios luminosos a partir do século XVI, a câmera escura ganha mais nitidez, restringindo a convergência da informação luminosa para o centro do quadro (Machado, 1983:23). A morfogênese por projeção implica sempre na presença de um objeto real preexistente à imagem, gerando uma relação biunívoca, em que cada elemento do objeto corresponde a um elemento da imagem.

As técnicas fotográficas, fotomecânicas, cinematográficas e televisuais que vieram depois não somente alteraram o modelo desde o Quattrocento, como o levaram à máxima eficácia: conquista do movimento com o cinema, conquista da instantaneidade e da simultaneidade da geração de imagem, de seu registro e de sua transmissão com a televisão, que suprime o prazo de registro da imagem próprio ao cinema e opera uma aproximação definitiva entre a imagem e o real, o momento de sua captura e o momento de sua re-presentation. São idênticos, contudo, os processos morfogenéticos de formação de imagem a partir de uma emanção luminosa: idêntica a aderência ao real. (COUCHOT, 2001, p. 41)

A inscrição do real na superfície fotoquímica, motivo da expressão barthesiana “referente adere” (1980:20), é o principal ponto de convergência nos estudos do registro da impressão luminosa, o traço do real. Assim, temos dois

registros indissociáveis no modelo fotográfico: a captação através do sistema de lentes e câmera escura e a impressão da informação luminosa na película fotossensível. O primeiro registro refrata a luz através das lentes ópticas organizando a informação, e o segundo reflete a marca do real registrando a informação luminosa. Na semiótica peirciana a representação, na qual o objeto está presente no tempo e no espaço da captação, princípio de conexão física entre a câmera e seu objeto, foi denominada como signo indicial e o signo que exprime a semelhança e apresenta uma similaridade com o objeto representado foi denominado como signo icônico.

Semioticamente, a correspondência do significante fotográfico com o objeto que ele representa está fundamentada naquilo que Peirce descreveu como a natureza indicial e icônica da fotografia. As fotografias correspondem ao mundo representado por sua natureza icônica porque, como Peirce (CP 2.282) afirma, “nós sabemos que eles são em certos aspectos exatamente como os objetos que representam”. Além desta correspondência por similaridade as fotografias também correspondem à realidade por sua contigüidade com o objeto representado no momento de sua produção. Há uma “conexão física” entre o significante e seu objeto referencial, uma vez que, como argumenta Peirce (CP 2.281), “as fotografias foram produzidas sob tais circunstâncias que foram fisicamente forçadas a corresponder ponto a ponto à natureza”. (SANTAELLA; NÖTH, 2001, p. 197)

Para explicar o universo das imagens em seus “vetores diferenciais e irreduzíveis”, Santaella (2001:158) fará uso do termo “paradigma”, tendo como base Thomas S. Kuhn, como um conjunto de valores, problemas e métodos compartilhados e legitimados por uma comunidade científica. Ampliando um pouco mais essa definição, a autora propõe o uso do termo para “quaisquer realizações científicas ou não científicas” que forneçam “subsídios para as práticas científicas, artísticas, acadêmicas ou institucionais dessa comunidade”. Grosso modo, os três vetores diferenciais são: o paradigma pré-fotográfico, entendido como aquele que envolve um processo artesanal de produção como o desenho, a pintura e o espelho: o paradigma fotográfico, cujas imagens são geradas por técnicas ópticas em suportes químicos ou eletromagnéticos, a exemplo da fotografia, televisão, cinema e

holografia, e o paradigma pós-fotográfico, gerado por programas de visualização de imagens infográficas com base em processos matemáticos nos computadores e vídeos. Essa classificação tem como critério o modo de produção da imagem considerando que toda mudança de base material tem seu correlato na maneira como percebemos e representamos o mundo. Cabe então perguntar, a propósito do elenco das mídias presentes no romance *Budapeste*, como podemos situar no mesmo paradigma a fotografia e o cinema, por um lado, cujo modo de produção óptico-mecânico tem o processo químico como base do suporte, e, de outro lado, a televisão, cujo suporte é eletromagnético? A resposta para essa questão vem ao encontro das formulações já apresentadas sobre o caráter indicial e icônico inerentes ao modelo fotográfico:

Passando por dentro do paradigma fotográfico, por sua vez, é evidente que os meios de produção eletrônicos na TV e vídeo se diferenciam de modo radical dos meios de produção imagética, de caráter mecânico, tais como a fotografia e o cinema, estes exemplares legítimos do paradigma fotográfico. Entretanto, embora produzidas através de tecnologia eletrônica e embora passíveis de transmissão em tempo real, as imagens videográficas não se soltaram do fotográfico porque são ainda imagens por projeção, implicando sempre a preexistência de um objeto real cujo rastro fica capturado na imagem. (SANTAELLA; NÖTH, 2001, p. 176)

Assim, o propósito do termo “o fotográfico” em nossa análise é circunscrever as tecnologias que evocam “a preexistência de um objeto real” que fazem da fotografia, do cinema e da televisão os signos de presença no romance *Budapeste*. O artifício do fotográfico trabalha no romance o vínculo com o mundo real visível e seus efeitos, a exemplo do reflexo especular e das imagens ópticas, cuja conexão física com o referente tem como pressuposto o registro da emanção luminosa de um existente. Em síntese, enquanto as imagens pré-fotográficas produzem apenas um original criado artesanalmente pelo artista, o fotográfico, resultado do corte mecânico em que o olhar do sujeito seleciona o assunto enquadrado através do

visor e cuja emanção luminosa é automaticamente impressa na película, fez circular e proliferar no mundo os seus duplos.

Duplo, registro, reflexo e emanção do mundo físico, o paradigma fotográfico funciona como uma metonímia, numa evidente relação por contigüidade, biunívoca, entre o real e sua imagem. Seu ideal de conexão indica o modelo físico, a ligação física que a gerou. (SANTAELLA; NÖTH, 2001, p. 172)

Deve-se ao desenvolvimento tecnológico dos instrumentos ópticos, apoiado nos saberes das ciências positivas do século XIX, a instituição do mito da objetividade da visão que a inscrição do referente fotográfico veio confirmar. As primeiras imagens da Lua fotografadas com telescópio por Rutherford, em 1865, e as fotos do planeta Vênus feitas com o rifle fotográfico de Janssen, em 1881, entre outros exemplos, ampliaram a capacidade da visão humana para ver mais longe; a microfotografia que se desenvolveu a partir de 1870 permitiu ver mais de perto bactérias e células; a metrofotografia aérea de 1888 de Deville, ampliou os horizontes da visão; a descoberta dos raios-X por Röntgen, em 1895, possibilitou a penetração do olhar nos interiores dos objetos e corpos, são imagens até então inacessíveis ao olho humano, vindo questionar a própria racionalidade da visão, uma vez que os instrumentos ópticos assumem a função de expansores. Os aparatos ópticos e mecânicos da câmera fotográfica e, sobretudo, a inscrição automática do seu suporte fotossensível, passam a ser depositários da credibilidade científica e serão solicitados a testemunhar os avanços no campo da ciência. Esse é o aspecto racional e científico no uso da fotografia que pressupõe sua objetividade ontológica, embutido nessa objetividade está o componente ideológico que lhe atribui a função de substituir o real por sua analogia com o mundo visível. A gênese automática, segundo Bazin, conferiu à fotografia um poder de credibilidade ausente em qualquer outra mídia.

A originalidade da fotografia em relação à pintura reside, pois, na sua objetividade essencial. Tanto é que o conjunto de lentes que constitui o olho fotográfico, em substituição ao olho humano, denomina-se precisamente “objetiva”. Pela primeira vez, entre o objeto inicial e a sua representação nada se interpõe, a não ser um outro objeto. Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo. A personalidade do fotógrafo entra em jogo somente pela escolha, pela orientação, pela pedagogia do fenômeno; por mais visível que seja na obra acabada, já não figura nela como a do pintor. Todas as artes se fundam sobre a presença do homem; unicamente na fotografia é que fruimos da sua ausência. Ela age sobre nós como um fenômeno “natural”, como um flor ou um cristal de neve cuja beleza é inseparável de sua origem vegetal ou telúrica. (BAZIN, in XAVIER, 1983, p. 125)

Diante da necessidade de sobrevivência de uma mentalidade mágica remanescente, desencadeou-se a crença de que o aparelho fotográfico reduplicaria o mundo encarnando sua semelhança absoluta e incontestável. Fez-se então um uso da fotografia que, se não delirante, pelo menos racionalmente pretensioso. A fotografia passou a ser usada na investigação e identificação criminal como um método racional na investigação do comportamento social com base na antropometria com Bertillon.

[...] a fotografia tornou-se codificada no século XIX como um ritual de poder no qual o corpo do transviado (incluindo, além dos criminosos, populações problemáticas, como os inválidos ou loucos, e os politicamente suspeitos) estava sujeito a um aparelho de olhar fixo e registrador possuído pela autoridade. Como vimos no método de Bertillon, essa câmera voltada para o corpo do transviado não simplesmente o grava, mas também o filtra segundo um novo vocabulário padronizado de descrição e classificação. Nesse sentido, o olhar fixo da lei pode conhecer o corpo do criminoso de modo mais completo do que o criminoso. A fotografia atuou como uma “nova marca”, uma marca que inscrevia o corpo do transviado numa individualidade definida socialmente, uma individualidade que se apoiava fundamentalmente em sua diferenciação estrutural ante todos os outros corpos individuais registrados. (GUNNING, in CHARNEY; SCHWARTZ, 2004, p. 53 - 54)

A fotografia também foi utilizada para registrar a alma humana através de suas emanções de lua ou sua “aura” chamada de “psiquicones” pelo dr. Hippolyte Baraduc. Nas irradiações dos corpos mortos ainda quentes, em busca do registro do seu espectro fantasmal; na averiguação da autoria de um crime em que o próprio corpo da vítima se transforma em suporte, já que, segundo o doutor Bourion, na posse de seu “optograma” afirmou que a vítima registrava na retina a imagem do

assassino. São iniciativas equivocadas na instituição de uma visibilidade que tinha por objetivo fundamentar a credibilidade, com base no referente fotográfico embora, deva-se admitir, a concomitância destas invenções com a abertura de um espaço no qual a ciência passou a transitar no campo da ficção (DUBOIS, 1994; 1998). Esse é um dos pontos que Tom Gunning aborda como inspirador da produção literária e cinematográfica. Para ele a experiência moderna de circulação das informações teve na fotografia um simulacro móvel, cujo poder de indexação com o sujeito permitia fazer asserções paradigmáticas sobre sua indiscutível individualidade em meio ao anonimato da multidão nas grandes cidades.

A câmera registrando o ato do crime aparece no teatro, na literatura e nos primeiros filmes antes de ser realmente um processo importante de identificação criminal. [...] Imagens de retina apareceram nas narrativas do popular detetive francês Rocambole, no fim do século XIX, e desempenharam um papel fundamental nos primeiros trabalhos de ficção popular do século XX, como o romance de 1905 de Thomas Dixon, The Clansman (ponto de partida para The Birth of the Nations), e filmes como La Decouverte du docteur Mitchoff (1911), de Pathé. (GUNNING, in CHARNEY; SCHWARTZ, 2004, p. 54-58)

A ambivalência paradoxal da fotografia, que, desde sua descoberta, vem seduzindo imaginações, ocorre pela coexistência entre o real e imaginário. O estranhamento produzido pela cópia, o “duplo” aprisionado, uma emanção do real passado faz conexão com a morte, seja no aspecto irrepetível daquela situação pela passagem do tempo ou pela “presença” de alguém desaparecido. Ao duplicar os objetos do mundo, a fotografia irá disseminar pequenos espelhos congelados de objetos e pessoas que estão ausentes ou desapareceram; são como fantasmas petrificados pela obsessão da imortalidade. Com isso podemos compreender o que Roland Barthes (1980:23-24) chamou de “o retorno do referente” na fotografia, porque através de seu *spectrum* o morto é revivido ou presentificado. Daí a distinção entre o momento da captação e o da contemplação, porque a fotografia, ao articular os tempos presente e passado, nos obriga a constatar o “isso foi”, isto é, um

desdobramento do registro espacial, uma prova de que “a coisa esteve lá”, determinando uma certeza fundamental: a dupla conjunção de “realidade e de passado” que ele chamou de *noema*, ou a ordem fundadora da fotografia. (BARTHES, 1980:109). Este foi o discurso que deslocou a concepção da fotografia de “espelho do real” para “traço do real”.

A fotografia é o inventário da mortalidade. Um acionar dos dedos já é agora suficiente para dotar um momento de ironia póstuma. A fotografia mostra as pessoas ali, de modo irrefutável, e numa idade específicas de suas vidas, congrega pessoas e coisas que, momentos mais tarde, já se terão dispersado, transformado e continuado no curso de seus destinos independentes. (SONTAG, 1983, p. 69)

Assim, a racionalidade atribuída ao meio fotográfico como modelo de objetividade e verossimilhança, como um registro fiel e automático da realidade visível, constitui-se em um dos mitos mais disseminados. O mito da objetividade que o significante fotográfico impõe deve-se à crença de que o dispositivo fotográfico não pode mentir, visto ser a fixação do reflexo luminoso no negativo fotográfico um princípio físico-químico. Trata-se de uma abordagem semiótica que enfatiza a reflexão do objeto como um código “natural” e “universal” de representação e, como vimos, lhe confere analogia, mas que não faz referência ao fenômeno da refração que o aparato óptico impõe na mediação entre o referente e o operador, e muito menos ao peso da enunciação, gesto intencional do fotógrafo no momento do corte (MACHADO, 1983:26).

O mundo representado pela estratégia perspectiva carrega sempre essa contradição: ele aparece como um analogon quase perfeito do real, ou como uma cópia mais exata e, no entanto, paradoxalmente, surge também como um mundo à parte, autônomo e auto-suficiente, infinito por si mesmo, sem qualquer ligação com o mundo que o gerou a não ser o fato de ser o seu Reflexo, o seu Outro. (MACHADO, 1983, p. 77-78)

A fotografia entendida como “espelho do real” oculta toda a deformação que a refração codifica, como a miniaturização e o recorte feitos pelo enquadramento e pelas lentes ópticas, muito embora esse processo já esteja previamente inscrito no repertório do aparelho fotográfico (FLUSSER:2002). Temos ainda uma outra

refração assinalada pela interferência do fotógrafo-operador no processo de captação da imagem: é a imposição do olhar monocular e centralizado, uma pré-inscrição topológica do aparelho identificada por Arlindo Machado (1983:85) como “transferência de subjetividade”, que funciona “como matéria significante da inscrição do sujeito no discurso figurativo, ele é o espelho que reflete no plano simbólico, essa ordem egocêntrica que instaura a representação”. Portanto, a fotografia não representa um espelho neutro, mas construído previamente dentro das concepções históricas do logocentrismo Ocidental, impondo o ponto de vista subjetivo por objetivo. Este é o discurso da desconstrução do real, da desnaturalização da fotografia, discurso que na semiótica peirciana encerra a fotografia como um signo simbólico (DUBOIS:1994).

O modelo fotográfico originário das projeções ópticas é aqui considerado como signo de natureza simbólica pela condição arbitrária dos codificadores; leis que universalizaram um modelo de representação constituído historicamente, mas cujo sentido permanece oculto. A naturalização e universalização dos códigos encobrem o sentido do significante fotográfico, mostrando apenas seus sentidos e formas aparentes e seu significado imediato. Roland Barthes (1972:152) esclarece o mito como uma “fala roubada”, seja verbal ou visual, e sua função é oferecer o familiar, o conhecido, dentro de um sistema criador de significações ideologicamente indiscutíveis. Assim, a transformação da história em natureza tem por função retirar-lhes a memória (sentido), mas não eliminar sua existência (forma). Por isso, descortinar os códigos do modelo fotográfico no contexto literário de *Budapeste* é decifrar o pensamento de um artista angustiado pelos espelhos deformantes da indústria cultural, e, ao mesmo tempo, uma tentativa de desmistificar o efeito do real

atribuído a esse modelo que se impôs no domínio da cultura há pelo menos 600 anos. Nesse sentido, o signo fotográfico é ao mesmo tempo arbitrário e motivado.

[...] motivado porque, de qualquer maneira, não há fotografia sem que um referente pose diante da câmera para refletir para a lente os raios de luz que incidem sobre ele; arbitrário porque essa informação de luz que penetra na lente é refratada pelos meios codificadores (perspectiva, recorte, enquadramento, campo focal, profundidade de campo, sensibilidade do negativo...) para convertê-los em fatos da cultura, ou seja, em signos ideológicos. Porque os dados luminosos do objeto ou do ser fotografado estão sendo trabalhados pelo código, é preciso investigar esse código até reencontrar o referente. (MACHADO, 1983, p. 51)

Em sua narração da alegoria da caverna, Platão recomendou aos homens que se afastassem do mundo sensível representado pelo olhar, por ser este uma fonte ilusória de apreensão do real, ele discorria sobre a ilusão das imagens muito antes do sentido da visão ter invadido nossa civilização. Lemos em Platão que havia um grupo de homens acorrentados pelas pernas e pescoço, de modo que estavam imobilizados, incapazes de virar a cabeça em direção à luz. Mas eles viam as sombras projetadas pela fogueira situada atrás e um pouco acima de suas cabeças. Se um desses homens fosse libertado, vendo a luz na entrada da caverna, sua visão ficaria ofuscada e não poderia mais distinguir os objetos do quais conhecia apenas as sombras. Então, o sábio nos pergunta: Não consideraria mais verdadeiras as coisas que vira outrora do que as que estaria vendo agora? E ao voltar ao seu lugar na caverna, junto com os outros homens de olhos cegados pelas trevas, ao vir subitamente de pleno sol, causando a ruína de suas vistas, conseguiria convencer seus colegas sobre a verdadeira natureza da luz e, por conseguinte, da imagem refletida pela fogueira? Não estaríamos hoje vivendo na caverna de Platão quando creditamos à fotografia um testemunho do real sem questionarmos como elas foram concebidas? (PLATÃO:1979).

Essa é a questão que nos guiará na decifração dos códigos fotográficos que o romance insinua. Para efeito de análise, cada capítulo estará trabalhando essas

mídias separadamente, embora a fotografia, como precursora deste modelo, possa ter um potencial generalizador, como lembra Arlindo Machado.

A fotografia é a base tecnológica, conceitual e ideológica de todas as mídias contemporâneas e, por essa razão, compreendê-la e defini-la significa compreender e definir as estratégias semióticas, os modelos de construção e percepção e as estruturas de sustentação da produção contemporânea de signos visuais e auditivos, sobretudo daquela que se faz através de mediação técnica. (MACHADO, 2001, p. 121)

O romance inicia com uma parada forçada devido a um sinistro no avião, uma escala imprevista, por problemas técnicos ou uma ameaça de bomba, que obriga José Costa, o protagonista, a ficar horas em um compasso de espera sem saber qual será o seu destino, situação da qual ele não pode escapar até que liberem o avião que irá levá-lo a Budapeste. Budapeste? Não! O destino de José Costa é o Rio de Janeiro, do outro lado do globo! Em meio ao som amalgamado de idiomas estrangeiros no *lobby* do aeroporto e das imagens da TV, ele agora sobe no avião, aperta o cinto e toma um sonífero antes de decolar.

A história será contada em um tempo e um espaço não pendular, mas em espiral porque avançam, mas impossíveis entre Budapeste e Rio de Janeiro, entre presente e passado, entre luz e sombra, entre dois idiomas e culturas: o português e o húngaro, em torno da dupla identidade de um escritor fantasma. De um lado, no Rio de Janeiro, vive José Costa e sua mulher Vanda, apresentadora de telejornal e mãe de Joaquinzinho. Do outro, em Budapeste, Zsoze Kósta e Kriska, professora do idioma húngaro e mãe de Pitsi. Uma história de duplos vivida por um protagonista dividido, o *ghost-writer* José Costa e seu duplo Zsoze Kósta.

Passemos então a relacionar o fotográfico dentro do romance, observando a inscrição dos códigos fotográficos e o ponto de vista topográfico que o olhar do narrador impõe em sua relação ortogonal fundamental do corpo em relação ao horizonte, ponto de vista que é importante ressaltar por encontrar-se incorporado no

olhar do enunciador, visto ser aquele que seleciona e organiza intencionalmente o campo de visão do enunciado em que se inscreve o significante fotográfico, como faria o operador de uma câmera ao selecionar um aspecto do real.

AS CIDADES

Quando se abriu um buraco nas nuvens, me pareceu que sobrevoávamos Budapeste, cortada por um rio. O Danúbio, pensei, era o Danúbio mas não era azul, era amarelo, a cidade toda era amarela, os telhados, o asfalto, os parques, engraçado isso, uma cidade amarela, eu pensava que Budapeste fosse cinzenta, mas Budapeste era amarela. (BUARQUE, 2003, p. 11)

... e de repente trafegávamos numa cidade tão iluminada que dela não se enxergavam as fachadas, as esquinas, os espaços, mas somente as luzes. (Idem, ibidem, p. 47)

E a loirinha me conduziu à varanda, de onde se avistava Budapeste de ponta a ponta. Nascia um dia nebuloso e a cidade era cinzenta; engraçado que eu imaginava Budapeste amarela, mas era toda cinzenta, os edifícios, os parques, até o Danúbio que a cortava em forma de ípsilon, bifurcando-se no alto. (Idem, ibidem, P.51)

Tinha mais meia hora de marcha sob um céu carregado, e às vezes me debruçava no parapeito da ponte para olhar o Danúbio negro, silencioso. (Idem, ibidem, p. 70)

Andávamos abraçados, meio de banda, ventava demais na ponte e o Danúbio estava todo encapelado. (Idem, ibidem, p. 149)

Acho que eu tinha conservado da cidade uma lembrança fotográfica, e agora tudo o que se movia em cima dela me dava a impressão de um artifício. Enfim eu me sentava num banco à beira-mar e ficava espiando os barcos; mesmo o oceano, na minha memória, estivera a ponto de se estagnar. (Idem, ibidem, p. 154)

Nos destaques acima temos em comum a indicação do rio Danúbio na cidade de Budapeste, conotando um dos signos de presença que evocam elementos existentes no país húngaro, contudo, em cores monocromáticas.

Ora, tudo isso pode ser associado à fotografia. Até a segunda metade do século XX, o mundo era representado exclusivamente em tons monocromáticos, compreendendo o branco como fundo e as diluições da cor preta em tons de cinza como forma. A monocromia, variação tonal de apenas uma cor, é um código que

identifica uma escala de tons sobre a superfície branca do papel, podendo variar em até cem tons diferentes, embora a escala de cinza usada pelos fotógrafos só discrimine dez tons (MACHADO, 1983:138). A monocromia explora as qualidades pictóricas do grafismo e formas onde se destacam linhas e volumes formados pela composição de luz e sombra. A monocromia em tons de cinza é resultado da concentração dos sais de prata no negativo fotográfico que se agrupam ao serem sensibilizados pela luz, perfazendo as zonas escuras; já os espaços em que a luz não penetrou ficam transparentes, desta forma a tonalidade branca na ampliação fotográfica indica o registro da luz e as tonalidades nas escalas de cinza indicam uma incidência gradativa de luz, ou nenhuma luz, como é o caso da cor preta na superfície positiva do papel. Ou seja, a intensidade luminosa refletida pelo referente irá corresponder inversamente no negativo fotográfico a uma diferença de tom. No entanto, para se chegar a um resultado satisfatório em densidade, saturação e contraste, tanto do negativo como da cópia em papel, é necessário seguir rigorosamente todas as orientações do produtor desde a preparação dos banhos químicos em temperatura e tempo de revelação já preestabelecido, aos tempos dos banhos de revelação, interrupção, fixação e lavagem da imagem. Resta salientar que a monocromia em preto, sem as tonalidades cinzas, é resultado de um negativo litográfico de alto contraste que ao ser copiado prevalece a tonalidade preta no branco do suporte. Os primeiros filmes coloridos que aparecem em 1941, lançados pela *Kodacolor* e *Agfacolor*, tentam naturalizar ainda mais a representação no suporte fotográfico. Em posse desses negativos, a monocromia poderá ser alcançada com o uso de filtros coloridos colocados na lente objetiva ao captar a imagem, ou na filtragem da tonalidade desejada no momento da ampliação em papel fotográfico colorido.

Muitos fotógrafos preferem imagens em preto-e-branco, “tidas como mais discretas e de mais bom gosto do que as coloridas – ou menos *voyeurísticas*, sentimentais ou cruelmente reais” (SONTAG, 1983:124). Em 1952, quando Cartier-Bresson publicou *Momento Decisivo*, ele argumentava sobre as limitações técnicas da fotografia colorida; depois, sustentou que o uso da cor pertence à pintura e não à fotografia, uma posição adotada por outros fotógrafos que tomam a fotografia preto-e-branco como arte. Porém, é fato que no período em que se travou a batalha pelo reconhecimento da fotografia enquanto arte buscou-se na cor e em outros artifícios, expressões artísticas que vieram aproximar a fotografia da pintura.

[...] a goma bicromada de 1894, um dos processos mais apreciados pelos pictorialistas, que deviam ser produzidos pelo próprio fotógrafo, artesanalmente, recobertos por uma camada de goma bicromada, composta pela mistura de goma arábica e de dicromato de potássio, no qual podia ser adicionado pigmento de qualquer cor, à escolha do fotógrafo, conferido às cópias a aparência de gravura; processo a óleo, que aproxima a fotografia da pintura, já que o fotógrafo aplicava as tintas de sua preferência diretamente sobre o papel. (FERNANDES JUNIOR, 2002,p.54)

Os excertos de *Budapeste* nos fazem refletir ainda sobre as qualidades especulares da fotografia: “Tinha mais meia hora de marcha sob um céu carregado, e às vezes me debruçava no parapeito da ponte para olhar o Danúbio negro, silencioso”. Aqui “o céu carregado”, sem transparência, é refletido sob as águas do rio Danúbio que, de negro absoluto, nada tem de natural. O rio Danúbio ao refletir o “céu carregado” lembra um espelho que aprisiona o objeto, um espelho que retém para sempre a luz solenemente registrada nas páginas de um livro por palavras que aludem ao código fotográfico.

Na superfície sensível da película, a quantidade de luz aliada à sensibilidade do filme são recursos que disponibilizam maior velocidade na captura do objeto e também maior profundidade de campo na sua inscrição. Aliado ainda ao processo de revelação do negativo e da cópia, o trabalho da luz é responsável pela codificação do contraste e brilho, volumes e texturas de uma imagem silenciosa.

Nesse contexto, incluiremos ainda outro destaque que trata do excesso de luz, referido pelo código fotográfico como superexposição da película: “[...] e de repente trafegávamos numa cidade tão iluminada que dela não se enxergavam as fachadas, as esquinas, os espaços, mas somente as luzes”. Se a câmera fotográfica é uma prótese do olho, ela deve funcionar de forma similar ao órgão de visão; da mesma maneira que quando saímos de um ambiente totalmente escuro e nos deparamos externamente com a luz solar, a reação natural da pupila é de se fechar para adaptar-se ao novo ambiente, o mesmo ocorre com a câmera fotográfica: em uma situação de excesso de luz o diafragma deve ser fechado ou, se preferirmos, podemos aumentar a velocidade do obturador. Portanto, o resultado final do contraste fotográfico também depende da exposição correta do filme no momento da captação da imagem. Esse controle é feito pelo fotômetro, um sensor de luz embutido no aparelho que indica o excesso ou falta de luz. A superexposição do negativo se dá pelo excesso de luz, conhecido por “iluminação dura”. A luz que auxilia a visão também produz um tipo de cegueira por ofuscamento, da mesma forma que a fotografia superexposta irá revelar um excesso de branco, nada ou quase nada. O excesso de imagens na sociedade atual, assim como o excesso de luz tende a reproduzir diferentes cegueiras.

A representação em preto-e-branco foi dominante por mais de um século em todo o Ocidente, domesticando luzes e sombras e conquistando a preferência de um grande número de fotógrafos e apreciadores. O fotógrafo norte-americano Ansel Adams (1902-1984), por exemplo, tornou-se célebre por desenvolver uma técnica em que valorizava a escala de cinzas. As fotos das paisagens do parque Yosemite realizadas por ele, nos EUA, contemplavam pelo menos oito tonalidades de cinza entre o preto e o branco sem que houvesse nenhuma interferência do acaso. O

Zone System, desenvolvido e aplicado nas fotografias de Ansel Adams, buscava no controle do tempo de exposição e da revelação a latitude ideal da emulsão fotográfica em proveito da expressividade baseada em luzes e sombras reveladas pela escala de cinza. Com o trabalho de Ansel Adams verificou-se um aprimoramento nas teorias da Óptica e da Química aplicadas magistralmente à fotografia. Dessa forma os matizes de cinza podem ser compreendidos como a “cor da teoria”:

[...] cenas em preto-e-branco não existem. Elas “imaginam” determinados conceitos de determinada teoria, graças à qual são produzidas automaticamente. Aqui, o termo automaticamente não pode mais satisfazer o observador ingênuo do universo da fotografia. Quanto ao problema da crítica da fotografia, eis o ponto crucial: ao contrário da pintura, onde se procura decifrar idéias, o crítico de fotografia deve decifrar, além disso, conceitos. (FLUSSER, 2002, p. 38)

A cor que o suporte fotográfico apresenta também não é resultado da conexão dinâmica com o objeto como o reflexo de luz e sombras, tampouco uma propriedade destes objetos, mas “uma interpretação da cor visada, a partir dos constituintes materiais do filme”. Segundo Arlindo Machado, a palavra “cor” é um fenômeno que vincula uma qualidade ou sensação; cor é um conceito, uma categoria, estabelecida de forma convencional e arbitrária de modo que a película fotográfica de padrão *Kodak* ou *Agfa* é capaz de reproduzir apenas uma limitada gama de tons amarelos pertinentes ao repertório de cada marca. Portanto, o que existe são as leis da química, passíveis de controles técnicos, o que “torna a fotografia utilizável em situações de reprodutibilidade industrial, para distribuição em escala massificada” (MACHADO, 2001:123-124). Com essas questões estamos recolocando em discussão a questão do signo icônico *versus* o signo simbólico na fotografia. Se considerarmos a cor como uma qualidade do objeto fotografado, estará se afirmando sua semelhança com o objeto, o que Peirce chamou um “quali-signo”, o primeiro da escala semiótica; ao contrário, se considerarmos a cor da

fotografia como produto de uma lei química padronizada alcançada pelo avanço tecnológico, estaremos falando de teorias científicas traduzíveis em imagens, e estaremos diante de um “legi-signo”, o terceiro na semiótica peirciana, lugar do conceito.

Como símbolo, segundo a definição peirciana, a fotografia existe numa relação triádica entre o signo (a foto ou, se quiserem, o registro), seu objeto (a coisa fotografada) e a interpretação físico-química e matemática. [...] A verdadeira função do aparato fotográfico não é, portanto, registrar um traço, mas sim interpretá-lo cientificamente. (MACHADO, 2001, p. 129)

Diante disso, como sustentar a idéia da fotografia como “espelho do real”, ou “traço do real”, a propósito do realismo que o modelo fotográfico sugere e alguns autores defendem? De acordo com Lúcia Santaella (2005:268), o “símbolo contém dentro de si elementos de iconicidade e de indicialidade, o símbolo funciona como uma síntese de todas estas dimensões”. Desta forma, a cor pode ter uma significação predominante simbólica, pode ser considerada como lei, porém não deixa de ter as qualidades e sua indexicalidade com o referente.

Mais do que esclarecer a aplicabilidade da semiótica nas implicações do modelo fotográfico, cabe ao analista, como sugere Vilém Flusser (2002:17), decifrar os códigos desse modelo que aparentemente se apresenta como objetivo, desnaturalizando-o e não “substituir a consciência histórica pela consciência mágica de segunda ordem” ou “pela capacidade imaginativa de segunda ordem” como faz o mito (BARTHES:1972).

Quanto à topografia do olhar do autor, do mesmo modo que um fotógrafo impõe seu ponto de vista transferindo sua subjetividade na captação espacial e temporal, podemos notar na descrição das paisagens da cidade de Budapeste situações que empregam a visão de sentidos espaciais. No primeiro caso há um enquadramento a partir do espaço aéreo: “Quando se abriu um buraco nas nuvens, me pareceu que sobrevoávamos Budapeste, cortada por um rio. O Danúbio, pensei,

era o Danúbio...”, uma paisagem urbana de existência real endossada por referências técnicas na qual a fotografia se prestou para ampliar os sentidos da visão humana possibilitando ver das alturas como pássaros, aviões e satélites, que informam sobre continentes e regiões, relevos e profundidades, densidades urbanas e rurais.

Esse tipo de codificação plana aparece pela primeira vez devido à curiosidade de um fotógrafo eclético e de iniciativas surpreendentes, o famoso Gaspard Félix Tournachon, o Nadar. Foi em 1858 que Nadar fez, do alto de um balão, a primeira documentação aérea de Paris. Após a Primeira Guerra Mundial a fotografia aérea e antiaérea traduziu a aventura ocular no experimento de uma nova visão; são imagens sem horizontes, achatadas e geometrizadas em texturas e configurações cromáticas exigindo uma decodificação especial que passava ao longe da perspectiva monocular e da topografia do homem preso ao chão (DUBOIS, 1994:260).

O excerto a seguir nos remete a um enquadramento panorâmico da cidade de Budapeste: “E a loirinha me conduziu à varanda, de onde se avistava Budapeste de ponta a ponta”. O panorama, representação de forma circular ou plana que se desenrola diante do espectador para ser abraçado por seu olhar, confere uma necessidade humana de ver amplamente, esticando a imagem e ao mesmo tempo deslocando o espectador no espaço e no tempo. No suporte fotográfico, as imagens panorâmicas de uma só tomada são retangulares alongadas e de superfície plana, não incluindo aqueles panoramas construídos por montagem, que podem variar de 110 a 360 graus. A fotografia panorâmica, segundo Dubois (1998:222), provém da gravura no início do século XIX. No suporte fotográfico são conhecidos três tipos de panoramas planos. A imagem panorâmica produzida por objetivas grande-angulares,

lentes que aumentam a visão para ângulos superiores a 90 graus e distorcem as laterais do quadro tornado-as levemente arredondadas. O segundo tipo de imagem panorâmica é produzida pelo movimento giratório da câmera, rastreando toda a extensão do horizonte até 150 graus, modelo conhecido por *Megascópio*, primeiro panorama fotográfico em suporte daguerriano e de superfície curva inaugurado por Frédéric Von Martens, em 1843. Esse tipo clássico de máquina panorâmica foi muito utilizado por diversos fotógrafos por volta de 1860, quando o suporte fotográfico em *colódium húmido* facilitou sua aquisição. No panorama *Ciclógrafo*, outro tipo clássico, descoberto por Damoizeau em 1891, a objetiva permanece fixa e o aparelho rotaciona sobre ele mesmo num giro de 360 graus, um claro cruzamento entre fotografia e cinema (DUBOIS, 1998:224). Os panoramas fotográficos de tomada única, por sua extensão alongada, produzem três pontos de perspectiva que são básicos: uma ao centro, outra duas pela direita e esquerda, em consequência do efeito de convexidade no qual o ponto central aparenta ser mais próximo do espectador e os pontos laterais mais distantes, assim, para representar uma figura linear, era necessário ajustá-la em círculo em torno do aparelho antes da tomada. Então, o que foi disposto de forma retilínea torna-se curvo e o curvo fica alinhado em reta, uma espécie de maleabilidade ondulante do espaço que altera nossa percepção em relação ao que está próximo ou distante, grande ou pequeno, reto ou curvo. O tipo de foto panorâmica clássica, diferente daquela com lente grande-angular, na qual a imagem é tomada de uma vez só, como na fotografia convencional, se realiza pelo movimento de rotação da lente ou da câmera, como vimos. Trata-se de um movimento de captura progressiva ao deslocamento rotacional, que ocasiona um registro de diferentes zonas de tempo de maneira que, quando o movimento chega ao fim do percurso, registra-se um outro tempo diferente

daquele do início da tomada. Esta duração da tomada altera nossa percepção; vemos uma imagem convencional com um só golpe de vista enquanto na foto panorâmica temos de percorrê-la com o olhar em uma leitura que leva algum tempo para captá-la, desenrolando-se no tempo e no espaço da imagem. Nos termos de Dubois, cria-se no espaço panorâmico um tempo alastrado entre a borda da direita e a borda da esquerda. Outro aspecto é a ausência de extracampo, embora haja o quadro; ao contrário da fotografia convencional, que recorta um aspecto do visível, a fotografia panorâmica é marcada apenas pelo lugar do sujeito enunciator fracionando o círculo entre o início e o fim da tomada pelo registro no espaço plano. Para o autor, a fotografia panorâmica está entre a decomposição, pelo corte do espaço e tempo da cronofotografia, desenvolvida no final do século XIX por Etienne Jules Marey, e os planos seqüenciais do cinematógrafo dos irmãos Lumière, um movimento de representação mais realista, assunto que será retomado no capítulo O Cinema.

Estamos aqui às voltas com o *noema* da fotografia, isto é, aquilo que assegura, como diz Barthes, a realidade de sua origem, porque na fotografia a presença do objeto, em um determinado momento do passado, nunca é metafórica. Assim, a fotografia, para Barthes, não rememora o passado, o ressuscita, estabelece a presença do passado, é um certificado de presença: “Nem imagem, nem real, um ser novo, verdadeiramente: um real que já não pode ser tocado” (BARTHES, 1980:108-122). Esta realidade pertence à representação material do signo fotográfico; a realidade do documento fotográfico, na forma significativa do signo, é uma segunda realidade, enquanto a que nos fala do sentido significativo da sua constituição histórica, é a primeira realidade. Quando José Costa se reencontra com a paisagem marítima do Rio de Janeiro, ele evoca a segunda realidade, a do

documento fotográfico: “Acho que eu tinha conservado da cidade uma lembrança fotográfica, agora tudo o que se movia em cima dela me dava a impressão de um artifício. [...] na minha memória, estivera a ponto de se estagnar”, uma realidade imobilizada no espaço e no tempo, imutável, e não mais acessível, seu olhar é agora um olhar que procura na memória fotográfica o seu *noema*. Aqui o cenário se modificou e se movimenta, mas na sua memória a imagem mental deste cenário permanece imóvel.

Enquanto velhas fotografias preenchem a imagem mental que temos do passado, as fotografias que tiramos agora transformam o presente em imagem mental, como o passado. A câmara estabelece uma relação conclusiva com o presente (a realidade se conhece por seus vestígios) e fornece uma visão da experiência instantaneamente retroativa. (SONTAG, 1983:160)

O historiador Boris Kossoy (1998:41-47) considera a fotografia como “uma rica fonte de informações para a reconstituição do passado, tanto quanto uma matéria para construção de ficções”. Embora a fotografia possa dirimir as dúvidas sobre a existência de um acontecimento fornecendo provas, ela também constitui uma interpretação do mundo tanto quanto a pintura, a escrita ou a fala. A fotografia como evidência deve ser contextualizada; é fato que o enunciador da mensagem fotográfica interpreta realidades quando articula o repertório do aparelho fotográfico à sua bagagem, construindo mensagens a partir de suas intenções, ulteriores ao próprio objeto. Nesse sentido, os significados da fotografia (cultural, político, material etc.), assim como os textos, estão investidos de convenções de determinado período histórico ou cultural, de significação como “evidência da história e a própria história”. Nesse sentido, acrescenta Burke (2004:29), o intervencionismo de alguns fotógrafos vai muito além da mera seleção, a exemplo da foto de Robert Capa da guerra civil espanhola, *Death of a soldier*, publicada em 1936, em que houve a contestação de sua autenticidade. A despeito da “câmera inocente”, Burke reafirma a importância

das convenções artísticas em que até o “realismo” tem sua própria retórica e conclui que o historiador deve levar em conta o “ponto de vista” físico, no sentido literal, e o “ponto de vista mental” do fotógrafo, que ele chama de sentido metafórico (Idem, ibidem, p. 37). Por sua vez, Susan Sontag lembra a larga tradição de ambivalência do documento fotográfico em aderir a uma posição em detrimento de outra. A falta de neutralidade da enunciação é para a autora “a fabricação de uma realidade nova e paralela, a qual torna imediato o passado ao mesmo tempo em que salienta sua cômica ou trágica ineficácia” (1983:76). Por isso a análise do signo fotográfico deve levar em conta todos os aspectos da enunciação, das intenções do fotógrafo aos valores da cultura material de uma sociedade como evidência histórica e como instrumento da memória.

Roland Barthes denominou *studium* os elementos conotados da mensagem fotográfica cujo interesse histórico situa-se em uma determinada época e sociedade. O *studium* está presente no vestuário, cenário, fotogenia e até mesmo na pose, embora todos esses elementos também possam revelar as intenções do fotógrafo e seus mitos, apesar de que esse ponto de vista pode ser estabelecido por contrato entre enunciador e seu cliente, sem perder contudo as funções de “informar, representar, surpreender, dar significação, provocar desejo” de tal forma, conclui Barthes, que a sociedade renunciou ao monumento e fez da fotografia o testemunho geral (BARTHES, 1980:49, 131).

A literatura de Marcel Proust é em muitos momentos associada ao fotográfico. O fotógrafo húngaro Gyula Halasz, conhecido como Brassai, dedicou-lhe um livro no qual relaciona o corpo do escritor a uma película fotográfica que durante sua juventude captou impressões que ficaram latentes até serem reveladas em sua grande obra intitulada *Em busca do tempo perdido*. Além de ressaltar as incessantes

referências às metáforas fotográficas como ao “instantâneo”, à “pose”, à “impressão”, ao “clichê”, à “câmera escura”, à “revelação” e à “fixação”, a fotografia foi para a obra literária de Proust “um prodigioso manancial em que se inspirava para compor seus personagens”, porque para ele a fotografia tinha tanta presença quanto um ser real. As referências de Proust à metáfora fotográfica da “memória involuntária” vinculam-se, no entender de Brassai, ao fenômeno da imagem latente à espera de um banho revelador. Paul Valéry, por ocasião do centenário da fotografia, pronunciou um discurso em que descreveu suas emoções ao assistir a uma projeção dentro de uma câmera escura, comparando esse fenômeno “a muitas precipitações que se observam no espírito; lembranças que ganham precisão” estabelecendo uma relação entre a imagem latente e a memória (VALÉRY, *apud* BRASSAI, 2005:152).

Proust acha que, com a fotografia são novos olhos que se abrem para o mundo, diferentes do olhar humano e que, mesmo guiados pelo cérebro e a personalidade de um operador, conservarão sua especificidade, esse algo insubstituível por qualquer outra arte: a objetividade face à realidade, a autenticidade do instante. (BRASSAI, 2005, p. 49)

O MAPA

Não me aborrecia caminhar assim num mapa, talvez porque sempre tive a vaga sensação de ser eu também o mapa de uma pessoa. (BUARQUE, 2003, p. 56)

Então me lembrei do mapa, busquei a seta vermelha do hotel, eu estava a um palmo da outra banda do rio. Pelo montante de setas, cruces, asteriscos, círculos amarelos, triângulos azuis, deduzi que Pest era mais animada que Buda. Ali estavam os principais hotéis e restaurantes, teatros, cinemas, butiques, shopping centers, e numa rua de intenso comércio notei uma série de aviõezinhos verdes que, segundo o índice, correspondiam a companhias aéreas. (Idem, ibidem, p. 57-58)

Os espelhos e mapas são representações analógicas. No espelho a analogia é redobrada, especialmente nos espelhos naturais, porque toda imitação é modelada em sua criação ou reprodução. Ao ser modelada por esquemas mentais

que visam esclarecer a representação agregando referências ou informações tem-se conceitualmente, então, o mapa. Logo, a fotografia, nos termos de Gombrich, estaria enquadrada a um tipo de analogia que agrega informações, como o mapa. (GOMBRICH, *Apud*, AUMONT, 1995:199-200).

Circular a partir das informações precisas de um mapa requer a habilidade de abstrair a experiência topográfica ortogonal do homem em relação ao horizonte e, por conseguinte, o modelo perspectivado dominante. O mapa, além de facilitar a comunicação e o acesso entre os homens, padronizou a disseminação de signos por todos os continentes graças ao instrumental óptico, mecânico e digital. As imagens fotográficas via satélite, das quais nos servimos atualmente, puseram a nu os recônditos do planeta antes inacessíveis, ampliando o alcance da visão humana. Diante disso, não existem segredos para o olho mecânico de uma câmera há quilômetros de distância; mesmo quando não estamos acordados, Argos está vigilante.

OS CORPOS

Passou a escova na nuca, puxando os cabelos castanhos pela raiz, e pude ver suas pernas, seus braços, seus ombros nus, aquela pele que eu conhecia morena por igual no corpo inteiro, menos nos seios e debaixo da calcinha. (BUARQUE, 2003, p. 27)

... eu nunca tinha visto corpo tão branco em minha vida. Era tão branca toda a sua pele que eu não saberia como pegá-la, onde instalar as minhas mãos. Branca, branca, branca, eu dizia... (Idem, ibidem, p. 45)

Vacilei um pouco, por não enxergá-la direito naquele claro-escuro, e ela dizia: vem. De tão branca a sua pele, era quase impossível discernir os contornos do corpo no lençol de linho [...] depois Kriska desacordada, atravessada na cama, no lençol de seda preta que lhe dei, contorcido sob o corpo fulgurante, o carimbo dos meus dentes no seu ombro. (Idem, ibidem, p. 69)

Apanhava minhas roupas pelo chão e evitava olhá-la, porque kriska muda e inerte em posição fetal era uma irrealidade, um corpo perfeito demais, sua superfície lisa demais, a misteriosa textura. (Idem, ibidem, p. 70)

Andávamos abraçados, meio de banda, ventava demais na ponte e o Danúbio estava todo encapelado. (Idem, ibidem, p. 149)

A iluminação de uma imagem é um elemento motivado e arbitrário ao mesmo tempo, chegando a ser controlado pelo operador. Motivado porque sem luz não é possível sequer registrar o referente, não há reflexão e tampouco refração, visto que a matéria-prima da fotografia é a luz. Mas se a fotografia é a escrita da luz, seu resultado depende apenas do registro luminoso? O registro luminoso do sol na pele humana por uma reação da melanina, como a que o romance faz referência “aquela pele que eu conhecia morena por igual no corpo inteiro, menos nos seios e debaixo da calcinha”, a marca do sol sob a química da pele nos conduz à reflexão sobre a natureza indicial da fotografia; segundo Philippe Dubois, a impressão solar do bronzeamento dos corpos atua como uma metáfora da fotografia enquanto signo indicial.

[...] seria o bronzeamento dos corpos, essa exposição da pele (superfície pelo menos tão sensível quanto a emulsão: problema de película) à ação dos raios solares que vêm ali depor sua marca dolorosa, avermelhada e depois mais escura, às vezes reservando em certos locais da anatomia zonas brancas, virgens, vestígios em negativo de algo que esteve ali e se interpôs na exposição. (DUBOIS, 1994, p. 61)

Sob o ponto de vista de Jacques Aumont, a fotografia, enquanto um processo *fotossensível* em que a ação da luz sobre certas substâncias conduz a uma reação química, é conhecida desde a Antiguidade, mas a fotografia só começa quando essa impressão é fixada e utilizada para fins sociais. Segundo o autor, a fotografia ao ser fixada desencadeou um duplo processo, o primeiro identificado em Niepce-Daguerre, o da “foto-grafia” propriamente dita, de uma “escrita da luz” que fixou a reprodução das aparências; e o segundo em Fox Talbot, o *photogenic drawings*, “que consiste em produzir em reserva o traço fotogênico de objetos interpostos entre a luz e o fundo fotossensível”. Aparentemente trata-se da mesma invenção,

considerando que a fotografia é um registro “de tal situação luminosa em tal lugar e em tal momento”, porém, o uso social que se faz de cada processo é diferente.

[...] o primeiro tipo serviu de imediato para fazer retratos, paisagens, reforçou e depois substituiu a pintura em sua função representativa; o segundo tipo, aliás bem menos desenvolvido, deu origem a práticas mais originais, como a do fotograma, do rayograma de Man Ray (em 1989, fotógrafos realizam de novas maneiras “esculturas luminosas com esse mesmo princípio da exposição direta de papel sensível à luz, sem interposição de uma óptica)”. (AUMONT, 1995, p. 164-165)

Contudo, para Arlindo Machado a fotografia é derivada essencialmente do aparato técnico que permite interpretá-la, pelo ato de enunciação quando há intenção explícita e domínio de todo esse aparato.

De qualquer forma, é sempre o conhecimento científico materializado nos meios técnicos que faz a fotografia existir, visto que, ao contrário de pegadas e impressões digitais, as fotografias não se formam naturalmente por encontro fortuito entre um objeto e um suporte de registro. (MACHADO, 2001, p. 127)

A marca, o traço ou o vestígio deixados pela luz são fenômenos de referência para a construção do conceito semiótico do índice na fotografia, “uma aberração teórica” na concepção de Machado, que classifica a fotografia como um signo predominantemente simbólico, visto que, para se captar o registro luminoso projetado pelo objeto, é necessário um rigor técnico de extrema precisão, mesmo que todo esse processo esteja facilitado pela automatização. Para o controle da quantidade de luz que penetra na lente em direção ao negativo nos servimos do fotômetro; para regular a temperatura de cor que a qualidade da fonte luminosa desencadeia, usa-se o termocolorímetro; o tipo de filme deve ser avaliado conforme a iluminação e o ajuste do diafragma e do obturador para os acertos finais predeterminados pela sensibilidade do filme e ajuste do fotômetro. O menor deslize nos valores obtidos e “adeus fotografia, ainda que o referente permaneça lá, bem iluminado” (MACHADO, 2001:128-129).

Então, quais são os códigos decorrentes da iluminação arbitrária? Arlindo Machado (1983:117) nos leva à Renascença, período em que se introduziu a “fonte única de luz, capaz de banhar com a mesma coerência todos os objetos e seres do quadro”, como um exercício racional que dá sentido ao código da perspectiva. A iluminação do referente tem a função de destacar a profundidade de campo que dá a ilusão de terceira dimensão ao plano, no jogo de luz e sombra. Esse apagamento dos objetos que se encontram na penumbra produz uma sensação de “rebaixamento” do corpo dos objetos enquanto a luz trabalha no sentido de “levantá-los”; os efeitos de textura e de volume, qualidades do ícone fotográfico observadas nas superfícies do corpo de Kriska, “superfície lisa demais, a misteriosa textura”, e do rio Danúbio, “ventava demais na ponte e o Danúbio estava todo encapelado”. O elemento luminoso é tão importante quanto o de composição, proporção e simetria dos objetos na representação pictórica do espaço no plano bidimensional. O *chiaroscuro*, método pictórico do século XVII, propiciou o delineamento do espaço, volumes e texturas através da iluminação intercalada por luzes e sombras, modelando figuras e destacando texturas; um recurso fotográfico usado para codificar espaços e organizá-los de acordo com as intenções da enunciação. A contraluz, fruto da posição antagônica entre a câmera e a fonte de luz, é um tipo de codificação em que se valoriza a silhueta e a perda da topografia da imagem. A fonte de luz pode ser intencionalmente usada para subtrair o espaço perspéctico, redimensionando-o em volumes e texturas, ou destacando o contorno do referente e a planificação dos volumes, usos que exemplificam o caráter arbitrário da iluminação. O *chiaroscuro* foi problematizado por Walter Benjamin como um resultado de lentes ópticas pouco luminosas usadas até o final do século XIX, que

ele compara com o efeito *mezzo-tinto* usado na gravura com o objetivo de destacar volumes e texturas.

Nos primeiros tempos da fotografia, a convergência entre o objeto e a técnica era tão completa quanto foi sua dissociação, no período de declínio. Pouco depois, com efeito, a ótica (sic), mais avançada, passou a dispor de instrumentos que eliminavam inteiramente as partes escuras, registrando os objetos como espelhos. Os fotógrafos posteriores a 1880 viam como sua tarefa criar a ilusão da aura através de todos os artifícios do retoque, especialmente pelo chamado off-set; essa mesma aura que fora expulsa da imagem graças à eliminação da sombra por meio de objetivas de maior intensidade luminosa, [...] Desse modo, entrou na moda um tom crepuscular, interrompido por reflexos artificiais [...] (BENJAMIN, 1994, p. 99)

Benjamin traz um testemunho histórico da evolução do aparato óptico. Sua observação vem a propósito de desmistificar esse reflexo inocente da projeção luminosa do referente que, ao final, serviu de modelo para o aperfeiçoamento de lentes mais luminosas. Antes de 1880, a qualidade óptica do dispositivo fotográfico produzia um contraste mais carregado e escuro, consequência do processo evolutivo das lentes que, para Benjamin, agregava valores estéticos na formação que ele chamou melancolicamente de *aura*: “elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja” (BENJAMIN, 1994:170). Para o autor, a perda da aura na fotografia não se dá unicamente por seu caráter reprodutivo, ela se manifesta inclusive na perda do valor expositivo ou de culto e na transparência tonal. O longo tempo de exposição necessário à sensibilização do negativo foi reduzido com o aparecimento de lentes mais luminosas, aliado ao aumento da sensibilidade da película que, em meados do século XX, saltou de dez para “asa” mil, um dado que facilitou o uso da fotografia em ambientes fechados, eliminando, em alguns casos, o uso do flash. Arlindo Machado interpreta de outra maneira o desaparecimento da “aura” na fotografia. Segundo ele, o avanço dos recursos técnicos (lentes, filtros, tratamento do negativo etc.) “possibilitam a aparição ‘única’ (mesmo multiplicável pela reprodução) de uma

imagem ‘elevada’ ou ‘transcendente’”. Alguns dejetos da sociedade industrial, por exemplo, são transfigurados quando transpostos para o suporte fotográfico que lhes empresta uma visualidade moderna de linhas, texturas e volumes. Foi também por volta de 1880 que se deu a invenção da chapa reticulada, levando à proliferação de reproduções fotográficas ao ritmo das reproduções mecânicas dos meios de comunicação de massa, embora, para Machado, esse fato não tenha rompido com a tradição pictórica da fotografia, ao contrário, há técnicas de transfiguração do referente, como o uso de filtro difusor *fog*, que produz o *flou*, tipo de névoa de fumaça, que sugere uma “aparição longínqua e inatingível”, atenuando volumes, texturas e a nitidez do efeito especular. O efeito de granulação, próprio de negativos de “asa” superior à “asa” 100, também sugere um esmaecimento da imagem (MACHADO, 1983:143-46). Por último, o uso do flash produz uma iluminação chapada, intensa no primeiro plano, mas opaca no plano de fundo, não sendo por isso recomendado para efeito de profundidade de campo.

Os cortes topográficos nesses destaques são diferenciados. No caso “e pude ver suas pernas, seus braços, seus ombros nus, aquela pele que eu conhecia morena por igual no corpo inteiro”, Vanda está em pé e de costas em um ângulo de 90 graus em relação a ele, visto que José Costa também está em pé, porém mantendo uma pequena distância que lhe permite ver o corpo inteiro. Já nos destaques seguintes supõem-se uma visão de cima para baixo que envolva todo o corpo de Kriska sobre a cama: “Vacilei um pouco, por não enxergá-la direito naquele claro-escuro, e ela dizia: vem”, momento em que ele entra no quarto. Na passagem “Andávamos abraçados, meio de banda, ventava demais na ponte e o Danúbio estava todo encapelado”, o olhar está situado de cima para baixo em relação ao rio Danúbio, mas paralelo e em close em relação ao rosto de Kriska.

A POSE

E na outra ponta da piscina avistei a Vanda, posando de novo para fotografias. Ela estava sentada meio de banda, as pernas dobradas sobre a borda, cobertas pelo vestido prateado, talvez posasse de sereia. (BUARQUE, 2003, p. 110)

No entanto ali estava o romance autobiográfico do alemão, seu nome na capa, na contracapa sua foto com pose de escritor, a mão no queixo. (Idem, ibidem, p. 80)

A utilização da pose na fotografia situa-se nos primórdios da história da fotografia, no século XIX. Naquela época a limitada sensibilidade dos suportes fotográficos e lentes pouco luminosas exigiam do retratado uma imobilidade de alguns minutos. Inicialmente, Niépce, o descobridor da heliogravura, necessitou de mais de setenta horas para expor sua imagem em uma placa de metal. Com Daguerre, esse tempo de exposição ficou reduzido a quinze minutos, mesmo assim era necessário usar um apoio para a cabeça, invisível para o ângulo de tomada, para ajudar na imobilidade. Até então, o gênero do retrato era pouco difundido, e nas primeiras imagens fotográficas feitas por Niépce, Daguerre e Talbot, havia sido muito pouco registrado no suporte fotográfico, a presença do ser humano. Em 1855 o tempo de exposição foi reduzido a um minuto ao sol, devido às novidades ópticas introduzidas por Josef Max Pezval a partir da segunda metade do século XIX, graças às quais se aumentou a luminosidade das lentes objetivas para uma abertura f:3.6, e de J. P. Goddard, que ampliou a sensibilidade das chapas metálicas (AMAR, 2001:26). A máscara mortuária da pose surge assim da petrificação do retratado; embora as descobertas tenham eliminado o problema da longa exposição, a pose petrificada foi introjetada socialmente. Quando estamos com uma câmera fotográfica à mão, não raro é a pessoa que ofereça seu melhor ângulo ou esboce um sorriso para as lentes da câmera, de forma que, para conseguir um instantâneo, o fotógrafo tem que surpreender seu modelo tomando a realidade de assalto ou então, dirigir

teatralmente seu modelo para abstrair a presença da câmera. O registro do rosto humano é para Benjamin a última trincheira do valor de culto da fotografia.

O refúgio derradeiro do valor de culto foi o culto da saudade, consagrada aos amores ausentes ou defuntos. A aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto, nas antigas fotos. É o que lhes dá sua beleza melancólica e incomparável. Porém, quando o homem se retira da fotografia, o valor de exposição supera pela primeira vez o valor de culto. (BENJAMIN, 1994, p. 175)

A imagem fotográfica é a presença do ser ausente, “um longínquo, por mais próximo que esteja”, esse valor *aurático* da contemplação do inatingível, se interpretado como tempo que passou, carrega também o conceito de *noema*. Objetivamente, o *noema* se relaciona com a pessoa fotografada, com o fotógrafo e seu instrumento de trabalho, a única certeza que temos quando fotografados é a de nos transformarmos em espectros: lá estamos petrificados, mas aqui o tempo não pára. Susan Sontag expõe este mesmo ponto de vista sobre a morte na fotografia.

A fotografia afirma a inocência, a vulnerabilidade de vidas que se orientam no sentido de sua própria destruição, e esse vínculo entre fotografia e morte persegue todas as fotografias de pessoas. (SONTAG, 1983, p. 69-70)

A pose encerra a natureza intencional da fotografia: a mortalha, afirma Barthes (1980), é na “imobilidade da foto presente no ‘disparo’ do passado”, onde tudo começou; historicamente a pose imóvel do retrato é a “arte da pessoa: sua identidade”. Ou melhor, “uma dissociação artificiosa da consciência de identidade”, isto é, a coisificação do sujeito, o aparecimento do eu como outro. Entre a pose e o retrato final, se confrontam quatro imaginários, a saber:

Perante a objetiva, eu sou simultaneamente aquele que eu julgo ser, aquele que eu gostaria que os outros julgassem que eu fosse, aquele que o fotógrafo julga que sou e aquele de quem ele se serve para exibir a sua arte. Por outras palavras, trata-se de uma ação bizarra: não paro de me imitar a mim próprio e é por isso que sempre que me fotografam (que deixo que me fotografem) sou invariavelmente assaltado por uma sensação de inautenticidade, por vezes de impostura (como alguns pesadelos podem provocar). (BARTHES, 1980, p. 29- 30)

Por sua vez, Eric Landowski é categórico ao afirmar a predominância do construído no retrato fotográfico: “aquilo com que o sujeito ‘parece’ depende menos do que ele ‘é’ que da maneira como ele é representado” (LANDOWSKI, 2004:41). O sujeito se deixa registrar dando ao fotógrafo as informações necessárias para a constituição de sua identidade, naquilo que ele julga ser; ou assume uma máscara para representar aquele que ele gostaria que os outros pensassem que é. Nos dois casos o fotógrafo poderá buscar na petrificação da imagem mimética, que enfatiza a semelhança entre o referente e a representação, um tipo de fotografia que segue a linha das fotografias de identificação civil e criminal com planos fechados e frontais do rosto do sujeito com olhos abertos, boca fechada sem expressão e situado de preferência em um fundo neutro, descontextualizado de seu ambiente. Por outro lado, o fotógrafo poderá surpreender seu modelo acumulando instantâneos e desarmando-o, dominando-o numa série de fotos procedida por aproximações sucessivas para mostrar-lhe as diversas faces de sua *hexis* (a maneira própria de cada sujeito estar fisicamente no mundo). Ainda pode trabalhar com uma pose preestabelecida que situe o sujeito referente dentro de um perfil social ou profissional, contextualizado em um ambiente social ou em trajes e acessórios que possam indicar aquele que o fotógrafo julga ser seu modelo. Landowski chamou o primeiro procedimento de “clichê antropométrico” ou mimético, o segundo de “flagrante delito” ou hermenêutico e o último de “retrato oficial” ou cosmético, no sentido de embelezamento ou engrandecimento do referente. Além dessas três dimensões do retrato, o autor apresenta ainda um outro tipo que remete à idealização do sujeito referente fazendo-o parecer o que não é, pelo uso sistemático de manipulações do retrato já pronto ajustando-o, ou melhor, edulcorando-o a uma estratégia em voga. Para o autor, trata-se de uma consagração da abordagem

publicitária. Em todas as dimensões apresentadas por Landowski fica evidente que o desempenho do fotógrafo é elementar enquanto um interpretante que atua na mediação técnica entre o real e sua representação, gerando signos que afetam a construção do sentido em nosso cotidiano. Nossas relações com o real são certamente intermediadas por signos fotográficos difundidos diariamente pelas mídias; fabricados ou não. A fotografia ocupa um espaço na comunicação que vai além de ilustrar as informações de um texto. Nesse sentido, Eric Landowski avança no diálogo em relação a Barthes, que afirma a supremacia da palavra.

Hoje, ao nível das comunicações de massa, é evidente que a mensagem lingüística está presente em todas as imagens: como título, como legenda, como artigo de imprensa, como diálogo de filme, como fumetto; por aí se vê que não é muito justo falar de uma civilização da imagem: somos ainda e mais do que nunca uma civilização da escrita, porque a escrita e a fala são sempre termos plenos da estrutura informativa. (BARTHES, 1982, p. 31-32)

A pose é ainda para Barthes (1982:17) uma conotação, visto que é uma modificação do próprio real. As atitudes estereotipadas da pose são para o autor elementos de significação, embora estes elementos participem de uma gramática do teatro ou da pintura, menos da estrutura fotográfica e, portanto, menos ainda do fotógrafo. Já Arlindo Machado opõe-se a esta concepção, porque considera o ato de enunciação como próprio da fotografia.

O arranjo do objeto em seu espaço natural ou no estúdio, a disposição da iluminação, a modelação da pose, os ajustes do dispositivo técnico e todo o processo de codificação que acontece antes do “clique” pertencem à fotografia tanto quanto o que acontece no “momento decisivo”. Da mesma forma, faz parte de seu universo tudo o que ocorre em seguida: a revelação, a ampliação, o retoque, a correção e processamento da imagem, a posterização etc. ... (MACHADO, 2001, p. 133-134)

Do ponto de vista histórico, Peter Burke nos conduz para uma perspectiva simbólica ao se referir a padrões de posturas e gestos dentro de um sistema de convenções que mudam com o tempo. Posturas estas que primeiramente foram extraídas dos cânones pictóricos da pintura e depois da própria fotografia. Burke destaca o trabalho de Erving Goffman, que descreve o retrato como “apresentação

do eu”, resultante da relação de cumplicidade entre fotógrafo e modelo e afirma que as poses e acessórios reforçam a “auto-representação” do retratado. Por outro lado, chama a atenção para a pesquisa de Julia Hirsch (*Apud* BURKE, 2001:32) que, ao analisar os estúdios fotográficos do século XIX, constatou que eram oferecidos acessórios com a intenção de suprimir as desigualdades sociais, oferecendo a seus clientes trajes e cenários aristocráticos como uma “imunidade temporária em relação à realidade”, demonstrando assim que nem sempre poses e acessórios falam da verdade; eles também falam das fantasias e desejos do cliente ao se fazer parecer aquilo que não é, um detalhe que todo historiador deve levar em consideração (BURKE, 2001:32).

A pose de Vanda que se transfigura no estereótipo de sereia desejada e desejante com seu vestido prateado ao lado da piscina, uma clara idealização de sua *hexis* aquiescida pelo fotógrafo, demonstra a relação da pose com a teatralidade. Já o escritor faz uma pose compenetrada de intelectual e aí temos uma situação em que o retrato da pessoa notável tende a instigar o leitor a consumir seu romance, uma clara aproximação da dimensão do “retrato oficial” ou cosmético defendida por Eric Landowski.

Mas nem tudo pode ser construído na pose, conclui Machado (1983:43), levando em conta o que chama de uma espécie de “vingança do referente”, quando da mudança imprevista da pose no momento decisivo em que é acionado o obturador. Por ser o ponto cego na tomada da foto, dá margem à transfiguração do mundo visível em universo fictício. Nesta fração de segundo em que o olho do fotógrafo fica cego, em que ele perde o controle e deixa que o automatismo da câmera faça o resto, é que Barthes denomina de mensagem denotada da fotografia, um ponto de vista que se opõe ao conceito da fotografia enquanto signo simbólico.

O paradoxo fotográfico seria, então, a coexistência de duas mensagens, uma sem código (seria o análogo fotográfico), e a outra com código (seria a “arte”, ou o tratamento ou a “escrita”, ou a retórica da fotografia); estruturalmente, o paradoxo não é evidentemente o conluio de uma mensagem denotada e de uma mensagem conotada: é este o estatuto provavelmente fatal de todas as comunicações de massa; pois a mensagem conotada (ou codificada) desenvolve-se aqui e a partir de uma mensagem sem código. Este paradoxo estrutural coincide com um paradoxo ético: sempre que se quer ser “neutro, objetivo”, tenta-se copiar minuciosamente o real, como se o analógico fosse um fator de resistência ao investimento dos valores (é, pelo menos, a definição do “realismo estético”): assim, como pode a fotografia ser simultaneamente “objetiva” e “investida”, natural e cultural? (BARTHES, 1982, p. 16)

A REPRESENTAÇÃO FOTOGRÁFICA

Pedi outro champanhe e folhee uma revista cheia de rostos que me pareciam fora de foco. Na minha mente ainda era nítida a expressão da Vanda, ... (BUARQUE, 2003, p. 42)

... e me chamou a atenção para os quadros nas paredes, os recortes de jornais onde divisava os títulos e as fotos de Kaspar Krabbe. No sofá da sala principal, ao lado do tabelião com um livro de capa preta no colo, me aguardava Kaspar Krabbe em carne e osso. (Idem, ibidem, p. 92)

Mas não, ela pegava o jornal e revirava as páginas, olhava umas fotografias, lia as legendas, a Vanda não tinha paciência para grandes leituras. (Idem, ibidem, p. 103)

E se o fizesse, não só cobriam uma fortuna, como exigiriam seu nome no topo da capa, afinal, pertenciam a essa nova classe de ghost-writers renomados, saíam até em fotos nas revistas, de braços dados com mulheres altas. (Idem, ibidem, p. 104)

Não era uma piada, mas como tal foi publicado o dito no dia seguinte, com foto na capa do Magyar Hirlap, e Lantos, Lorant & Budai me telefonaram para dizer que a primeira edição se esgotara nas livrarias. Populares me paravam na rua, me solicitavam o autógrafa em seus exemplares, e com mão dormente eu escrevia dedicatórias que me eram estranhas. Estranhos artigos com meu nome apareciam na imprensa quase todos os dias. Fui recebido no Parlamento, jantei no Palácio do Arcebispo, na Universidade de Pécs me concederam um título de doutor, que agradei com um discurso empolado, surgido em meu bolso, não sei como. (Idem, ibidem, p. 170)

O código fotográfico em questão é sobre o foco das fotografias vistas por José Costa: “folhee uma revista cheia de rostos que me pareciam fora de foco”. O espaço codificado da perspectiva depende da combinação de três caracteres interdependentes do código fotográfico: o foco, a composição do quadro e as condições de iluminação. O foco, conforme sua aplicação, pode representar uma

ruptura de continuidade na formação do espaço perspectivo, informa Arlindo Machado (1983:107), “na medida em que seleciona na profundidade da cena uma zona de nitidez, deixando o restante do espaço longitudinal borrado”. Na fotografia chamamos esta zona de nitidez do primeiro ao último plano de profundidade de campo, um código que depende de algumas condições técnicas para ser efetivado: a distância focal da objetiva – tecnicamente a aproximação ou distanciamento espacial do objeto representado é decorrente da justaposição das lentes de uma objetiva, determinando que: quanto menor a distância focal maior a nitidez do primeiro ao último plano. A lente *grande-angular*, por exemplo, diminui a distância focal de um plano ao outro. Outras condições técnicas são a iluminação – quanto mais intensa e uniforme a fonte de luz, maior a profundidade; o diafragma – quanto mais fechado o diafragma, maior a profundidade de campo; e o ponto de foco – deve ser conjugado com a distância focal da lente, o foco deve ser colocado na posição intermediária entre o primeiro e o último plano, com o diafragma bem fechado, que resulta na nitidez anterior e posterior ao ponto de foco. Nessas condições o código da perspectiva reproduzirá corretamente a ilusão de tridimensionalidade no suporte plano. Do contrário o plano focal poderá privilegiar ou negligenciar uma cena, separando o essencial do supérfluo segundo os interesses da enunciação. A zona focada é um código construído pela refração das lentes objetivas, podendo confirmar o “efeito de realidade” da fotografia ou não, dependendo do propósito da enunciação.

As fotografias, em especial os retratos, se fazem presentes na grande maioria dos meios impressos e são articuladas ao conteúdo da informação dependendo da linha editorial de cada mídia. Nos destaques desse tópico a questão que fica evidente é a fabricação da notícia por uma mídia voltada para a promoção pessoal e

de produtos no mercado cultural. Os acontecimentos versam sobre os fatos da semana vividos por pessoas famosas, suas festas, passeios de férias, lançamento de livros, estréias, acompanhando atentamente a vida social das celebridades. Aqui os fotógrafos atuam como cúmplices do exibicionismo das beldades explorando suas vaidades e gerando uma série de imagens que confirmam o caráter construído da fotografia. A realidade paralela da espetacularização generalizada do mundo, com a qual compactuamos, deve-se à crença de que as imagens são testemunhos oculares. A promoção das imagens na apreensão do mundo nos induz a crer que o mundo é tal como ali aparece. O narrador de *Budapeste* nos fala sobre isso: “folhee uma revista cheia de rostos”; “ela pegava o jornal e revirava as páginas, olhava umas fotografias, lia as legendas”; “pertenciam a essa nova classe de ghost-writers renomados, saíam até em fotos nas revistas, de braços dados com mulheres altas”. O romance *Budapeste* nos mostra que todos somos vítimas do simulacro das imagens, quando até mesmo o protagonista, o ghost-writer José Costa, que acaba por capitular ante os encantos do reflexo devorador de valores éticos, anteriormente tão caros ao nosso personagem: “com foto na capa do Magyar Hirlap, e Lantos, Lorant & Budai [...] a primeira edição se esgotara nas livrarias. Populares me paravam na rua, me solicitavam o autógrafo [...]”. O romance atualiza as palavras de Platão, que na Antiguidade alertava para os efeitos ilusórios das imagens e tornou profético o pensamento do poeta, que pressagiu ser a fotografia um desastre para o artista e sua criação, ao se curvarem ante a realidade exterior.

Que ela enriqueça rapidamente o álbum do viajante e restitua a seus olhos a precisão que faltaria à sua memória; que enfeite a biblioteca do naturalista, amplie os animais microscópicos, até fortaleça com algumas informações as hipóteses do astrônomo, que seja, enfim, a secretária e o bloco de notas de quem quer que necessite de uma absoluta exatidão material em sua profissão, até aí nenhuma objeção. Que salve do esquecimento as ruínas pendentes, os livros, as estampas e os manuscritos que o tempo devora, as coisas preciosas cuja forma vai desaparecer e que exigem um lugar nos arquivos de nossa memória, é algo que se lhe agradecerá e aplaudirá. Mas se lhe for permitido invadir o campo do

impalpável e do imaginário, aquilo que vale somente porque o homem aí acrescenta algo da sua própria alma, então, pobre de nós! (BAUDELAIRE, 1995, p. 803)

A IDENTIFICAÇÃO FOTOGRÁFICA

É que comigo as pessoas sempre puxam assunto, julgando conhecer de algum lugar este meu rosto corriqueiro, tão impessoal quanto o nome José Costa; numa lista telefônica com fotos, haveria mais rostos iguais ao meu que assinantes Costa José. (BUARQUE, 2003, p. 102)

Cheguei a ver a minha cara na lente, os olhos saltados, a boca aberta, a fisionomia que tenho em todas as minhas fotos, fotos de passaporte. (Idem, ibidem, p. 107)

... trazia um jornal para compartilhar manchetes, que se referiam a fatos e nomes que também não me diziam nada. Pegaram os facínoras, viu só?, e com as costas da mão o sujeito estapeava uma foto escura, num jornal de letras borradas. Olha os facínoras, e me mostrava a foto de dois corpos estendidos no asfalto, um preto e um mulato. Eu olhava a foto, desviava os olhos para a praia, para as meninas jogando vôlei, voltava a olhar a foto, um preto gordo e um mulato comprido, decapitados. (Idem, ibidem, p. 154)

Retrato falado de Kriska:

*KRISKA: Era tão branca toda a sua pele [...] (BUARQUE, 2003, p. 45)
[...] moça alta [...] a rispidez do gesto, [...] as maçãs do rosto dela, um tanto salientes, ou os lábios que julguei cruéis, porque sem muita polpa. (Idem, ibidem, p. 59)
[...] às pressas prendia os cabelos com um elástico no alto da cabeça, e assim como alguns fios lhe caíam no rosto [...] (Idem, ibidem, p. 63)
[...] suas sobranceiras grossas [...] (Idem, ibidem, p. 128)*

A idéia de haver uma lista telefônica com fotos, “tão impessoal quanto o nome José Costa” não funcionaria como um catálogo de identificação?

Uma boa foto de identidade é aquela que permite comparar o retrato com o sujeito que apresenta o documento, a semelhança é uma característica do signo icônico. A foto frontal de um rosto olhando fixamente para a objetiva como quem olha para um espelho é uma evidência física e indexical daquela pessoa, uma classificação que pertence ao signo indicial. Os processos de construção do retrato dentro de um padrão para a finalidade de identificação seguem normas preestabelecidas, quesito que define o signo simbólico. No final do século XIX,

Alphonse Bertillon, chefe do Serviço de Identidade Judiciária da Polícia de Paris, sistematizou o processo de identificação do retrato ainda em voga:

Padronizou a distância entre a câmera e o sujeito; criou uma cadeira especial na qual o sujeito sentaria e que controlaria a posição e a postura; determinou o tipo de lentes, introduzindo assim um enquadramento mais próximo e constante, e estabeleceu os ângulos frontais e de perfil diretos da agora familiar foto de identificação policial. (GUNNING, 2004, p. 49)

Após a foto Bertillon media o corpo e dissecava o retrato em uma série de características permitindo uma comparação paradigmática, método conhecido como antropométrico. Já a sinalética, ou “retrato falado”, descrição verbal das características fisionômicas do suspeito, foi fundamental, “pois o detetive não dependia da recordação visual, mas traduzia os sinais corporais em lingüísticos” (GUNNING:2004). A construção do “retrato falado” na identificação policial baseia-se, segundo Machado, na topografia geral da imagem.

Os vários órgãos do rosto humano são decompostos nos seus tipos característicos: nariz fino, achatado ou aquilino; olhos grandes, redondos ou alongados; lábios finos, grossos e assim por diante. Escolhendo um a um o tipo característico do sujeito num paradigma de possibilidades (portanto, num código fisionômico) e depois combinando os traços escolhidos num sintagma artificialmente produzido, pode-se sintetizar a fisionomia que se procura. A ‘identificação’ de uma fisionomia num retrato topográfico é o resultado de uma série de coincidências topológicas, que o espectador percebe como uma Gestalt, ou seja, um arranjo particular de uma série de elementos isolados num todo articulado. (MACHADO, 1983, p. 73-74, grifo do autor)

A fotografia antropométrica transforma o sujeito referente em corpo-objeto redutível a uma marca. Aqui o referente de olhos esbugalhados e boca fechada teve sua voz ou vontade subjugada à lógica do aparelho que tem olhos apenas para a reprodução da fisionomia descontextualizada, hierática e convencional. O “clichê antropométrico”, isto é, fotografia desprovida de qualquer subjetividade criativa de seu autor, transforma qualquer pessoa em suspeito de alguma coisa (LANDOWSKI:2004). Esse era o único tipo de pose que José Costa admitia ter antes de ser aclamado como escritor: “Cheguei a ver a minha cara na lente, os olhos saltados, a boca aberta, a fisionomia que tenho em todas as minhas fotos, fotos de

passaporte”. Esse modelo de construção fisionômica da fotografia foi adotado não só como identificação criminal, mas como um instrumento de vigilância e controle social.

Desde a sua utilização pela polícia de Paris na perseguição criminosa que levou a cabo contra os comunais, em junho de 1871, a fotografia tornou-se arma útil aos Estados modernos no controle e vigilância de suas populações, em aumento e mobilidade crescentes. [...] A fotografia foi recrutada para o serviço de importantes instituições de controle, sobretudo a família e a polícia, como objeto simbólico e como material de informação. Assim, na catalogação burocrática do mundo, muitos documentos importantes só serão válidos se trouxerem apostos a si uma fotografia que identifique o rosto de determinado cidadão. (SONTAG, 1983, p. 5, 21)

Desde a invenção do daguerreótipo em 1839, a fotografia vem promovendo a irrupção do privado no público. No início, uma febre narcisista tomou conta da burguesia emergente, ao ver sua imagem eternizada na placa de metal como marca de seu estatuto social e financeiro. As *rougues' galleries*, lugar de exposição de fotos dos malfeitores e foragidos da polícia, se transformaram em pontos de atração e afluência pública como nos pontos turísticos mais requisitados, muito embora essa corja preferisse o anonimato (GUNNING:2004). Exibicionismo, espanto ou curiosidade também vitimou o poeta Charles Baudelaire ao se deixar retratar por Carjat e Nadar, o que não impediu que ele destilasse seu ódio:

Um Deus vingador atendeu os pedidos dessa multidão. Daguerre foi seu messias. E então ela diz para si mesmo: “Já que a fotografia nos dá todas as garantias desejáveis de exatidão (eles acreditam nisso, os insensatos), a arte é a fotografia”. A partir desse momento, a sociedade imunda precipitou-se, como um único Narciso, para contemplar sua trivial imagem sobre o metal. (BAUDELAIRE, 1995, p. 802)

Atualmente a imagem fotográfica, entre outros préstimos, decuplicou-se em publicações especializadas na exposição da vida pessoal dos artistas sob o pretexto de conhecê-los intimamente; o novo valor social, que é a publicidade do privado, já havia sido observado por Barthes (1980:137): “O privado é consumido como tal, publicamente”. Estas publicações são geralmente autorizadas e agendadas entre as partes, embora possa parecer que as pessoas foram surpreendidas ou que

perderam o controle sobre a imagem, transformando-se em objetos de consumo. Contudo, a vida privada das celebridades não condescendentes com essa prática passou a ser alvo de fotógrafos *paparazzi* (fotógrafos especializados em fotografar celebridades), assunto que será abordado mais adiante.

Quaisquer que sejam as reivindicações morais feitas em nome da fotografia, seu principal efeito é converter o mundo numa loja de departamentos ou num museu sem paredes no qual qualquer tema é depreciado na forma de artigos de consumo e promovido a bem de consumo para o prazer estético.
(SONTAG, 1983, p. 106)

Esse lado predatório se verificou, segundo Sontag, na colonização do índio americano. Um movimento iniciado por fotógrafos amadores em 1869, que logo foi seguido por todo o tipo de turista em busca de uma boa foto da vida indígena, transformando o privado em público. Como maneira de tomar posse dos lugares visitados, os fotógrafos, ao mesmo tempo em que saqueiam e consagram, também preservam e denunciam algo em desaparecimento, uma admiração desrespeitosa com a vida privada. A fotografia encerra em si mesma um acontecimento.

Um jornal estampa a foto de dois indivíduos “um preto gordo e um mulato comprido, decapitados”, seu conteúdo literal é pleno: foram executados. Por que esta fotografia não afeta o personagem José Costa? Ele relata: “Eu olhava a foto, desviava os olhos para a praia, para as meninas jogando vôlei, voltava a olhar a foto [...]”, e a foto não lhe dizia nada. Quem eram estas pessoas? “São os facínoras!” E a fotografia diz que isso é tudo: “alguém já tremeu por nós, refletiu por nós, julgou por nós; o fotógrafo não nos deixou nada [...]” (BARTHES, 1972:67). A violência é um dos sentidos das “fotos-choque”, ela exhibe o horror como um fato consumado, fazendo-o parecer familiar, gratuito. O mito que acompanha as imagens desse tipo nos afirma que são todas iguais, informa sempre a mesma coisa: o inevitável, aquilo que acontece com os “facínoras”. Ela não faz compreender quem eram as pessoas, suas histórias de vida, seus sonhos e equívocos, a imagem nos dá a ver apenas o

destino fatídico de pessoas condenadas pelo sistema. Nesse sentido é que a imagem anestesia, como diz Sontag, que defende a idéia de que, no longo prazo, “a pseudofamiliarização com o que é horrível fortalece a alienação” (1983:40).

Nesse ponto, Barthes pondera sobre o papel essencial do operador (o fotógrafo) que é “surpreender alguma coisa ou alguém”; a foto, acrescenta, torna-se surpreendente se apresentar pelo menos uma de cinco qualidades, a saber: “a raridade do referente”, “a imobilidade da cena no seu tempo decisivo”, “a proeza”, “a exploração voluntária de certos defeitos” e “a descoberta” (1980:54-55). Aquilo que torna uma fotografia interessante, suas surpresas, situa-se no que Barthes apresenta como a segunda mensagem da fotografia, embora ele mesmo considere a intencionalidade do fotógrafo externa à estrutura fotográfica por se tratar de uma “codificação do análogo fotográfico” (1982:17). Já mencionamos que, para Barthes, o paradoxo fotográfico está na coexistência de duas mensagens, uma sem código, a denotada ou analógica, e outra com código, a retórica da fotografia, sua codificação cultural (1982:16). Os processos de codificação cultural, de acordo com o autor, são: “trucagem, pose, objetos, fotogenia, esteticismo e sintaxe”. A trucagem, exemplifica, é a aproximação artificial entre duas imagens para formar uma só, isto é, uma montagem com mais de uma imagem. A pose é uma “atitude estereotipada”, um gesto, um significado precisamente cultural. Os objetos são para o autor como “indutores correntes de associações de idéias” são elementos de significação onde “a conotação ‘sai’ mais ou menos de todas estas unidades significantes”, dando-lhes um sentido. Já a fotogenia é vista como uma imagem embelezada por “técnicas de iluminação, de impressão e de tiragem” caracterizando também um sentido. O esteticismo é uma construção idealizada “sempre que a fotografia se faz pintura”, um significante. E a sintaxe, quando o significante de conotação se encontra no

encadeamento, na seqüência de imagens (BARTHES, 1982:17-20). Não é difícil perceber o que Barthes chama de conotação cultural, ela não faz parte da estrutura fotográfica, embora, surpreendentemente, constitua sua segunda mensagem, são informações que dependem da bagagem cultural do fotógrafo, uma experiência que, nos termos de Barthes, não depende do aparelho fotográfico. Mas o que dizer sobre a história da perspectiva central e monocular da fotografia? Em seu último livro, *A Câmara Clara*, Barthes fará uma autocrítica ou, como ele prefere chamar, sua “palinódia”, no diálogo com semiólogos e sociólogos não-realistas que afirmam que a foto é sempre codificada e, portanto, apenas um artifício de linguagem.

Os realistas, nos quais eu me incluo e me incluía já quando afirmava que a Fotografia era uma imagem sem código – mesmo que, evidentemente, haja códigos que venham influenciar a sua leitura –, não tomam de forma alguma a foto por uma “cópia” do real, mas por uma emanção do real passado: uma magia, não uma arte. Interrogarmo-nos se a fotografia é analógica ou codificada não é um bom método de análise. O importante é que a foto possui uma força verificativa e que o verificativo da Fotografia incida não sobre o objeto, mas sobre o tempo. De um ponto de vista fenomenológico, na Fotografia, o poder de autenticação sobrepõe-se ao poder de representação. (BARTHES, 1980, p. 125)

Para Arlindo Machado (1983:151), o que é motivado na fotografia está na dependência de um referente, mas o caráter arbitrário da fotografia é codificado e ideológico. Como vimos, os raios de luz emitidos pelo referente são refratados pelos códigos: da perspectiva, do recorte, do enquadramento, do campo focal, profundidade de campo, da sensibilidade do negativo, para se converterem em signos ideológicos. Essa é a primeira mensagem da fotografia, embora permaneça oculta porque a visualidade especular foi automatizada e tida como natural na cultura eurocentrista. Até mesmo na câmera escura, um artefato elementar, a refração dos raios ocorre pela inversão da informação luminosa ao atravessar o orifício. Na câmera escura a imagem projetada é duplamente invertida: de cima para baixo e da esquerda para direita, uma deformação que foi corrigida pela adição de

um prisma retificador em câmeras *reflex*, cujo primeiro modelo só apareceu em 1948 com a câmera *Contax*. Nesse sentido, decodificar é identificar os processos técnicos científicos e ideológicos dos instrumentos ópticos que refratam toda a informação antes de deixar sua marca no suporte fotográfico.

O ATO FOTOGRÁFICO

Abriu-se a porta no último andar, e deparei com um fotógrafo, a câmera apontada para a minha cara. Cheguei a ver a minha cara na lente, os olhos saltados, a boca aberta, a fisionomia que tenho em todas as minhas fotos, fotos de passaporte. Vi o dedo indicador do fotógrafo a pique de premer o botão, e se retrair em seguida. Desviei-me, e aí sim, ele fotografou Vanda e Vanessa risonhas, com um pé no salão e outro no elevador. Quedaram as duas assim uns segundos como que surpreendidas em movimento, diante do fotógrafo igualmente congelado. Até que Vanessa foi perdendo o sorriso, baixou o rosto, saiu de quadro, e ele fotografou a Vanda, uma, duas, três, quatro chapas. (BUARQUE, 2003, p.107-108)

... o fotógrafo saltou na minha frente e tirou uma, duas, três, quatro fotos. A Vanda cobria o rosto, chorava, chutei o fotógrafo, passei pelo Álvaro, pelo travesti... (Idem, ibidem, p. 111)

Achamos interessante destacar as citações sobre o fotógrafo para melhor compreendê-lo. Alguns fotógrafos gostariam de ser transparentes para evitar a pose não desejada na foto, ou para não criarem resistências no registro das múltiplas expressões de seus modelos. Outros são identificados como caçadores que disparam suas armas impiedosamente contra suas vítimas. Em Barthes, os fotógrafos em geral são chamados de “os agentes da morte”, por registrarem mecanicamente o que nunca mais poderá se repetir existencialmente (BARTHES, 1981:139).

Nos exemplos em que consideramos o ato fotográfico verifica-se a dominância de uma das quatro dimensões da imagem proposta por Eric Landowski. Trata-se da fotografia “hermenêutica” ou “flagrante delito”, que enfoca a “pluralidade constitutiva do sujeito”, uma temática que surgiu na pintura, em particular no cubismo com Picasso, ao concentrar diversos ângulos do mesmo modelo na superfície plana da

tela, idéia já problematizada desde a Renascença pela ambigüidade do sorriso da Gioconda. Os retratos em “flagrante delito” apresentam uma pluralidade de enquadramentos e ângulos como se, para melhor conhecer a pessoa fotografada, tivéssemos de fazer diferentes tomadas: “ele fotografou a Vanda, uma, duas, três, quatro chapas”, e “o fotógrafo saltou na minha frente e tirou uma, duas, três, quatro fotos”.

O flagrante delito cumpre, por seu lado, uma função hermenêutica indefinidamente a ser completada, ele oferece pela acumulação de instantâneos uma via de acesso ao sentido inerente à própria diversidade de formas em que um sujeito pode se apresentar. (LANDOWSKI, 2004, p. 47)

O ato de fotografar diz respeito a “imagem ato”, que no entender de Dubois (1994:15) não se limita ao gesto de tomada da foto, mas “inclui o ato de sua recepção e de sua contemplação”, condições que implicam necessariamente na presença do sujeito “em processo”. “Vi o dedo indicador do fotógrafo a pique de premer o botão, e se retrair em seguida. Desviei-me, e aí sim, ele fotografou Vanda e Vanessa risonhas”; nota-se que o fotógrafo se relaciona com Vanessa e Vanda no espaço contíguo, o “ato fotográfico” é “inseparável de toda sua enunciação” não havendo uma clivagem entre o produto e o processo. Em Dubois (1994:72-78), o ato fotográfico é essencialmente indicial e cumpre as funções de designação; de atestação e de singularidade. O princípio de atestação do índice está na ratificação da existência do objeto. O de designação no que a foto é capaz de apontar e o de singularidade no porque de uma foto não pode repetir existencialmente.

O conto de Cortázar, *Las babas del diablo* ilustra o “ato fotográfico” e outros sentidos da fotografia. O protagonista, fotógrafo e tradutor, o morto-vivo Robert Michel, se questiona sobre a melhor forma de narrar um conto, ao mesmo tempo em que um outro (o morto?), que alterna a voz narrativa com a de Michel, critica seus deslizes. O autor contextualiza o duplo ao traçar um paralelo entre as formas de

narrar, fotografar e ver o mundo. Ele afirma: “o fotógrafo trabalha com a permutação de sua maneira de ver o mundo e a outra que é imposta pela câmera”. Para Cortazar, a câmera fotográfica inaugurou uma nova maneira de ver o mundo, até certo ponto imparcial, porque o ato de ver tende em falsificar o visível ao nos conduzir para fora de nós, enquanto a câmera o “engole”. Assim, o registro fotográfico irá revelar, após profundas investigações no seu suporte, uma realidade insuspeita: o aliciamento de um garoto. A imagem fotográfica ampliada que era estática revive e se torna, ela mesma, uma realidade. Desesperado, Michel encobre seus olhos (CORTÁZAR:1998).

O significante óptico na criação literária de *Las babas del diablo* de Cortázar, que substitui a visão humana e até certo ponto ingênua de seu protagonista, tem por base algumas das reflexões em que o autor trabalha as analogias entre o “ato fotográfico” e o conto, e entre o cinema e o romance, adicionando aos sentidos da enunciação uma pragmática do fotográfico.

[...] o romance e o conto podem ser comparados analogicamente com o cinema e a fotografia, posto que o filme é em princípio uma “ordem aberta”, romanesca, ao passo que uma fotografia bem-sucedida pressupõe uma rígida limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmera abarca e pela maneira como o fotógrafo utiliza esteticamente tal limitação. [...] Enquanto no cinema, assim como no romance, a captação dessa realidade mais ampla e multiforme é obtida mediante o desenvolvimento de elementos parciais, cumulativos, que não excluem, naturalmente, uma síntese que dê o “clímax” da obra, numa fotografia ou num conto de grande qualidade se procede inversamente, isto é, o fotógrafo ou o contista se vê obrigado a escolher uma imagem ou um acontecimento que seja significativo, que não apenas tenha um valor em si mesmo, mas que seja capaz de funcionar no espectador ou no leitor como uma espécie de abertura de fermento que projeta a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que chega muito mais longe do que o episódio visual ou literário contido na foto ou no conto. (CORTÁZAR, 1999, p. 350-351)

Já nos aspectos da topografia, os destaques do romance nos comunicam muito mais que um simples corte espacial concebido pelo autor de *Budapeste*; aqui o campo visual envolve o conceito de equilocalidade, já mencionado no capítulo anterior, visto que o protagonista irá se espelhar na lente do fotógrafo os espaços

ampliados: “deparei com um fotógrafo, a câmera apontada para a minha cara. Cheguei a ver a minha cara na lente, os olhos saltados, a boca aberta”. O que se vê inserido no reflexo da lente é o fora de campo do enunciador, isto é, o que estaria supostamente fora do campo de visão de José Costa. Dubois irá denominar esta situação de “fora de campo por incrustação”, porque revela elementos do campo que não poderiam ser vistos no espaço da enunciação, mas se tornam visíveis por adição de um espaço inscrito no outro. Quando temos a frontalidade e nos remetemos “ao próprio olhar constitutivo do que estamos olhando”, similar aos auto-retratos onde há uma inversão do campo, exemplificado na pintura *O casal Arnolfini*, de Jan Van Eyck, estabelece-se uma “revulsão do olhar”, uma ida e volta do olhar do enunciador (DUBOIS, 1994:196-198).

Problematizando um pouco mais a questão do reflexo no espelho que incita a pintura de Van Eyck, Machado assinala o espaço da enunciação como “lugar privilegiado de onde a cena é vista”, ou seja, o olho do pintor que está excluído da cena, ao ser refletido, “nomeia a si próprio como o sujeito da representação”; dessa maneira, o espectador que se encontra na frente vendo a pintura já pronta “apaga-se” enquanto expectador: “Uma vez que o lugar de onde o espectador vê a cena coincide com o lugar de onde o sujeito enuncia a representação”, e aí ocorre o que Machado chamou de “transferência de subjetividade”, visto que a topografia do espaço determina a posição do enunciador e por esse motivo o espectador transforma-se em um fantasma por não aparecer refletido no espelho. No retrato frontal, em que os olhos do modelo estão fixados na objetiva, constatamos curiosamente que o olhar do retratado nos acompanha, não importa para qual lado nos movimentemos, ele sempre nos alcança. É o que acontece com a fotografia de

passaporte. Nesse caso estamos endossando o olhar do enunciador, ignorando nosso lugar e nos colocando no espaço privilegiado de quem organizou a imagem.

Teoricamente, para que o efeito de “realidade” da perspectiva central pudesse ser preservado em sua integridade, o observador deveria se colocar exatamente no ponto de vista que gerou o quadro, ou seja, o ponto de vista atual do espectador deveria coincidir com o centro perspectivo da pintura (o vértice da pirâmide de Alberti). (MACHADO, 1983, p. 88)

A CÂMERA ESCURA

Atrás do palco havia um corredor estreito, escuro, cheio de uns estojos pretos, como sarcófagos em forma de instrumentos musicais, e aquele era um canto tranquilo, ideal para nós dois. A Vanda resistia, fincava pé, se agachava, e assim agachada eu a arrastei para aquela cova, onde já não brilhavam seus olhos, nem seu vestido, nem nada. Ali ela se pôs a espernear, decerto pensou que eu arrancaria sua roupa, que eu a espancaria e abusaria dela. Limitei-me porém a pôr a Vanda de pé, imobilizá-la com meu corpo, apertar seus quadris contra as tábuas do estrado, porque pretendia apenas estar um minuto a sós com ela. Nem gritar com ela eu queria, só esperava o final da algazarra para lhe dizer umas palavras. Segurei seus cabelos com as duas mãos, coleí meu nariz no seu, senti seu hálito de champanhe, ou era o meu, senti nossos corações batendo, e assim permanecemos. Até que a orquestra em peso produziu um acorde seco, e antes que rebentassem aplausos, morteiros e gritaria, houve um átimo de silêncio. Naquele instante oco, com uma voz que não era a minha, lhe comuniquei: o autor do livro sou eu. (BUARQUE, 2003, p. 111-112)

Umas pessoas começaram a sair da parede, gente e mais gente saía daquele buraco preto, que era a porta dos fundos de um cinema. (Idem, ibidem, p. 157)

Um palco com seus bastidores reservados e obscuros, um espaço envolvido em trevas prefigura uma analogia com câmera escura. Ali, quando em um átimo se faz a luz, e se imobiliza toda verdade fenomenológica que só a química foi capaz de fixar. A metáfora da câmera escura, onde o que existe externamente é projetado de maneira deformada pela dupla inversão se materializa pela luz. No romance é o momento em que a toda a “verdade” vem à tona, José Costa se revela: é ele o escritor que o grande público venera, o verdadeiro autor de *O Ginógrafo*. No compasso de seus corações fez-se o tempo imobilizado pelo instante oco, no qual tão poucas palavras viriam revolver suas vidas: “o autor do livro sou eu”, uma impressão que ficaria para sempre gravada na trajetória do escritor José Costa. No

exemplo da sala de projeção ocorre uma situação semelhante, antes de iniciar uma seção o recinto e as pessoas que nela se encontram são lançados na escuridão para que, então, toda a cena que atravessa o orifício do aparelho se projete na tela e possa ser vista. Na alegoria da caverna, Platão relaciona o subterrâneo da caverna ou o interior, com o mundo exterior, um lugar limítrofe entre a luz e a sombra, a essência e a aparência, entre o sensível e o inteligível. No romance Vanda representa a imagem, o sensível, a aparência e a sombra, e José Costa, a palavra. Ele é o portador da luz, do conhecimento e da razão.

O FOTÓGRAFO E SUA ARMA

O relato a seguir aparece como uma história à parte, como se não participasse do conteúdo do romance, mas ao analisá-la iremos verificar uma certa crítica dirigida ao fotógrafo e à sua atividade.

Vagando por Budapeste durante o início da noite, José Costa diz ter ouvido “gemidos de uma mulher rouca e de homem ferido”. Sem avistar nada preferiu seguir para o hotel quando foi interceptado por uma loura – “ser abordado em húngaro me deixou besta, honrado mesmo” –; então a loura esvoaçando seu saíote girou o corpo e fez sair da árvore um rapaz – “de braços fortes, sem camisa, com um colete cáqui cheio de bolsos, desses de fotógrafo”. José Costa deixou-se guiar pelo casal que entrou em um bar: “uma casa pequena com um néon roxo em feitiço de letra de mão: The Asshole”. Lá ocuparam uma mesa, José Costa, “a loirinha de saíote rosa que parecia menor de idade e o namorado fotógrafo, de trinta anos no máximo” – só então nosso protagonista entendeu que fora convidado para pagar a noitada de mais de dez rodadas.

A lourinha era abusada, me apontava às gargalhadas e gritava para o fotógrafo: é bom saber que eu vou para a cama com esse cara, ou: comigo

na cama esse cara vai saber o que é bom. [...] Esse cara na cama podia ser seu padrasto, foi o que entendi o fotógrafo dizer a ela [...] saí à direita, hesitei, retornei, e ali estava de novo o casal [...] Ofereciam-se para me ensinar o caminho de volta. [...] me despedi com um aceno discreto [...] Mas emparelharam comigo ladeira abaixo numa cortesia desnecessária, pois eu já sabia que estava a sete quadras do hotel. Entraram no hotel atrás de mim [...] Mal abri o quarto, o fotógrafo se instalou na minha cama e acendeu um cachimbo fino. E a lourinha me conduziu à varanda. (BUARQUE, 2003, p. 49, grifos meus)

Ao voltar para o quarto viu o rapaz sentado na cama com a cabeça baixa balançando a munheca como se estivesse se masturbando, “mas era o tambor do revólver que ele rolava entre as pernas”, guardou cinco balas e com a última armou o revólver e apontou para sua cabeça assoviando – “ele apertou o gatilho, ouviu-se um clique” –, a loirinha fez o mesmo, e com a mão esquerda colocou o cano bem dentro do ouvido – “disparou, e nada, clique”. O próximo a acionar o gatilho da roleta-russa foi José Costa, o medo lhe veio depois do “clique”, suas pálpebras cederam, nisso sentiu o peso de todas as noites de insônia superpostas.

Abri os olhos num sobressalto e vi o fotógrafo outra vez com o revólver na mão [...] quando o vi empurrando a arma com a ponta do pé, na minha direção. [...] Queria dizer que a roleta-russa tinha girado no sentido horário e agora deveria reverter o giro, a começar por mim. [...] era um cigano romeno, e teve razão a lourinha em lhe dizer: sinto asco do teu espetáculo grotesco [...] eu não conseguia deixar de olhar, e vi como se fechavam as dobradiças do seu dedo no gatilho, cheguei a ouvir ranger a mola do gatilho, e clique. [...] eles tinham reservado para mim a bala do tambor. Estavam de olho no meu dinheiro desde o início, organizavam minha morte. [...] Foi quando comecei a duvidar de que aquele jogo fosse a valer porque, a não ser no cinema, ninguém avança de peito aberto contra uma arma carregada [...] Frearam a meia distância [...] Só me restava premer o gatilho aos poucos, na esperança de que a bala saísse devagar, mas no entretempo alguém bateu na porta do quarto. (BUARQUE, 2003, p. 51-55, grifos meus)

Esse relato aparentemente deslocado do contexto do romance nos faz questionar sobre as intenções do autor em acrescentar mais essa história. Inicialmente José Costa nos dá a entender que o acompanhante da “loura”, que lhe serviu de isca, faz lembrar a aparência de um fotógrafo por sua vestimenta: “falou qualquer coisa para a árvore, de onde saiu um rapaz de braços fortes, sem camisa, com um colete cáqui cheio de bolsos, desses de fotógrafo”, logo em seguida, porém, ele afirma taxativamente que é um “fotógrafo”. Um fotógrafo sem câmera?

Perguntamos. Ao final da bebedeira, chegando ao hotel, tem-se que: “o fotógrafo se instalou na minha cama e acendeu um cachimbo fino”, e ainda: “Achei desagradável ele se masturbar na minha cama, mas não, era o tambor de um revólver que ele rolava entre as pernas”. Podemos perceber pelas atitudes do rapaz que ele é dono de um comportamento dominador, violento, invasor da privacidade e do espaço alheios. Seria esse o perfil dos fotógrafos em geral? Qual é a relação que podemos traçar entre a pulsão sexual e a atividade de um fotógrafo? E ainda, qual a relação entre um revólver e a máquina fotográfica?

Susan Sontag avalia esta versão armada do fotógrafo:

O fotógrafo é uma versão armada do caminhante solitário que faz o reconhecimento do inferno urbano, percorrendo-o, caçando, o errante voyeurista que descobre a cidade como uma paisagem de extremos voluptuosos. [...] O flâneur não se sente atraído pelas realidades oficiais da cidade, mas por suas esquinas escuras e remendadas, por seus habitantes esquecidos – pela realidade não oficial que está por detrás da fachada da vida burguesa e que o fotógrafo “apreende”, tal como o detetive captura o criminoso. (SONTAG, 1983, p. 55-56)

O fotógrafo toma de assalto a realidade mostrando algo que se encontrava escondido, porém, para isso é necessário submeter-se primeiramente à casualidade do acontecimento, esperando o momento certo para atacar. Sontag (1983:5) observa que o potencial de agressividade implícito na utilização da câmera foi sempre um valor que a tecnologia difundiu, uma mentalidade consumista de se ver o mundo como “um conjunto potencial de fotografias”, possibilitando a posse imaginária do que é fotografado. A publicidade das câmeras fotográficas quase sempre destacou o automatismo da câmera, restando ao fotógrafo apenas o ato de apontar e disparar, simples como apertar um gatilho: “ele apertou o gatilho, ouviu-se um clique”; aqui a metáfora sonora do “clique” relaciona o gatilho da arma de fogo ao disparo do obturador da câmera fotográfica.

A relação entre a fotografia e a arma é muito antiga. Em 1874, o astrônomo Jules Janssen conseguiu fotografar um fenômeno raríssimo, que ocorre duas vezes

a cada século, com seu “revólver fotográfico”, capaz de captar imagens sucessivas e em intervalos curtos e regulares. Foi esse instrumento de Janssen que mais tarde Jules Marey usou para captar o vôo dos pássaros, em 1882, dando início à cronofotografia.

A lente ajustável ficava alojada no cano. Na parte de trás, montada na coronha, uma larga culatra cilíndrica abrigava uma engrenagem de relojoaria. A mira era feita através de um visor preso à coronha. Quando se pressionava o gatilho, a engrenagem começava a girar, acionando um eixo central, que fazia doze rotações por segundo e movimentava todas as demais partes móveis. Primeiro utilizou-se um disco opaco, com uma estreita janela que deixava passar a luz a 1/720 centésimos de segundo aproximadamente, doze vezes por segundo. Atrás desse obturador, e sobre o mesmo eixo, havia um segundo disco com doze pequenas aberturas e com dentes regularmente espaçados à volta de sua circunferência. Finalmente, uma “caixa de mudança”, contendo vinte e cinco chapas fotográficas, ficava alojada sobre o rifle, deixando cair as chapas, uma a uma, no interior do dispositivo, prontas para serem expostas à luz. (MANNONI, 2003, p. 330)

O desempenho dos aparelhos fotográficos aumentou com a substituição do suporte daguerreótipo e das chapas de colódium usadas por Janssen. Em 1890, a película de celulose passa a ser o suporte preferido de Marey, por facilitar as tomadas sucessivas. Porém, a incorporação bélica da máquina fotográfica remonta, segundo Machado, ao “canhão fotográfico” de Talbot (MACHADO, 1983:52). Nesse sentido, é válida a analogia da câmera fotográfica com o revólver porque a câmera mata simbolicamente, conclui Sontag.

A câmera/revólver não mata, de forma que aquela metáfora nefasta não passa de um blefe – como a fantasia do homem que pensa ter um revólver, faca ou arma entre as pernas. Ainda assim, existe algo de destruidor no ato de bater uma fotografia. Fotografar pessoas é violá-las, é vê-las como jamais podem ver-se a si próprias, conhecê-las como nunca poderão conhecer-se; é transformá-las em objetos de cuja posse nos asseguramos simbolicamente. Do mesmo modo que a câmara é uma sublimação do revólver, fotografar alguém é um assassinato sublimado – um assassinato sem vigor, bem de acordo com uma época triste e cheia de temor. (SONTAG, 1983, p. 14)

Nas fotografias feitas com o consentimento do modelo, em que se requer uma cumplicidade entre os participantes, o fotógrafo sabe até onde ele pode chegar; mas nem sempre é isso que ocorre. Existem fotógrafos especializados em sacar

fotografias não autorizadas, e aí o desempenho do fotógrafo se assemelha ao de um caçador que surpreende a sua vítima, se enquadrando no perfil do fotógrafo *paparazzi*: “Abri os olhos num sobressalto e vi o fotógrafo outra vez com o revólver na mão”. O termo “*paparazzo*”, apelido dado pelo amigo e cineasta Federico Fellini ao fotógrafo Tazio Secchiaroli, passou a designar o fotógrafo especializado em retratar celebridades. Tazio foi autor de diversas fotos indiscretas feitas nas ruas de Roma, das quais Fellini se aproveitou quando filmava *La Dolce Vita*, segundo informações de Giulio Sanmartini (Observatório da Imprensa, nº 398 de 12/9/2006).

O olhar não autorizado do *paparazzi* tem seus efeitos na prática fotográfica habitual; não é que os caçadores de celebridades estejam sempre muito distantes de seus modelos, que o fotógrafo se vê na condição de usar lentes de longo alcance como as teleobjetivas, ao contrário, trata-se de uma convenção jornalística. O emprego de diferentes lentes na construção da verossimilhança na fotografia possui um efeito ideológico, assinala Machado. Para os fotógrafos *paparazzi* o uso da lente teleobjetiva revela um “olhar clandestino e bisbilhoteiro, a curiosidade voyeurista de quem ‘rouba’ a imagem do referente inacessível”, já que ninguém acreditaria em uma fotografia supostamente não autorizada se fosse registrada por uma lente normal, 50 mm, que exige a proximidade do fotógrafo (MACHADO, 1983:26).

A pulsão escópica do fotógrafo, mesmo do amador, hoje tão valorizado por revistas que investem na vida pessoal das celebridades, na medida que eles podem surpreender alguém com uma câmera embutida até mesmo em um telefone celular, é uma atividade cada vez mais cultuada por uma clientela que mantém firme um dos segmentos editoriais mais estáveis do mercado e vem confirmar a previsão feita por Walter Benjamin:

No fundo o amador que volta para casa com inúmeras fotografias não é mais sério que o caçador, regressando do campo com massas de animais abatidos que só têm valor para o comerciante. Na verdade, não está longe o

dia em que haverá mais folhas ilustradas que lojas vendendo caças ou aves. (BENJAMIN, 1994, p. 104)

Se para José Costa a atividade de um fotógrafo inspira asco a ponto de agredi-lo, ou de ser incapaz até mesmo de aturar a presença de algum profissional em sua casa – o que leva Vanda a pedir que se ausente: “Sabedora de meu temperamento arredio, por vezes agressivo, e de como repórteres e fotógrafos não têm escrúpulos em invadir ambientes domésticos [...] me fez sair pela porta de serviço” (BUARQUE, 2003:99) –, como será então essa relação, na vida real de uma pessoa conhecida nos quatro cantos do mundo tal como o autor de *Budapeste*? Como é ser o foco de tantas lentes ao mesmo tempo?

A FOTOGRAFIA NA VIDA E OBRA DE CHICO BUARQUE

O artista Chico Buarque tem alguma coisa em comum com seu personagem José Costa: ser reservado. Embora seja um artista famoso, é intransigente com sua privacidade. Não é de fazer concessões ao mercado. Em biografia publicada, Chico diz não ser afetado pelo personagem artista, ao contrário, para se despir dele mesmo, criou um “não-personagem”. Fazer show sempre foi difícil para ele, que insistia em se apresentar sem máscaras, encarando o público com a cara limpa; chegou a pensar em não mais se apresentar em outubro de 1976, mas teve que desistir da idéia. O cantor Chico Buarque é o provedor daquele que escreve e compõe (BUARQUE, *apud* ZAPPA, 1999:18).

*Para mim, ao contrário do que pensam os outros, trabalhar é quando estou quieto em casa, escrevendo ou compondo, produzindo, criando. Engraçado, quando acabam as temporadas, aí dizem que não estou fazendo nada. Pensam que, porque não apareço, estou parado. Mas é aí que estou realmente trabalhando. Intensamente. Até quando caminho, estou trabalhando, pensando. (BUARQUE, *apud* ZAPPA, 1999, p. 36)*

Para uma pessoa que não gosta de se exhibir, muito menos se autopromover, a fotografia pode ser encarada com um certo constrangimento. Não por causa de sua timidez tão apregoada, esse sentimento desagradável para com a fotografia e a mídia em geral pode ter iniciado em 1961, quando tinha seus 17 anos. Nessa época, Chico morava com sua família no bairro do Pacaembu em São Paulo e, junto com alguns amigos, andou “levando” alguns carros para dar umas voltas para largar logo depois. Fizeram isso algumas vezes até que a polícia os enquadrrou, aí Chico foi esquadrihado no “clichê antropométrico” da foto frente e perfil, além de ter seu rosto estampado no jornal *Última Hora*, com uma tarja negra nos olhos. Como controlar aquele desejo de chutar o fotógrafo que o fez objeto em uma ficha criminal e esquecer todo o acontecido? Hoje, Chico não se importa em mostrar o seu “clichê” de delinqüente, até usou na capa de uma de suas obras, o cd *Paratodos* – e aí abriu sua ferida, já nem doía tanto assim. Uma outra história delicada com a fotografia foi na década de 70, na época do Ato Institucional nº 5. Chico foi para a Itália por uns tempos, em auto-exílio; para sustentar sua família fazia a abertura do show *La Benquère*, de Josephine Baker, por causa do sucesso internacional de *A Banda*. Uma vez, atendendo ao pedido de um fotógrafo, fez uma foto com a estrela do show. Chico conta como foi desagradável passar por aquele vexame, porque “ela veio tirar a foto e reclamou comigo, como se eu é que tivesse pedido, ‘Já tirei a foto *avec vous, monsieur*’”, disse Josephine, mas Chico continuou a fazer sua parte no show, mesmo porque aqueles eram tempos difíceis (BUARQUE, *apud* ZAPPA, 1999:107). Depois destes e outros episódios, como o do restaurante no Rio de Janeiro que deixou de freqüentar porque a proprietária chamou um fotógrafo para registrar sua presença, Chico volta às mídias em situação ainda mais constrangedora, ao ser fotografado por um *paparazzi* em “flagrante delito” com uma

morena na praia do Leblon em 2005, meses após o lançamento de *Budapeste!* As fotografias mostravam o artista em várias poses, abraçando e beijando a moça. Ao que parece ele foi mesmo surpreendido pelo *paparazzi*, mas o constrangimento maior foi aturar o marido ciumento da moça, que se aproveitou do interesse da mídia ao explorar tais acontecimentos para falar de seu trabalho. Tempos depois, em entrevista concedida a Maurício Stycer, da revista *Carta Capital*, Chico falou de sua relação com a mídia.

Eu já enfrentei situações piores. Não sou um sujeito cheio de melindres, não sou não-me-toques. Já briguei com a imprensa bastante, por motivos mais graves. Eu não vou querer lembrar isso agora. Há 20 anos a barra era mais pesada. Essa coisa de invasão de privacidade é chato, mas eu não vou deixar de viver por essa besteira. Não vou deixar de andar na praia por isso. Tive problemas, no passado, com vários jornais. E não fiz greve de fome por causa disso. Alguns passavam da conta, falavam demais, mentiam. Deixei de falar com alguns. Mas depois de alguns anos eles me absolveram. (BUARQUE, Carta Capital, 10/5/06)

Se na vida artística a fotografia lhe rendeu alguns transtornos, na sua vida em família ao contrário, a fotografia é bem-vinda assim como em sua criação poética.

Em 1968, em primeira parceria com Tom Jobim, compõe *Zíngaro*, que renomeada passou a se chamar *Retrato em Branco e Preto*. O poema-canção fala do desencontro com o grande amor e se verifica a dimensão melancólica da fotografia. Para o poeta, a monocromia do preto-e-branco é a cor do desengano. Essa “ânsia dolorida pela volta de alguém a uma situação ou a um espaço que não mais fazem parte da realidade atual” é, segundo a ensaísta Adélia Bezerra de Meneses, o que caracteriza o “lirismo nostálgico” na poesia de Chico Buarque.

Retrato em Branco e Preto – Chico Buarque e Tom Jobim – 1968

*Já conheço os passos dessa estrada
Sei que não vai dar em nada
Seus segredos sei de cor
Já conheço as pedras do caminho
E sei também que ali sozinho
Eu vou ficar, tanto pior
O que é que eu posso contra o encanto*

*Desse amor que eu nego tanto
 Evito tanto
 E que no entanto
 Volta sempre a enfeitiçar
 Com seus mesmos tristes velhos fatos
 Que num álbum de retrato
 Eu teimo em colecionar*

*Lá vou eu de novo como um tolo
 Procurar o desconsolo
 Que cansei de conhecer
 Novos dias tristes, noites claras
 Versos, cartas, minha cara
 Ainda volto a lhe escrever
 Pra lhe dizer que isso é pecado
 Eu trago o peito tão marcado
 De lembranças do passado
 E você sabe a razão
 Vou colecionar mais um soneto
 Outro retrato em branco e preto
 A maltratar meu coração*

Outro poema, lançado no cd *Paratodos*, chama-se *O Retrato da Capa*, de 1993. A letra confirma seu desamparo frente ao disparo da câmera, mas é um fato que envelheceu e se tornou patético frente à mutabilidade do grande poeta. Em *O Retrato da Capa*, o “clichê antropométrico” é visto como “câmera tão dura”, que repete incansavelmente o enquadramento frente/ perfil, padrões da documentação criminal. Um retrato de um jovem com os olhos assustados e de boca calada, submetido ao registro inexorável, mostra a “figura do larápio” que o fotógrafo esquadrinhou. A face obscura e temerosa, a estranha “contracara” desapropriada de seu dono, não pede para ser lembrada: “foto que não era para a capa”.

O Retrato da Capa – Chico Buarque – 1993

*O retrato do artista quando moço
 Não é promissora, cândida pintura
 É a figura do larápio rastaquêra
 Numa foto que não era para capa
 Uma pose para câmera tão dura
 Cujo foco toda lírica solapa*

*Era rala a luz naquele calabouço
 Do talento a clarabóia se tampara
 E o poeta que ele sempre se soubera
 Claramente não mirava algum futuro
 Via o tira da sinistra que rosnara
 E o fotógrafo frontal batendo a chapa*

*É uma foto que não era para capa
Era a mera contracapa, a face obscura
O retrato da paúra quando o cara
Se prepara para dar a cara a tapa*

Uma outra canção lançada em 2005 é *Renata Maria*, em parceria com Ivan Lins. Aqui, a fotografia não é objeto explícito, como nos casos anteriores, mas uma metalinguagem da imagem paralisada no momento passado em que “Renata Maria saía do mar”. São alusões aos códigos da linguagem fotográfica a partir de um ponto de vista que imobiliza e enfoca um conjunto de objetos, resignificando o tempo interrompido da pose fotográfica. Uma representação que reflete luz: “Tão fulgurante visão”; enquadra e fixa a imagem: “Ela era ela era ela no centro da tela daquela manhã”, “Mas o assombro gelou/ Na minha boca as palavras que eu ia falar”; interrompe o fluxo do tempo e movimento: “Pássaros cristalizados no branco do céu”, “Pranchas coladas na crista das ondas, as ondas suspensas no ar”; e situa o extra-campo da imagem: “Tudo o que não era ela se desvaneceu”, “Cristo, montanhas, florestas, acácias, ipês”; um fantasma que não pode ser revivido existencialmente: “Noite na praia deserta, deserta, deserta daquela mulher”, “Não se produz duas vezes no mesmo lugar”, “Dia após dia na praia com olhos vazados de já não a ver”; imagens marcadas pela conexão com o real: “Eu atolado na areia, perdia meus pés”, “Praia repleta de rastros em mil direções”.

Renata Maria – Chico Buarque e Ivan Lins – 2005

*Ela era ela era ela no centro da tela daquela manhã
Tudo o que não era ela se desvaneceu
Cristo, montanhas, florestas, acácias, ipês*

*Pássaros cristalizados no branco do céu
E eu, atolado na areia, perdia meus pés*

*Músicas imaginei
Mas o assombro gelou
Na minha boca as palavras que eu ia falar
Nem uma brisa soprou
Enquanto Renata Maria saía do mar*

*Dia após dia na praia com olhos vazados de já não a ver
 Quietos como um pescador a juntar seus anzóis
 Ou como algum salva-vidas no banco dos réus*

*Noite na praia deserta, deserta, deserta daquela mulher
 Praia repleta de rastros em mil direções
 Penso que todos os passos perdidos são meus*

*Eu já sabia, meu Deus
 Tão fulgurante visão
 Não se produz duas vezes no mesmo lugar
 Mas que danado fui eu
 Enquanto Renata Maria saía do mar*

A fotografia enquanto objeto de contemplação é recorrente na obra poética de Chico Buarque. No poema-canção *A Cidade dos Artistas*, de 1981, a fotografia é objeto de espelhamento do artista na divulgação em massa: “Ser artista/ é posar sorridente/ E ver-se de repente/ Sair numa revista”. Em *A História de Lily Braun*, de 1982, em parceria com Edu Lobo, Chico fala da fotografia como objeto de pulsão escópica: “Ele me comia/ Com aqueles olhos/ De comer fotografia”. Em *Anos Dourados*, de 1986, em parceria com Tom Jobim, a fotografia reflete um estado na relação entre as pessoas que merece ser recordado: “Parece que dizes/ Te amo, Maria/ Na fotografia/ Estamos felizes” [...] “Não sei se eu ainda/ Te esqueço de fato/ No nosso retrato/ Pareço tão linda”. Em *Futuros Amantes*, de 1993, o objeto fotográfico é vestígio de uma civilização passada ressaltando a função representativa do signo indicial: “Mentiras, retratos/ Vestígios de estranha civilização”. Sua recente composição *Subúrbio* destaca a periferia do Rio de Janeiro, no que concerne a sua visualidade pouco cultuada, uma face que até o Cristo prefere não ver, “Não sai foto na revista”, “Não tem claro-escuro, a luz é dura”. A fotografia que é publicada nas revistas divide o mundo entre o belo e o feio, o rico e o pobre, o jovem e o velho e assim, nos acostumamos com toda essa exclusão social.

Lá não tem brisa
 Não tem verde-azuis
 Não tem frescura nem atrevimento
 Lá não figura no mapa
 No avesso da montanha, é labirinto
 É contra-senha, é cara a tapa
 Fala, Penha
 Fala, Irajá
 Fala, Olaria
 Fala, Acari, Vigário Geral
 Fala, Piedade
 Casas sem cor
 Ruas de pó, cidade
 Que não se pinta
 Que é sem vaidade

Vai, faz ouvir os acordes do choro-canção
 Traz as cabrochas e a roda de samba
 Dança teu funk, o rock, forró, pagode, reggae
 Teu hip-hop
 Fala na língua do rap
 Desbanca a outra
 A tal que abusa
 De ser tão maravilhosa

Lá não tem moças douradas
 Expostas, andam nus
 Pelas quebradas teus exus
 Não tem turistas
 Não sai foto nas revistas
 Lá tem Jesus
 E está de costas
 Fala, Maré
 Fala, Madureira
 Fala, Pavuna
 Fala, Inhaúma
 Cordovil, Pilares
 Espalha a tua voz
 Nos arredores
 Carrega a tua cruz
 E os teus tambores

Vai, faz ouvir os acordes do choro-canção
 Traz as cabrochas e a roda de samba
 Dança teu funk, o rock, forró, pagode
 Teu hip-hop
 Fala na língua do rap
 Fala no pé
 Dá uma idéia
 Naquela que te sombreia

Lá não tem claro-escuro
 A luz é dura
 A chapa é quente
 Que futuro tem
 Aquela gente toda
 Perdido em ti
 Eu ando em roda
 É pau, é pedra
 É fim de linha

É lenha, é fogo, é foda

Fala, Penha

Fala, Irajá

Fala, Encantado, Bangu

Fala, Realengo...

Fala, Maré

Fala, Madureira

Fala, Meriti, Nova Iguaçu

Fala, Paciência...

"O cinematógrafo dispõe do *encanto da imagem*, ou seja, renova ou exalta a visão das coisas banais e quotidianas. A qualidade implícita do duplo, os poderes da sombra e uma certa sensibilidade à fantasmagoria, vem reunir os seus prestígios milenários no seio da ampliação fotogênica, e atrair as projeções-identificações imaginárias melhor, muitas vezes, que a própria vida prática." (MORIN, Edgar. A alma do cinema)

O CINEMA

A fotografia codificou a imagem temporalizada do movimento em duas vias: a da cronofotografia de Marey e da cinematografia dos irmãos Lumière. Com Marey o movimento foi captado com o objetivo de decompor o fenômeno em centésimos de segundo, superpondo ou encavalando o registro em uma única placa, de forma que a representação temporal se verifica na trajetória do próprio objeto. Aqui o tempo adquire uma forma materializada e visível, onde se verifica uma duração no deslocamento do ponto de vista sem que haja um corte de uma posição para a outra. Decorre desse procedimento o conceito de anamorfose, introduzido no século XVII, que, na abordagem de Arlindo Machado, veio "perverter os cânones mais rígidos da perspectiva geométrica do Renascimento". O tempo na cronofotografia adquire uma expressão sensível, como um elemento transformador que provoca distorções, uma dimensão da imagem em termos semióticos "capaz de abalar a própria estrutura da matéria, de comprimi-la, dilatá-la, multiplicá-la, torcê-la até o limite da transfiguração" (MACHADO, 2002:58-60). Já na cinematografia dos irmãos Lumière o movimento é construído por uma seqüência de fotografias fixas, chamadas de fotogramas, que serão ordenados em blocos sucessivos por meio da *montagem* e exibidos por um projetor em uma sala escura. A *montagem* consiste na "seqüencialização de blocos de tempo, entre os quais nada mais há do que relações temporais implícitas [...]" em que se fabrica "um tempo perfeitamente artificial,

sintético, que relaciona blocos não-contíguos na realidade” (AUMONT, 1995:169-170).

O sucesso do cinematógrafo se deve em grande parte à seqüencialização de imagens e ao tamanho adquirido na sua projeção. Quando os irmãos Lumière passaram a aproximar a lente do objeto em constante movimento, recurso conhecido por *travelling*, ou na introdução dos *closes*, isto é, diminuição do ângulo de visão para destacar parte do corpo de alguém, é que o cinema começa a desenvolver seu método fundamental.

Pars pro toto é o método fundamental da conversão cinematográfica dos objetos em signos. A terminologia da cenarização, com os seus “planos médios”, “primeiros planos” e “primeiríssimos planos”, é nesse sentido bastante instrutiva. O cinema trabalha com fragmentos de temas e com fragmentos de espaço e de tempo de diferentes grandezas, muda-lhes as proporções e entrelaça-os segundo a contigüidade ou segundo a similaridade e o contraste, isto é: segue o caminho da metonímia ou o da metáfora (os dois tipos fundamentais da estrutura cinematográfica). (JAKOBSON, 1970, p. 155)

O uso destes recursos transformou uma possibilidade técnica emergente em uma tipologia de tamanhos que inscreve a posição do objeto no espaço. Um enquadramento em *plano fechado* do tipo *close* acentua a superfície da imagem, ou o “tato visual”, enquanto um *plano aberto* reforçaria a representação geométrica de profundidade. De um modo geral o enquadramento faz deslizar sobre a superfície uma pirâmide visual imaginária em cone, que tem o olho por cume, o objeto olhado por base – a pirâmide de Alberti à qual já nos referimos –, materializando dessa forma um “ponto de vista” óptico, o mesmo da câmera de cinema, centralizado e monocular, embora possa haver ainda outros pontos de vista, como o do narrador ou do personagem e o do espectador.

Enquadramentos e bordas limitam a imagem e instituem a noção de *campo* e de *fora-de-campo*. Enquanto na fotografia a noção de *campo* e *fora-de-campo*, ou *extra-campo*, se faz no ato do corte por afastamento ou evicção do espaço e tempo,

no cinema acontece o contrário, há uma dinamização narrativa e psicológica de consistência ficcional que se estende além das bordas do quadro e que rearticula para dentro do *campo* a dimensão imaginária (DUBOIS, 1994:178-183). No cinema, esclarece Jacques Aumont, o *quadro* focaliza a representação em um bloco espaço-tempo e institui um *fora-de-campo*. Sendo o *campo* a dimensão e a medida do espaço, o *fora-de-campo* é sua medida temporal. “O *fora-de-campo* como lugar do potencial, do virtual, mas também do desaparecimento e esvaecimento: lugar do futuro e do passado bem antes de ser o do presente” (AUMONT, 2004:40).

O cinema reconstitui um acontecimento, é lugar da ficção, porém, com forte impressão do real proporcionada por recursos que vão desde o movimento impregnado de tempo e espaço, até os enquadramentos que evocam um certo ponto de vista e contextos do *campo* e *fora-de-campo*, inclusive de sonorização, submetidos a uma seqüencialidade. A seqüencialidade, conjunto de momentos em que o tempo do filme coincide com o tempo “real” de uma ação, ou a soma de *planos curtos* ligados uns aos outros dentro de uma duração é manipulada pela montagem, processo que se inicia após as filmagens e dão sentido à narrativa.

Se é contínua, posso acompanhar um movimento enquanto este se faz diante da câmara; se a montagem intervém, vejo uma sucessão de imagens tomadas de diferentes ângulos, acompanho a evolução de um acontecimento a partir de uma coleção de pontos de vista, via de regra privilegiados, especialmente cuidados para que o espetáculo do mundo se faça para mim com clareza, dramaticidade, beleza. As possibilidades abertas pela temporalidade própria da imagem são infinitas; há o movimento do mundo observado e o movimento do olhar do aparato que observa. (XAVIER, in ADAUTO, 1995, p. 370)

O cineasta russo Serguei Eisenstein desenvolveu uma teoria da montagem na qual os procedimentos de construção formal, do enquadramento, da velocidade, da angulação e da iluminação poderiam ser montados no sentido de conduzir o universo da obra para o universo do espectador. O objetivo não era atingir o espectador pelo conteúdo, mas construir um sentido a partir da articulação das

imagens. Segundo Arlindo Machado (2002), o cineasta foi buscar seu modelo na escrita das línguas orientais, uma escrita pictórica que produz sentido pela articulação de imagens. Na língua chinesa a palavra amizade, por exemplo, se faz com a combinação de dois pictogramas: o cão como símbolo da fidelidade e a mão direita que se oferece a um amigo ao cumprimentá-lo. Eisenstein acreditava criar conceitos a partir de um pensamento por imagens sem passar necessariamente pela narração.

Para ele a suposição de que houve um encontro, uma contigüidade espacial e temporal, entre a câmara e o objeto não é o dado central e imprescindível da leitura da imagem. A sua presença na tela é um fato de natureza plástica que deve ser observado em seu valor simbólico, avaliadas as características da sua composição e sua função no contexto de um discurso que é exposição de idéias, não sucessão natural de fatos “captados” pelo olhar. A diferença entre um plano geral e um close-up, por exemplo, muitas vezes não pode ser entendida como “olhar a distância” versus “olhar de perto”, mesmo quando se focaliza o mesmo objeto, mas como confronto de duas imagens de valores distintos. A diferença é de função, valor, não de posição no espaço, pois pode não haver continuidade e homogeneidade espacial para que se possa falar num “chegar mais perto” – tudo depende do contexto do discurso por imagens. (XAVIER, in ADAUTO, 1995, p. 374)

A pesquisa de Xavier sobre a proposta eisensteiniana de imagem-signo se opõe às teses daqueles que acreditavam que “toda imagem é produto de um olhar”, de modo que a sucessão da “imagem-acontecimento” se define como um “princípio de continuidade já presente na narração clássica”, enquanto a montagem do cineasta russo insiste no princípio da descontinuidade. Dessa maneira, Eisenstein minimizava a utilização do *plano-sequência*, que prima pela ação em sua duração, ou seja, um acontecimento em seu desenrolar, e remete à questão do signo indicial de forte conexão com o real. Ao reproduzir a vivência humana tal como ela é, aumenta-se a ilusão do real pelo valor mimético do signo icônico, um estilo que para Eisenstein era enganoso (XAVIER:1995).

A ilusão do real se completa com a projeção na sala de cinema, que reúne os fragmentos de imagens fixas e sucessivas restabelecendo a continuidade do

movimento e a dimensão do tempo. Nos termos de Jean-Louis Baudry a reconstituição especular do “real” no cinema se dá pelo apagamento das marcas da enunciação. De outra forma, o espectador perceberia a descontinuidade na seqüência narrativa ou da imagem, o que provocaria “efeitos de ruptura perturbadores” para ele. Na sala escura do cinema não há diálogo, o espectador é envolvido pelo que é representado em um local fechado onde há “a supressão da motricidade e predominância da função visual”, levando o espectador a transcender a sua própria realidade.

Sem dúvida o caráter paradoxal da tela-espelho do cinema é que ela reflete imagens e assim a ambigüidade permanece, pois a imagem que ela reflete não é a imagem da “realidade” (uma ambigüidade que a transividade do “refletir” deixa em suspenso). [...] A disposição dos diferentes elementos – projetor, “sala escura”, “tela” –, além de reproduzir de um modo bastante impressionante a mise-en-scène da caverna, cenário exemplar de toda transcendência e modelo topológico do idealismo, reconstrói o dispositivo necessário ao desencadeamento do estádio do espelho, descoberto por Lacan. (BAUDRY, in XAVIER, 1983, p. 395).

Baudry conclui que a ideologia da representação que “orienta a concepção da ‘criação’ estética” e a especularização, que organiza o espetáculo para a “constituição da função transcendental” do espectador constituem uma espécie de “aparelho psíquico substitutivo”, que tende a manter o sistema econômico e repressivo dominante. A teoria do sujeito transcendental de Baudry, em que o espectador é cativado e seduzido pelo olho móvel da câmera que tudo vê, sendo transportado para a tela reconhece, por outro lado, e segundo Aumont (2004:60-65), o espectador como aquele que olha, contribuindo para a categoria do sujeito datado historicamente na modernidade, por decorrência da velocidade dos meios de transporte na qual o olho “está fantasiado como um órgão destinado a ‘engolir’ paisagens” e na mobilidade e ubiquidades dos espetáculos. Já no ponto de vista de Christian Metz (1983:424-425), se há uma reativação do “estádio do espelho”, proposto por Lacan, deve-se levar em conta que há uma diferença entre a tela do

cinema e o espelho propriamente dito, visto que o espectador do cinema não vê na tela a imagem do seu corpo, e que embora a submotricidade e a superpercepção (visual e auditiva) sejam comuns na relação do espectador com o cinema e com o “estádio do espelho”, a identificação com o filme não é constitutiva do sujeito, visto que no adulto a dimensão do simbólico já existe, enquanto para a criança é um processo em construção. Metz, por sua vez, prefere classificar o grau de identificação do espectador com o filme de primária e secundária.

No romance *Budapeste* toda a seqüência dos acontecimentos é articulada sob o ponto de vista do narrador, efeito conhecido tecnicamente no cinema como *câmera subjetiva*, em que o ponto de vista da câmera e do personagem coexistem e condiciona toda ação para o tempo que a voz do personagem-narrador indicar. Porém, fugindo aos padrões convencionais, a narração é descontínua, não obedecendo a uma ordem linear entre começo, meio e fim, mas circular, onde o desfecho é também o início de toda a trama, assunto que será retomado mais adiante. Os cortes abruptos já prefiguram uma “montagem” em que pouco a pouco vão se desenhando um antes e um depois, configurando assim a sua cronologia. Sendo assim, sob o ponto de vista fílmico, o conceito de *câmera subjetiva* vinculado a uma narrativa descontínua como a de *Budapeste* tende a esvaziar, em parte, seu mecanismo de identificação.

O FOTOGRAMA

A passagem por Budapeste se dissipara no meu cérebro. Quando a recordava, era como um rápido acidente, um fotograma que trepidasse na fita da memória. (BUARQUE, 2003, p. 31)

Se na fotografia o fotograma identifica um tipo de imagem obtido pela ação da luz, sem câmera, sobre um suporte sensível que tende a produzir um efeito abstrato, no cinema é a unidade mínima de base fotográfica. Em cada fotograma há a

petrificação de um ponto de vista único, desvalorizando alguns enquadramentos em função de outros, um mecanismo gerador de sentidos definido pela co-presença do enunciador. A imagem, ao ser captada e depois projetada, utiliza-se de vinte e quatro fotogramas para cada segundo de imagem em movimento. Quando filmamos uma cena com uma quantidade maior do que vinte e quatro fotogramas por segundo e a projetamos a vinte e quatro quadros, dá-se o efeito de câmera lenta e, ao contrário, quando gravamos um segundo de uma cena com menos de vinte e quatro quadros ou fotogramas, ao ser projetado tem-se o efeito de aceleração da cena. No cinema mudo, a captação era gravada a dezoito quadros por segundo e projetada a vinte e quatro, resultando na aceleração da cena. Os fotogramas, como uma série de elementos fixos e móveis, criam, ao serem projetados, a ilusão do movimento.

O CÓDIGO

Cinegrafistas filmavam um documentário com Kocsis Ferenc e a fila de autógrafos não progredia. Sempre que chegava à mesa um artista, uma mulher glamorosa, Kocsis se levantava, lhe estendia a mão, tornava a se sentar, se levantava, lhe estendia a mão, tornava a se sentar, e assim repetidas vezes, para que a cena fosse registrada de diversos ângulos. [...] Poeta, gritei, brandindo meu exemplar, não vais me honrar com um autógrafo? Corta!, gritou de volta o diretor do filme; apagaram-se os refletores e um puxa-saco me interpelou: tu, quem julgas ser? (BUARQUE, 2003, p. 138)

Tomei em seguida o exemplar das mãos de Kriska: este é para minha amada, Fülemüle Krisztina. Virei-me para o cinegrafista: estai à vontade, senhores, não vos pejeis de filmar minha bela esposa. Ora, Kósta, disse Kriska, mas os refletores se acenderam e Kocsis Ferenc se levantou três vezes para a cumprimentar, depois autografou o livro. (Idem, ibidem, p. 139)

Quando não estava amamentando ela gostava de mostrar suas filmagens, as imagens vacilantes, o zoom irrequieto; tinha a primeira cena do aeroporto, tinha a criança no berçário, o parto era para eu ter filmado, mas na hora me senti mal e saí da sala. (Idem, ibidem, p. 168)

Verificam-se nestes destaques alguns dos principais procedimentos de construção formal da linguagem cinematográfica: o enquadramento, a angulação, a iluminação, o corte, o zoom e a velocidade implícita da gravação. A filmagem do lançamento do livro de Kocsis Ferenc pode ser classificada como documental, muito

embora a montagem, e não o *plano seqüencial*, seja fundamental para sintetizar a duração do acontecimento.

A especificidade do código cinematográfico está na imagem em movimento-ação montada dentro de uma seqüência narrativa, sonorizada ou não, e que no processo de filmagem, diferente da fotografia, a cena pode ser repetida até que seja satisfeito o grau de especularização que se supõe ideal, tem-se como resultado um material bruto gravado sob vários ângulos no qual apenas a melhor tomada será aproveitada na montagem. Sobre este aspecto o cinema é para Walter Benjamin a “mais perfectível das obras de arte”:

O filme acabado não é produzido de um só jato, e sim montado a partir de inúmeras imagens isoladas e de seqüências de imagens entre as quais o montador exerce seu direito de escolha – imagens, aliás, que poderiam, desde o início da filmagem, ter sido corrigidas, sem qualquer restrição. Para produzir A opinião pública, com uma duração de 3.000 metros, Chaplin filmou 125.000 metros. (BENJAMIN, 1994, p. 174)

OS PLANOS

Plongée

Apertei o cinto, fechei os olhos [...] o avião decolou. Cheguei o rosto à janela, estava tudo nublado [...] Quando se abriu um buraco nas nuvens, me pareceu que sobrevoávamos Budapeste, cortada por um rio. O Danúbio, pensei, era o Danúbio [...] (BUARQUE, 2003, p. 11)

Close para superclose

De esquelha eu a observava, a boca entreaberta, os cílios tremelicanos, o sangue subindo ao rosto, e havia uma lágrima em seu olho esquerdo quando o sujeito finalizou [...] (Idem, ibidem, p. 37)

Superclose em scanning para plano médio

Olhei o semblante do poeta, vi gotas de suor nos sulcos de sua testa, vi dentes amarelos, pensei que o poeta estivesse rindo, mas era um ricto da sua boca. Depois seus nervos foram se distendendo, seus ombros cederam, seu corpo inteiro afrouxou, a caneta escorregou de sua mão, e com a boca mole Kocsis Ferenc disse: perdi. (Idem, ibidem, p. 136)

Plano Geral

Eu olhava os letreiros do aeroporto, e através do vidro umas pessoas me olhavam, me acenavam com livros de capa furta-cor. (Idem, ibidem, p. 167)

Panorâmico

E a lourinha me conduziu à varanda, de onde se avistava Budapeste de ponta a ponta. Nascia um dia nebuloso e a cidade era cinzenta [...] (Idem, ibidem, p. 51)

Algumas referências ao uso dos planos cinematográficos, recortados do romance, enriquecem os já mencionados sob a topografia de um olhar da ordem do fotográfico, e ganham, no cinema, especificações próprias. Os planos *plongée* e *contraplongée*, terminologias criadas pelo cinema francês, são similares aos das fotografias aéreas e antiaéreas, com a câmera posicionada de baixo para cima, e de cima para baixo respectivamente. O *scanning*, termo que designa o percurso da câmera na exploração de diferentes ângulos, corresponde ao tempo ocular de exploração. No plano *panorâmico* a câmera gira sobre seu próprio eixo, no sentido da esquerda para a direita, enquanto na fotografia o tamanho é determinado pelo chassi da câmera. O *plano geral* é utilizado para mostrar o espaço geográfico restrito ao local onde a cena se desenvolve e, como na fotografia, determina uma tomada ampla com uso de lente normal ou grande-angular.

O TEMPO

A figuração do tempo cronológico no romance *Budapeste* nos reserva surpresas. A história se inicia com um telefonema de um estudante de língua estrangeira a sua professora: “aí estou chegando quase”. A reação de deboche de Kriska é motivo de arrependimento porque “devia ser proibido debochar de quem se aventura em língua estrangeira”; sem mencionar que a língua de que se fala é o húngaro, idioma que até o diabo respeita! Ele se encontra em um aeroporto a caminho de Budapeste, onde chega. Na sequência do texto não estamos mais com Kriska em Budapeste, o protagonista está sentado na poltrona de um apartamento no Rio de Janeiro assistindo a uma reportagem na televisão, em que a

entrevistadora é Vanda, mulher de José Costa, narrador e protagonista do romance. Toda a ação transcorre no tempo verbal do presente indicativo e na primeira pessoa do singular, não dando margem para distinguir entre o passado e o presente, até que a narração volta para ao ponto inicial, com o mesmo telefonema, dando a sensação de um *deja-vù*.

Telefonei sem necessidade, por puro cabotinismo, pois acabara de mentalizar uma frase de quatro palavras: aí estou chegando quase. Ela: como disseste? Repeti a frase. Ela, sonsa: não escutei. Eu, aos gritos: aí estou chegando quase! Ela, suplicante: de novo! Eu, idiota: aí estou chegando quase! Ela, que nem era muito de rir, estava às gargalhadas por causa da porcaria de um advérbio mal empregado: só mais uma vez! [...] Deixei de fazê-lo devido ao visível arrependimento de Kriska, que só não me pediu perdão porque inexistia tal palavra em húngaro [...] (BUARQUE, 2003, p. 66-67)

Reconciliado com o tempo existencial do narrador, o romance, a partir de então, segue em pêndulos entre Rio de Janeiro e Budapeste. Uma outra narrativa circular acontece na duração entre o tempo criativo de *O Ginógrafo* e *Budapest*, ambos marcados pela mesma frase final.

E engravidou de mim, e na sua barriga o livro foi ganhando novas formas, e foram dias e noites sem pausa, sem comer um sanduíche, trancado no quartinho da agência, até que eu cunhasse, no limite das forças, a frase final: e a mulher amada, cujo leite eu já sorvera, me fez beber da água com que havia lavado sua blusa. (BUARQUE, 2003, p. 40)

O trecho acima é a conclusão do romance *O Ginógrafo*, uma autobiografia escrita sob encomenda, para o alemão Kaspar Krabbe, uma ação que transcorre no tempo existencial passado, mas concomitante com o tempo de criação de *Budapest*, que terá seu desfecho marcado pelo período seguinte:

Querida Kriska, perguntei, sabes que somente por ti noites a fio concebi o livro que ora se encerra? Não sei o que ela pensou, porque fechou os olhos, mas com a cabeça fez que sim. E a mulher amada, de quem eu já sorvera o leite, me deu de beber a água com que havia lavado sua blusa. (BUARQUE, 2003, p. 174)

Há uma imbricação entre os dois tempos: o tempo da criação, que é o tempo cíclico, do eterno retorno, e o tempo da experiência vivida, que é o tempo

cronológico e linear, de fluxo contínuo. Conforme Adélia B. Menezes, a civilização Ocidental participa de uma dupla figuração do tempo:

Carregamos a dupla herança, de um lado do tempo cíclico da filosofia grega, e de outro, do tempo linear e irreversível do monoteísmo judaico. Do tempo cíclico do mito, sob o signo de Odisseu, que parte de Ítaca e que volta para Ítaca, ao fim de sua odisséia; e do tempo histórico, sob o signo de Abraão, que parte de sua cidade, Ur, na Caldéia, rumo à Terra Prometida, sem retorno, inaugurando o movimento irreversível da história. (MENESES, in FERNANDES, 2004, p. 159)

Portanto, o romance *Budapeste* caracteriza-se por uma escritura em dupla espiral, construída na imbricação dos tempos cíclico e linear que se ajustam no final do romance.

Além da narrativa como indicadora de uma temporalidade, há o tempo figurado, aquele que no cinema tem a capacidade de transformar a duração das horas do tempo linear em segundos. Para chegar a uma figuração, o tempo fílmico utiliza-se, sobretudo, de imagens aceleradas, dos ponteiros de um relógio em movimento, o cantar de um galo, ou pela figuração da luz do dia e da noite ou do movimento irreversível das águas, em opção à narração de voz em *off*. Sem recair no uso de clichês, o roteirista inventa novas maneiras de figurar o tempo dentro da história narrada. Nesse aspecto, o romance *Budapeste* emprega algumas soluções além dos cortes de uma cena para outra para consumir uma ação transcorrida no tempo, e da clássica evolução da luz, como na cena roteirizada que se inicia no fim de tarde com a sala banhada pelo sol já no horizonte, até a total escuridão. Outros exemplos mais criativos como o da gravidez de Kriska, que provoca um estado de choque no protagonista, e quando ele retorna a criança já nasceu; ou quando o narrador adormece no avião e acorda já em Budapeste, ou ainda quando a cidade do Rio de Janeiro exhibe a sua pele no transcorrer da manhã, ou da maneira mais tradicional, quando o passar do tempo se constata no reflexo de um espelho.

Apertei o cinto, fechei os olhos, achei que não ia dormir nunca mais na vida, tomei um sonífero e o avião decolou. Cheguei o rosto à janela, estava tudo

nublado, a pílula fazia efeito. Quando se abriu um buraco nas nuvens, me pareceu que sobrevoávamos Budapeste, cortada por um rio. (BUARQUE, 2003, p. 11)

Ali convalesci durante não sei quantos dias, porque era um ambiente fechado com uma lâmpada de duzentos watts sempre acesa. Só me mexia para ir ao banheiro, e no espelho eu tinha alguma idéia do passar do tempo, pela barba a crescer, pela gaze apodrecendo em torno da cabeça; [...] (Idem, ibidem, p. 123)

As manhãzinhas eram propícias a caminhadas na orla, de preferência em plena cerração, ao som de um mar sereno. [...] Mais tarde começava a se afinar a bruma, e as montanhas se desanuviando, era a cidade querendo exhibir sua pele. (Idem, ibidem, p. 153)

Enfim me aprumei, fixei o olhar à minha frente, minhas pupilas estavam dilatadas, e o rosto semi-encoberto de Kriska me parecia redondo, achei que ela tinha engordado muito. E quando compreendi que ela estava grávida, comecei a tremer todo, deu um trejeito nos meus lábios, paralisei. Meio vesgo e de boca torta fiquei congelado, porque Kriska deu uma pausa no vídeo para acudir a criança, que desatara a chorar. Quando não estava amamentando, ela gostava de mostrar suas filmagens, as imagens vacilantes, o zoom irrequieto; tinha a minha cena no aeroporto, tinha a criança no berçário, o parto era para eu ter filmado, mas na hora me senti mal e saí da sala. (Idem, ibidem, p. 168)

A ILUMINAÇÃO

O registro da luz é para o cinema um poderoso meio de expressão modulável que o acompanha desde a captação até a reprodução. Segundo Jacques Aumont (2004) existem três tipos de função na representação da luz: a função *simbólica*, que vincula a presença da luz na imagem a um determinado sentido e, se adicionado às tonalidades das cores pode “aquecer”, no caso dos tons amarelos, ocre, vermelhos, ou “esfriar”, nos tons azuis, lilases; a função *dramática*, ligada à estruturação de um espaço cênico em oposição à luz chapada sem profundidade ou contrastes; e, por último, a função *atmosférica*, para caracterizar o tempo natural, se dia ou noite, acentuar ou destacar relevos e texturas, valorizar determinada cena ou objeto em função da distribuição da luz e da sombra. Diante da complexidade do trabalho de iluminação foi necessário destacar uma pessoa, o diretor de fotografia, para traduzir todo o sentido deste recurso. No romance, a iluminação é uma qualidade que não foi desprezada.

Cheguei o rosto à janela, estava tudo nublado [...] Quando se abriu um buraco nas nuvens, me pareceu que sobrevoávamos Budapeste [...] (BUARQUE, 2003, p. 11)

O sol da tarde já baixava, vazando as persianas e projetando como que uma grade no assoalho e na coberta da cama. O banheiro estava aberto, a luz acesa. (Idem, ibidem, p. 26)

E o sol invadia o quarto, e as sombras da persiana estampavam uma jaula na toalha sobre o corpo na cama. (Idem, ibidem, p. 28)

Tinha os cabelos muito finos que a brisa assoprava, com o Pão de Açúcar iluminado ao fundo, cor de abóbora. (Idem, ibidem, p. 36)

[...] trafegávamos numa cidade tão iluminada que dela não se enxergavam as fachadas, as esquinas, os espaços, mas somente as luzes. (Idem, ibidem, p. 47)

[...] anoiteceu, e então atinei que tinha acordado às seis da tarde. Tentei refazer meu itinerário a contrapelo, mas me confundi com as luzes de bares, discotecas [...] (Idem, ibidem, p. 58-59)

Fui encontrá-la na penumbra do seu quarto, a me esperar em pé ao lado da cama [...] Vacilei um pouco, por não enxergá-la direito naquele claro-escuro. (Idem, ibidem, p. 68)

[...] luzes espocavam aqui e ali, e às vezes era difícil discernir os fogos na praia dos flashes cá dentro [...] e ela buscava as luzes, ela a carregar meu corpo escuro [...] (Idem, ibidem, p.108)

A SONORIDADE

O romance *Budapeste* é pleno de silêncios e sonoridades, de vozes, instrumentos e sons da cidade. O atributo sonoro tem a função referencial de situar e fixar o leitor dentro de um ambiente proposto pelo autor, além de datar historicamente o romance pela utilização que se faz de alguns aparelhos. No cinema, o som foi inserido na película no final da década de 20 do século passado, substituindo os músicos que faziam o fundo musical ao vivo nas exhibições do cinema mudo. No cinema falado o som pode ser captado *in loco* nas filmagens – som direto e som guia – ou pode ser adicionado ao filme na finalização, para ser em seguida mixado e transferido para o filme óptico. A sonoridade no cinema amplia o efeito de verossimilhança, tornando a cena mais realista, e é usado com frequência para produzir efeitos de terror ou suspense, se estiver *fora-de-campo*, como um recurso na interação entre o espaço interno ou externo. Bela Balázs afirma que o som no

cinema é um recurso de fácil localização por sua altura, isso contribui para “unificar os planos cuja ação se desenrola no mesmo espaço” (in XAVIER:1983). As trilhas sonoras enfatizam as emoções ou fazem aflorar impressões no espectador.

Sons no *campo* e *fora-de-campo*

[...] então enchi a banheira, espalhei uns sais de banho na água morna [...] Estava nisso quando, zil, tocaram a campainha [...] (BUARQUE, 2003, p. 7)

Rangeu o elevador, passos no hall, àquela altura talvez nem me importasse mais se fosse a Vanda ou não. Novo rangido, silêncio, silêncio, silêncio, abriu a porta, tinham deixado o jornal sobre o capacho. (Idem, ibidem, p. 78)

[...] da outra dama, soube que se retirava pelos passos no carpete e o suave bater da porta. (Idem, ibidem, p. 86)

Encerrei o trabalho exausto, e enquanto rebobinava a última fita, e mesmo depois de retirar os fones, continuava a ouvir: pléhek, pléhek. Fui à janela, e só então entendi que aquilo era Kriska, andando de patins em frente de casa. (Idem, ibidem, p. 127)

Sons de ambientes

[...] quando o telefone deu o despertar [...] logo recitaria em uníssono com o locutor [...] As vozes só serenaram quando foi aberto o restaurante [...] No fundo do salão avistei uma roda de garçons falantes [...] (Idem, ibidem, p. 9)

[...] Atravessei a sala dos rapazes, e foi tamanho o silêncio deles que julguei escutar um ruído de olhos a me seguir. (Idem, ibidem, p. 41)

[...] e o bar em peso marcava com palmas o ritmo do rock and roll. (Idem, ibidem, p. 50)

Sons de aparelhos

[...] a secretária eletrônica piscava na mesa-de-cabeceira: Zé, é o Álvaro, você já deve ter... Vandinha, sou eu [...] (Idem, ibidem, p. 16)

[...] Quando o alto-falante anunciou o voo [...] (Idem, ibidem, p. 42)

[...] cheguei a ouvir ranger a mola do gatilho, e clique. (Idem, ibidem, p. 53)

[...] Só larguei o passatempo para ver uns homens a se esgoelar na televisão, num debate político que, mesmo morto de sono, acompanhei até o fim, sem som. (Idem, ibidem, p. 56)

[...] uma camionete saiu da garagem, buzinou no meu ouvido [...] (Idem, ibidem, p. 99)

Sons musicais

E a balada lancinante da filha do Barba-Azul que ela me ensinou, e que eu cantava a capella com impositação de barítono [...] (Idem, ibidem, p. 69)

[...] *A marchinha de Carnaval saturava os amplificadores: atravessamos o deserto do Saara [...]* (Idem, ibidem, p. 108)

ROTEIRO DE UMA CENA

Após longa temporada em Budapeste, José Costa retorna ao seu apartamento no Rio de Janeiro e casualmente encontra o livro que escrevera *sob encomenda para Kaspar Krabbe, O Ginógrafo*. O livro de cor mostarda estava assinalado com uma dedicatória para Vanda, grafado com W, o que levou o protagonista a imaginar sua mulher sendo seduzida pelo falso escritor. José Costa irá fazer uma reconstituição imaginária da visita de Kaspar Krabbe a sua esposa, chegando mesmo a criar alguns detalhes cinematográficos para as cenas.

Tomei um banho pelando, fiz a barba no chuveiro, aos poucos para mim ficava claro que o alemão me havia procurado na agência a fim de me contemplar com seu livro. Informado de que eu estava no exterior, pediu meu endereço ao Álvaro, que o forneceu inadvertidamente, pensando noutras coisas. Em vez de remeter o volume pelo correio, descrente que era de nossos serviços públicos, decidi levá-lo em pessoa a seu destino; queria estar seguro de que o livro chegaria às mãos do homem cuja generosa literatura lhe atribuíra palavras e pensamentos que seu espírito jamais conceberia. Deixaria o livro aos cuidados de um secretário particular, ou de um parente, quem sabe a esposa, se o homem fosse casado, alguém de confiança que ao seu regresso lhe dissesse simplesmente: foi um forasteiro calvo que o entregou e partiu. Antes de partir redigiria um bilhete, ou breve dedicatória, capaz de exprimir toda a sua gratidão sem pôr em risco o sigilo profissional. Sucedeu porém que, ao ser recebido por uma mulher de trinta anos, saía branca plissada e blusa sem mangas, cabelos castanhos, olhos negros, rosto, pernas e braços morenos, na sala varrida pelo sol poente, senti súbito desejo de se vingar do homem generoso. Apresentou-se: Kaspar Krabbe, de quem vós já deveis ter ouvido falar, menos por um autor muito publicado na Alemanha, que por amigo de vosso ausente marido José. Aí o semblante da mulher esmaeceu, seus olhos perderam o brilho, sua pele se acinzentou, uma sombra encobriu-a por inteiro; na luz do terraço apareceu outra mulher, parelha àquela como dama do mesmo baralho, porém de naipe superior. A esposa de José Costa sem dúvida era esta, que logo o convidara a se sentar, afirmando conhecê-lo sim de nome, não pelo marido circunspeto, mas por citações em suplementos literários. Propôs um drinque, solicitou à outra que providenciasse o gelo e lastimou não ter acesso à sua literatura no original. Passou por ele, a saia de tenista, abriu uma arca no canto da sala, apanhou uma garrafa de uísque precioso. A essência do estilo se dilui até nas melhores traduções, falou com voz cantante, no momento em que a outra chegava com o balde de gelo. E acrescentou: do idioma alemão, eu e Vanessa só sabemos que tartaruga é lagarto com escudo. Não seja por isso, disse Kaspar Krabbe, e sacou do envelope O Ginógrafo, sua primeira criação em língua portuguesa. Livro que gostaria de presentear à senhora Costa, à moda das gentes de Hamburgo, oferecendo uns poucos trechos para sua apreciação como se dá a provar um vinho. Pôs-se de pé, leu não mais que duas páginas

preliminares, e ao fazer menção de se despedir, ouviu da esposa de José: não se vá, por favor, desejamos mais e mais. Adiantou-se pois na leitura e se agradou da própria voz, soava-lhe adequado até seu moderado sotaque, visto que José Costa, com misterioso engenho, lograra imprimir na escrita mesma um moderado sotaque. Anoitecia, a ninguém ocorreu acender as luzes, e em Kaspar Krabbe a penumbra caiu bem; ele sabia que assim se obliterava sua figura quase ridícula, sua cabeça quase de boneco, e em breve se veriam dele apenas dois olhos claros, suspensos na sala a um metro e noventa do chão. Olhos que cintilavam quando ele pronunciava o nome das mulheres que ao longo da história o fizeram gozar e padecer, todas elas com cabelos castanhos, olhos negros, todas com rostos, pernas e braços morenos por igual, menos debaixo da calcinha e nos seios pequenos, cor de areia. Já sem enxergar o texto, Kaspar Krabbe o declamava de memória com desembaraço, e um segundo antes da escuridão completa pôde ver os lábios entreabertos da esposa de José, uma lágrima no canto do olho esquerdo, o copo com gelo na mão direita, as pernas dobradas sobre o sofá, ocupando o assento da outra dama; da outra dama, soube que se retirava pelos passos no carpete e o suave bater da porta. E prosseguiu Kaspar Krabbe em seu recital, o dedo com saliva virando as páginas e as percorrendo, como se pelo tato localizasse cada parágrafo, frase, vírgula, e a cada vírgula se ouvia da esposa de José uma respiração intensa; era flagrante que, apesar de esposa de José, aquela era uma mulher abandonada, e antevendo-a em seus braços ao final da leitura, Kaspar Krabbe acelerou o ritmo. A Vanda, com efeito, estava prestes a se entregar ao alemão, e eu teria preferido não continuar imaginando semelhante cena. Todavia a cena era escura, e eu sentia prazer em escutar a respiração da Vanda, eu necessitava fruir o som das minhas palavras, na verdade eu ansiava pelo instante em que a Vanda sucumbiria às minhas palavras. Então Kaspar Krabbe falou: e a mulher amada, cujo leite eu já sorvera, me fez beber da água com que havia lavado sua blusa. E fechou o livro. E silenciou, ciente de que qualquer palavra a mais, oriunda de sua mente bruta, poderia gelar e endurecer a esposa de José, como talvez repugnasse a ela o contato de sua pele escorregadia. Possesso, Kaspar Krabbe saltou sobre a mulher sem se despir, deitou-a em L no sofá em L e dessa forma a possuiu. Ao consumir o ato gritou palavras góticas, depois perguntou como era mesmo o nome dela, apalpou o paletó atrás de uma caneta e assinou a dedicatória com letras enormes, como escrevem os cegos. E grafou Vanda com W, para atestar que por uma noite ela tinha sido Wanda, mulher de alemão; antes de bater a porta, teve a impressão de ouvir uma criança chorar no fundo do apartamento. Quanto à Vanda, não ouviu criança nem porta, largou o livro na cesta marajoara e adormeceu. E ali deixou adrede para que eu o notasse e pegasse e vergasse e deixasse correr folha a folha como um baralho, e lesse a dedicatória e soubesse que por uma noite ela pertencera a um autêntico escritor, caso algum dia me animasse a voltar de Budapeste. (BUARQUE, 2003, p. 84-88)

CENA INTERNA

APTARTAMENTO DE JOSÉ COSTA – FIM DE TARDE

Cena 1 – *Plano aberto*. Na sala de um apartamento, “varrida pelo sol poente”.

Cena 2 – KASPAR KRABBE, alemão, alto, de olhos azuis e calvo, cerca de 40 anos e a OUTRA, jovem, morena, cabelos negros, olhos negros, cerca de 30 anos.

KASPAR KRABBE se apresenta (POR ENGANO): “KASPAR KRABBE, de quem vós já deveis ter ouvido falar, menos por um autor muito publicado na Alemanha, que por amigo de vosso ausente marido José”.

Cena 3 – *Primeiro plano* em *Fade out* no rosto da OUTRA. A OUTRA (QUE NÃO É A VANDA), ao perceber o engano do alemão, “o semblante da mulher esmaeceu, seus olhos perderam o brilho, sua pele se acinzentou e uma sombra encobriu-a por inteiro”.

FUSÃO

Cena 4 – Terraço – *Plano geral* no terraço e em seguida *Primeiro plano* em *Fade in* no rosto de VANDA, morena, olhos negros e cabelos castanhos, cerca de 30 anos, vestida de saia de tenista, convida KASPAR KRABBE a se sentar, afirmando conhecê-lo. Propõe um drinque, solicita à OUTRA que providencie o gelo [...] “abriu uma arca no canto da sala, apanhou uma garrafa de uísque precioso”. VANDA diz conhecer pouco o idioma alemão e KASPAR KRABBE lhe oferece o livro. Vanda sentada. KASPAR KRABBE “pôs-se de pé, leu não mais que duas páginas preliminares, e ao fazer menção de se despedir, ouviu da esposa de José: não se vá por favor, desejamos mais e mais”.

Cena 5 – *Plano geral*. Anoitece. Ninguém acende as luzes. Os olhos de KASPAR KRABBE cintilam e flutuam na penumbra do terraço, uma figura ridícula e já sem enxergar o texto passa a declamá-lo sem embaraço. Vanda continua sentada tomando seu uísque.

Cena 6 – *Plano em close e scanning* do rosto para o corpo de VANDA. Um segundo antes da escuridão completa vêem-se os lábios entreabertos de VANDA, uma lágrima no canto do olho esquerdo, o copo com gelo na mão direita, as pernas dobradas sobre o sofá, ocupando o assento.

Cena 7 – SOM – *fora-de-campo*. Passos no carpete com um suave bater de porta (a OUTRA sai de cena).

Cena 8 – *Plano geral*. KASPAR KRABBE prossegue a declamação no escuro acelerando no final. (RUÍDO DE PÁGINAS)

Cena 9 – *Plano fechado*. Cena escura, ouve-se a respiração intensa de Vanda e “KASPAR KRABBE acelerou o ritmo” [...] “E então KASPAR KRABBE falou: e a mulher amada, cujo leite eu já sorvera, me fez beber da água com que havia lavado sua blusa. E fechou o livro. E silenciou [...]”

Cena 10 – *Plano médio*. “Possesso, KASPAR KRABBE saltou sobre a mulher sem se despir, deitou-a em L no sofá em L e dessa forma a possuiu”. “Gritou palavras góticas” e depois assinou a dedicatória no livro grafando WANDA.

Cena 11 – SOM – *fora-de-campo*. CHORO DE CRIANÇA. KASPAR KRABBE antes de bater a porta ouve o choro de uma criança no fundo do apartamento.

Cena 12 – *Plano médio*. VANDA, sem ouvir o choro da criança larga o livro na cesta marajoara e dorme.

LITERATURA E CINEMA

O romance autobiográfico do alemão seria mais um livreco na minha gaveta, não fosse o Álvaro se investir em seu agente literário e desenvolver uma estratégia de marketing que otimizasse o produto, ele falou essas palavras. Agora, contabilizadas as sucessivas reedições do livro, além da perspectiva de vendas para o exterior e eventual adaptação para o cinema, era justo que eu recebesse algum por fora. (BUARQUE, 2003, p. 89)

Desde que o cinema começou a contar histórias com personagens individualizados e dotados de densidade psicológica, na década de 20 do século passado, que a literatura, de objeto de suas adaptações, passa a fornecedora de material narrativo para a produção cinematográfica. O naturalismo das criações literárias, como em Diderot e Balzac, “começa a se impor como uma espécie de ideologia da representação”, como uma simulação especular do mundo que se preocupava com a verossimilhança dos eventos. Arlindo Machado analisa este fato como um “[...] esforço descritivo no sentido de fotografar a cena doméstica”, mas nesse aspecto o cinema contava com a vantagem de ter na natureza o registro fotoquímico, a “legitimação documental que o colocava um passo à frente da literatura em termos de coeficiente de realidade” (MACHADO, 2002:85-87). Como vimos a narrativa de *Budapeste* não apresenta uma continuidade linear, ao contrário, apresenta alguns desafios, como situar *O Ginógrafo* no interior de outra narrativa, por encaixe, e *O Ginógrafo* coloca uma intertextualidade com *O livro de Cabeceira*, filme e livro de Peter Greenaway, que por sua vez se refere ao livro de Sei Shônagon, do século X.

A literatura moderna tem assumindo diferentes formas para tematizar o processo ficcional, para pôr a descoberto a tecelagem do texto, expondo, assim, o forjamento da ilusão literária ao mesmo tempo em que desvenda o fingimento da ficção. Um dos artifícios mais instigantes neste sentido é o de inserir a obra dentro da obra, a narrativa no interior da própria narrativa, a representação na representação, num jogo especular de desdobramentos [...] recurso de encaixe, que possibilita o fecundo diálogo da obra consigo mesma, com outras produções literárias [...] (FARIAS, in FERNANDES, 2004, p. 387)

A adaptação de um texto literário para a tela do cinema é uma das possibilidades da tradução intersemiótica criativa, embora a visualidade dessa imagem nem sempre corresponda fielmente ao texto imaginado pelo escritor, e este é o grande desafio do cinema. Os romances *Estorvo* e *Benjamim* ganharam adaptações para o cinema aprovadas pelo autor. O cineasta Ruy Guerra soube explorar o significante óptico do “olho mágico”, através do qual o protagonista projeta a sua maneira de ver e estar no mundo em analogia à deformação arredondada e circular. O ponto de vista da câmera e do protagonista estão sobrepostas, a câmera gira, deforma a visualidade e acompanha as idas e vindas de um personagem que caminha em círculos, sem destino.

Comecei a escrever Estorvo após mais de um ano sem conseguir trabalhar com música. Provavelmente o livro já estava se escrevendo desde algum tempo na minha cabeça. Imagino que a cabeça esteja sempre a trabalhar, mesmo ou sobretudo em períodos de aparente bloqueio criativo. Estorvo trata da questão da linguagem, da palavra. Resulta um pouco da minha curiosidade pela palavra, pela linguagem. [...] Penso que a atmosfera de Estorvo é impossível de reproduzir no cinema. E o Ruy Guerra a reproduziu. A adaptação de Benjamim, da Monique Gardenberg, é também muito boa. É uma leitura feminina do meu livro. (BUARQUE, apud MACHADO, in Revista Língua Portuguesa, ano 1, nº 8, 2006)

Como em *Estorvo*, o filme *Blow up*, baseado no conto *Las babas del diablo* de Júlio Cortazar, dirigido por Antonioni, faz da “câmera subjetiva” o recurso narrativo na primeira pessoa do singular, coincidindo o ponto de vista da câmera e do personagem, mesmo assim, *Blow up* não conseguiu dar densidade subjetiva do personagem, que em *Estorvo* foi exemplar.

O CINEMA NA VIDA E OBRA DE CHICO BUARQUE

A contrário da fotografia e da televisão, o cinema sempre foi uma das atividades preferidas do autor e compositor Chico Buarque, que chegou a representar alguns personagens. Essa paixão se manifestou desde cedo, quando ainda morava na rua Haddock Lobo, em São Paulo. Nessa época, o pequeno Chico

atuava em todas as frentes. Era o desenhista, produtor, diretor, projetista, sonoplasta, narrador e roteirista, fazia tudo isso brincando de cinema na companhia das irmãs. Como naquela época não havia televisão, ele fazia seu próprio espetáculo, inventava histórias e as desenhava no papel fazendo uma tira, depois colava cada ponta da tira em dois lápis que serviam para enrolar de um lado para outro a tira desenhada como se fosse um filme. Depois era colocada dentro da caixa com um buraco de maneira que, ao ser iluminada por detrás, projetava as imagens na parede do quarto (ZAPPA:1999).

Essa tendência para atuar em todas as frentes se consolidou em mais de quarenta participações, sendo na maioria como compositor e autor de trilha sonora, em seguida vem sua participação como escritor e ator e, finalmente, como co-roteirista nos filmes *Certas Palavras*, *Ópera do Malandro*, *Quando o Carnaval Chegar* e *Para Viver um Grande Amor*.

Sua estréia em *Garota de Ipanema*, de Leon Hirszman, um clássico do Cinema Novo que reuniu a nata da Bossa Nova, em que Chico participou com duas canções, *Um Chorinho* e *Noite dos Mascarados*, estreando também como ator. Nesse filme, Chico desempenhou o papel de um malsucedido namorado da garota. Ainda em 1967 compõe para o filme *Um Anjo Assassino*, de Dionízio Azevedo. Em 1970, em parceria com Francis Hime, Chico musicou o filme *Cléo e Daniel* de Roberto Freire. Em 1972, atua junto com Nara Leão e Maria Bethânia cantando e dançando no filme *Quando o Carnaval Chegar*, um musical de Cacá Diegues, co-roteirizado por Chico Buarque. Depois da atuação constrangedora com “indumentária brilhosa e sua coreografia canhestra”, segundo João Batista de Brito (2004), Chico só voltaria às telas em 1980. Em 1973, Chico contribuiu com suas canções em mais dois filmes: *Vai Trabalhar Vagabundo* e *Joana Francesa*. No

primeiro, de Hugo Carvana, participou com a canção *Flor da Idade*, em parceria com Roberto Menescal, e no segundo, um filme de Cacá Diegues, com a canção-tema, cantada pela protagonista Jeanne Moreau, uma prostituta francesa que encontra seu fim trágico no Nordeste do Brasil. Em 1976, no filme *Dona Flor e seus dois Maridos*, de Bruno Barreto, baseado no romance de Jorge Amado, Chico e Francis Hime inseriram o grande sucesso *O que será*, e no mesmo ano fez a trilha sonora para o filme *O jogo da Vida*, de Maurice Capovilla. O filme de Hugo Carvana, *Se Segura Malandro*, teve a contribuição musical de Chico Buarque, Aldir Blanc, Jards Macalé, João Bosco e Mario Lago. Em 1979, Chico participou de mais três filmes. Em parceria com Francis Hime, Chico colaborou com as músicas *A noiva da cidade*, *Quadrilha* e *Passaredo* para o filme de Alex Viani, *A Noiva da Cidade*. Em *República dos Assassinos*, de Miguel Faria Jr., Chico, novamente em parceria com Francis Hime, contribuiu com as músicas *Sob Medida* e *Não Sonho Mais*. Sob o título de *Bye Bye Brasil*, um filme de Cacá Diegues, Chico Buarque, Dominginhos e Roberto Menescal assinaram a canção homônima. Em 1980, Chico é tema do documentário *Certas Palavras*, do cineasta Maurício Beirú, participando de todo o processo criativo, inclusive como roteirista. O filme traz depoimentos de vários amigos, parentes e compositores, entre eles Vinícius de Moraes, Toquinho, Francis Hime, Maria Bethânia, Caetano Veloso e Miúcha. Em 1981 Chico participou com suas composições em mais três filmes: *Eles não usam Black Tie*, de Leon Hirszman; *Eu te Amo*, de Arnaldo Jabor, aqui em parceria com Tom Jobim na canção homônima; e *Os Saltimbancos Trapalhões*, de J. B. Tanko, uma adaptação da peça *Os Saltimbancos* de Chico Buarque, que por sua vez fez uma adaptação do texto de Luiz Enriquez e Sergio Bardotti e suas canções *Piruetas*; *Hollywood*; *Alô, Liberdade*; *A Cidade dos Artistas*; *História de uma Gata*; *Rebichad*; *Minha Canção*; *Meu Caro*

Barão e Todos Juntos; Chico também participou do argumento do filme. Em 1983, compõe *Mil Perdões* para o filme de Braz Chediak, *Perdoa-me por me traíres*. No ano de 1984, Chico, Vinícius de Moraes, Carlos Lyra, Tom Jobim e Djavan musicaram o filme de Miguel Faria Jr., *Para Viver um Grande Amor*; Chico também fez o roteiro com Miguel Faria Jr. Em 1985, co-roteirizou o filme *Ópera do Malandro*, de Ruy Guerra, uma adaptação feita pelo próprio Chico da *Ópera dos Três Vinténs* de Bertholt Brecht e Kurt Weill, e musicou o filme com as canções *A volta do Malandro*, *Las Muchachas de Copacabana*, *Hino a Duran*, *O Último Blues*, *Tango do Covil*, *Sentimental*, *Aquela Mulher*, *Palavra de Mulher*, *Hino da Repressão* e *Rio 42*. Em 1986, Chico colaborou junto com Francis Hime e Anne Frederick ao musicar a comédia francesa *Maine-Océan* de Jacques Rozier. Em 1989, no filme *Amor Vagabundo*, de Hugo Carvana, compôs a canção *Trapaças*. Em 1991, Hugo Carvana realizou *Vai Trabalhar Vagabundo II*, com trilha sonora de Chico e Sergio Sarraceni. Em 1994, Chico participou do filme *Veja esta Canção*, de Carlos Diegues.

A partir de 1995, Chico volta a atuar como ator de cinema em *Mandarim*, de Júlio Bressane, no personagem de Noel Rosa. Em *Água e Sal*, de Tereza Villaverde, uma produção portuguesa de 1996, Chico viveu o papel de amante da protagonista e, no ano seguinte, com *Ed Mort*, de Alain Fresnot, Chico co-representou o personagem do detetive de mil caras. Nesse mesmo ano, para o filme de Bruno Barreto *O que é isso Companheiro*, Chico fez a canção *Madalena foi pro Mar*, e no filme de Walter Lima Junior, *A Ostra e o Vento*, Chico compôs a canção homônima. Em 1998, Chico Buarque tem seu primeiro romance adaptado para o cinema. Trata-se do filme *Estorvo*, de difícil adaptação, mas que se manteve muito próximo ao texto original com a direção de Ruy Guerra. No ano de 2000, sua participação continuou, desta vez com a música *Assentamento*, para o filme *O Sonho de Rose* –

Dez anos depois, tema revisitado por Tetê Moraes, que já o havia dirigido em 1985, e o retoma na busca de sua personagem principal Rose e os defensores da reforma agrária. No mesmo ano se deu a participação musical do artista no filme de Sandra Werneck, *Amores Possíveis*. Em 2001 compõe *Trapaças* para o filme *Xangô de Baker Street*. Em 2003 é a vez de Monique Gardenberg realizar *Benjamim*, a segunda adaptação de um romance de Chico. E, em 2004, Chico participa do longa-metragem *Instantâneos da Realidade*, rodado por Paulo Fontenelle, falando de sua amizade com o fotógrafo Evandro Teixeira. Em 2005 compôs *Fora de Hora*, para o filme *Lara*. Em 2006, Chico participou de quatro filmes: *Vinícius*, de Miguel Faria Junior, um documentário sobre a vida do poeta Vinícius de Moraes; *Fados*, do diretor Carlos Saura, com participação especial de Chico Buarque e Caetano Veloso; criou a canção *Sempre* para o filme *O Maior Amor do Mundo*, de Cacá Diegues; e para o filme *A Máquina* criou a canção *Porque era ela, porque era eu*.

Não bastasse toda esta intensa participação no cinema, Chico fala sobre o cinema e do cinema em suas canções. Na canção *A Violeira*, de 1983, de Chico e Tom Jobim, a paisagem da cidade do Rio de Janeiro é comparada a um cenário de cinema: Ver Ipanema/ Foi que nem beber jurema/ Que *cenário de cinema*. Na canção *Folhetim*, de 1977, Chico fala sobre o cinema como entretenimento: Uma noitada boa/ Um *cinema*, um botequim. Na composição *Valsa Brasileira*, de 1987, em parceria com Edu Lobo, Chico compara o encontro amoroso com uma ação de cinema, em que o tempo cronológico, manipulado, torna-se reversível; o herói não sofre desgaste mesmo movido pela emoção, e chega-se a um final feliz.

Valsa Brasileira – Chico Buarque – 1987

Vivia a te buscar
 Porque pensando em ti
 Corria contra o tempo
 Eu descartava os dias
 Em que não te vi

*Como de um filme
A ação que não valeu
Rodava as horas pra trás
Roubava um pouquinho
E ajeitava o meu caminho
Pra encostar no teu*

*Subia na montanha
Não como anda um corpo
Mas um sentimento
Eu surpreendia o sol
Antes do sol raiar
Saltava as noites
Sem me refazer
E pela porta de trás
Da casa vazia
Eu ingressaria
E te veria
Confusa por me ver
Chegando assim
Mil dias antes de te conhecer*

Já n'A *História de Lily Braun* há um romance, uma conquista que termina desgastada pela rotina. Os cenários já acenam para a atividade artística de Lily Braun, e a conquista é descrita em metáforas cinematográficas como: "Os seus olhos me chuparam/ Feito um zoom; E de close em close/ Fui perdendo a pose; Minha visão/ Foi desde então ficando flou". Há referências diretas ao cinema: "Como no cinema/ Me mandava às vezes/ Uma rosa e um poema/ Foco de luz; Nunca mais romance/ Nunca mais cinema/ Nunca mais drinque no dancing".

A História de Lily Braun – Edu Lobo e Chico Buarque – 1982

*Como num romance
O homem dos meus sonhos
Me apareceu no dancing
Era mais um
Só que num relance
Os seus olhos me chuparam
Feito um zoom*

*Ele me comia
Com aqueles olhos
De comer fotografia
Eu disse cheese
E de close em close
Fui perdendo a pose
E até sorri, feliz*

*E voltou
Me ofereceu um drinque*

*Me chamou de anjo azul
Minha visão
Foi desde então ficando flou*

*Como no cinema
Me mandava às vezes
Uma rosa e um poema
Foco de luz
Eu, feito uma gema
Me desmilingüindo toda
Ao som do blues*

*Abusou do scotch
Disse que meu corpo
Era só dele aquela noite
Eu disse please
Xale no decote
Disparei com as faces
Rubras e febris*

*E voltou
No derradeiro show
Com dez poemas e um buquê
Eu disse adeus
Já vou com os meus
Numa turnê*

*Como amar esposa
Disse ele que agora
Só me amava como esposa
Não como star
Me amassou as rosas
Me queimou as fotos
Me beijou no altar*

*Nunca mais romance
Nunca mais cinema
Nunca mais drinque no dancing
Nunca mais cheese
Nunca uma espelunca
Uma rosa nunca
Nunca mais feliz*

Em *Ela faz Cinema*, de 2005, e *Atrizes*, de 1982, feita em parceria com Tom Jobim, Chico destaca a função da atriz de cinema que, ao representar seus personagens, estaria consciente de que sua vida é uma ficção sem fim, e o poeta não mais que um personagem na sua trama. Com tantas atrizes em sua vida, esposa, filhas e amigas, tal profissão só poderia representar muito para ele que declara: “É natural que toda atriz/ Presentemente represente/ muito para mim”. Nota-

se que o vocábulo “represente” refere-se à atuação da atriz em representar e a representação enquanto signo.

Ela faz Cinema – Chico Buarque – 2005

*Quando ela chora
Não sei se é dos olhos para fora
Não sei do que ri
Eu não sei se ela agora
Está fora de si
Ou se é o estilo de uma grande dama
Quando me encara e desata os cabelos
Não sei se ela está mesmo aqui
Quando se joga na minha cama
Ela faz cinema
Ela faz cinema
Ela é a tal
Sei que ela pode ser mil
Mas não existe outra igual*

*Quando ela mente
Não sei se ela deveras sente
O que mente para mim
Serei eu meramente
Mais um personagem efêmero
Da sua trama
Quando vestida de preto
Dá-me um beijo seco
Prevejo meu fim
E a cada vez que o perdão
Me clama
Ela faz cinema
Ela faz cinema
Ela é demais
Talvez nem me queira bem
Porém faz um bem que ninguém
Me faz*

*Eu não sei
Se ela sabe o que fez
Quando fez o meu peito
Cantar outra vez
Quando ela jura
Não sei por que deus ela jura
Que tem coração
E quando o meu coração
Se inflama
Ela faz cinema
Ela faz cinema
Ela é assim
Nunca será de ninguém
Porém eu não sei viver sem
E fim*

As Atrizes – Tom Jobim e Chico Buarque – 1982

*Naturalmente
Ela sorria*

Mas não me dava trela
Trocava a roupa
Na minha frente
E ia bailar sem mais aquela
Escolhia qualquer um
Lançava olhares
Debaixo do meu nariz
Dançava colada
Em novos pares
Com um pé atrás
Com um pé a fim

Surgiram outras
Naturalmente
Sem nem olhar a minha cara
Tomavam banho
Na minha frente
Para sair com outro cara
Porém nunca me importei
Com tais amantes
Os meus olhos infantis
Só cuidavam delas
Corpos errantes
Peitinhos assaz
Bundinhas assim
Com tantos filmes
Na minha mente
É natural que toda atriz
Presentemente represente
Muito para mim

“Vislumbrar Gorgô, está no piscar de
seu olho deixar de ser si mesmo,
perder seu próprio olhar, se condenar à
imobilidade.” J.-P. Vernant

A TELEVISÃO

Tantos espelhos com imagens voláteis ao redor de José Costa, qual escritor iria preferir o anonimato? Quando escreveu *O Ginógrafo*, uma autobiografia encomendada por Kaspar Krabbe, José Costa não poderia imaginar seu livro um *best-seller*; nem por isso se abalou; ele tinha a firme convicção da sua opção pelo anonimato como um gosto particular de viver na sombra. Nem Vanda, sua mulher, conhecia seu talento; acreditava que ele escrevia para ninguém. A participação na Convenção Anual dos Escritores Anônimos reafirmou seu propósito, agora com vínculo internacional; são profissionais produtores de textos, os quais, entre outros assuntos, se deleitavam que suas criações fossem atribuídas a escritores famosos, grandes estadistas, a um filósofo ou a um proeminente intelectual. Todavia, sem tanto entusiasmo, falavam também das agruras do ofício do qual tantos outros desertam em busca de fortuna e popularidade.

Vanda nem sabia direito que espécie de escritor eu era. (BUARQUE, 2003, p. 15)

Meu nome não aparecia, lógico, eu desde sempre estive destinado à sombra, mas que palavras minhas fossem atribuídas a nomes mais e mais ilustres era estimulante, era como progredir de sombra. (Idem, ibidem, p. 16)

Naquelas horas, ver minhas obras assinadas por estranhos me dava um prazer nervoso, um tipo de ciúme ao contrário. (Idem, ibidem, p. 17)

E se me envaideciam os fraseados, bem maior era a vaidade de ser um criador discreto [...] E novos artigos me eram solicitados, e publicados nos jornais com chamada de capa, e elogiados por leitores no dia seguinte, e eu agüentava firme. (Idem, ibidem, p. 18)

Faltava-me dar mostras de ser ainda o velho José Costa, tão zeloso do próprio nome, que por nada neste mundo abriria mão do anonimato. (Idem, ibidem, p. 90)

Referências de viva voz a meu trabalho, elogiosas ou não, aprendi a ouvi-las impassível, desde o tempo em que me misturava ao povo para acompanhar discursos políticos recém-escritos. (Idem, ibidem, p. 102)

Tampouco necessitaria viver recluso, ou sob disfarces, porque sendo um anônimo, e não um artista despojado da glória, estaria a salvo do escárnio público. (Idem, ibidem, p. 106)

Mas não, eu estava era mordendo a língua, porque não podia lhe revelar que fora um escritor, em minha língua nativa. Nem ela iria acreditar se eu lhe dissesse que na língua húngara me tornei poeta, simplesmente. (Idem, ibidem, p. 134)

Por nada no mundo lhe confessaria ser eu também um escritor anônimo, autor de um livro de poesia que, de mais a mais, ela achava assim-assim. (Idem, ibidem, p. 151)

O autor do meu livro não sou eu, emendei, levando a multidão às gargalhadas. (Idem, ibidem, p. 170)

Enquanto José Costa fugia das luzes e da fama, Vanda, apresentadora de um telejornal de grande audiência, era uma atração, adorava ser reconhecida em locais públicos, dar autógrafos e posar para fotos. Saía cedo de casa para o estúdio de televisão, deixando a criança com a babá; quando passou a gravar em São Paulo de segunda a sexta em rede nacional, só voltava para casa nos finais de semana. Em casa, dizia-se cansada, precisando dormir, e seguia para a cama como uma sonâmbula.

... o telejornal da noite era gerado em São Paulo, ora, e de segunda a sexta a Vanda ia ao ar em rede nacional. Era um upgrade na carreira, disse ela, tanto assim que em Higienópolis todo mundo a parava na rua, chegava a ser chato. (Idem, ibidem, p. 81)

Tomei a mão da Vanda, procurei para nós um canto mais tranquilo, mas na verdade era ela quem me conduzia, e ela buscava as luzes, ela a carregar meu corpo escuro. Finalmente vi sua mão soltar da minha, como a de um afogado, vi a Vanda voar quase, a arremeter para o maior luzeiro do salão. (Idem, ibidem, p. 108)

E na outra ponta da piscina avistei a Vanda, posando de novo para fotografias. Estava sentada meio de banda, as pernas dobradas sobre a borda, cobertas pelo vestido prateado, talvez posasse de sereia. (Idem, ibidem, p. 109-110)

Para Joaquinzinho, filho do casal, ver televisão, desde pequeno, tornou-se uma rotina, pois que era seu contato diário com a mãe. Um contato mediado pela

televisão no horário do telejornal, quando Vanda se apresentava no formato três por quatro do aparelho televisivo, prendendo a atenção da criança, e, em certas ocasiões, fazendo dormir pai e filho. A Televisão se apresenta como um substituto de Vanda, vindo a ocupar seu lugar de mãe e esposa para Joaquinzinho e José Costa, respectivamente. Vanda revelou-se em uma imagem fria e impenetrável de um tubo de tevê através do qual seu marido observava as variações no tom de sua voz e as expressões de seu rosto, que envelheciam a cada dia.

A narração estava arrastada, a voz sem brilho, com certeza a Vanda tinha gravado aquele texto de manhã bem cedo [...] e a Vanda surgiu ao vivo anunciando o futebol feminino após os comerciais, a voz limpa, um meio sorriso adequado, eqüidistante das duas notícias; usava sombra nos olhos, os cabelos presos, o colar de miçangas. (BUARQUE, 2003, p. 13)

Quando me perguntou se eu ainda ia querer a sopa, num impulso lhe respondi que na televisão ela parecia uma papagaia, porque lia as notícias sem saber do que falava. (Idem, ibidem, p. 19)

Em casa, ela se habituara a passear de T-shirt, shorts, bermudas, jeans, talvez o guarda-roupa de uma resignada, mas que aos meus olhos já virara a sua grife. Mesmo quando apresentava o noticiário na tevê, usava um figurino informal, caseiro. Não admira que o menino se espantasse ao vê-la surgir de paletó e saia pretos, salto agulha, colares, brincos, blush, batom e um coque com as pontas presas em gomos. (Idem, ibidem, p. 33)

Devo ter aberto a porta com muito ímpeto, pois a babá, que estava sentada na ponta da cama, se levantou num pulo. Mas o menino não se mexeu, continuou recostado na cabeceira com os olhos fitos na televisão. Eu não sabia que a Vanda agora apresentava o jornal noturno, e à primeira vista me pareceu que sua cabeça diminuía. Depois percebi que tinha clareado os cabelos, e esticava os cachos, e usava rímel, pingentes nas orelhas, uma camisa de colarinho, um paletó de homem, com ombreiras. (Idem, ibidem, p. 75-76)

E quando ouvi a Vanda iniciar o noticiário, acho que eu já cochilava, penei para abrir os olhos. [...] tratei de me concentrar na voz da Vanda, atentar para suas palavras, ministério, frente fria, gasoduto, hecatombe, tie break... Sua voz estava bastante serena, melodiosa, e embalado por ela fui pouco a pouco reatando o sono... (Idem, ibidem, 2003, p. 97)

O menino também a esperou horas de olho na televisão, e não teve jeito de ele entender que naquela noite não haveria o jornal. (Idem, ibidem, p. 107)

De um lado, José Costa, avesso à visibilidade e confortável na posição de *ghost-writer* por acreditar que a profissão de escritor se insere no contexto das artes como “a única que não precisa se exhibir”; de outro, sua esposa Vanda,

apresentadora de um telejornal de exibição nacional, dona de uma imagem pública que adora ser reconhecida, dar autógrafos e posar para fotos. Quando o protagonista passa a viver em Budapeste e lá conhece Kriska, professora de húngaro, a situação se inverte: de escritor fantasma torna-se Zsoze Kósta, um escritor famoso e solicitado pela mídia.

A polarização entre palavra e imagem vivida pelos personagens é tema central no romance *Budapeste*, e sua problematização se insere no contexto histórico de uma sociedade industrial que veio transformar, a partir da segunda metade do século XIX, as relações humanas e seus processos de comunicação. Entre os meios de comunicação contemplados em *Budapeste* estão a fotografia, o cinema e a televisão. A fotografia inaugurou a reprodutividade das imagens em série, difusão que a televisão e o cinema só vieram aperfeiçoar enquanto meios de comunicação de massa e de forte penetração. Essas tecnologias estão identificadas no paradigma das imagens ópticas, apresentadas no capítulo O Fotográfico. É certo que há no romance a presença do computador, do telefone celular, que muito embora não passe de uma citação ou outra, sua simples presença já indica a inserção do romance na sociedade contemporânea, mesmo que a ênfase recaia sobre os meios de comunicação derivados de tecnologias definidas pela projeção óptica.

Em um ensaio escrito no final da década de 30 do século passado, o filósofo alemão Walter Benjamin verificou que, na era da reprodutibilidade técnica, o modo de produção acelerado e em série, ao substituir o fazer manual do artista, alterou o valor artístico da obra de arte pela conseqüente destruição de sua aura, ou seja, a experiência estética apreendida pelo contato com as novas tecnologias transformou a percepção humana e suas práticas sociais.

No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente. (BENJAMIN, 1996, p. 169)

Embora o autor não argumente propriamente sobre a televisão, que só aparece posteriormente, ele analisou, através do cinema, as possíveis transformações na percepção e cognição humanas, quando vem subsumir, com o choque provocado pelo fluxo das imagens, a reflexão e a contemplação inerentes ao valor de culto.

Na primeira, a imagem se move, mas na segunda, não. Esta convida o espectador à contemplação, diante dela, ele pode abandonar-se às suas associações. Diante do filme, isso não é mais possível. Mas o espectador percebe uma imagem, ela não é mais a mesma. Ela não pode ser fixada, nem como um quadro nem como algo de real. A associação de idéias do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança de imagem. Nisso se baseia o efeito de choque provocado pelo cinema, que, como qualquer outro choque, precisa ser interceptado por uma atenção aguda. O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo. (BENJAMIN, 1996, p. 192)

A gênese do pensamento de Benjamin está na articulação dos paradigmas do pensamento moderno sob a influência da teoria da psicanálise de Freud e da lógica do capital elucidada por Marx. Nele está presente a crítica ao modelo veiculado pelos meios de comunicação e pela mídia publicitária que relaciona o sujeito do desejo ao consumo de mercadorias. Benjamin cita, como exemplo, o culto ao estrelato, momento em que a imagem se transforma no próprio acontecimento, e se “mobiliza um poderoso aparelho publicitário, põe a seu serviço a carreira e a vida amorosa das estrelas, organiza plebiscitos, realiza concursos de beleza”. Eliminam-se aqui as fronteiras entre o público e o privado, incutindo nas massas o desejo de possuir, se não o objeto, pelo menos a cópia da maneira mais próxima possível (BENJAMIN, 1996:185).

Se na dimensão da indústria cinematográfica esses fatos eram preocupantes para o filósofo, o que ele diria de uma mídia que atinge multidões dentro dos

espaços domésticos e públicos, de transmissão diária, além de sua onipresença em rede nacional e global?

O pantelégrafo, usado pela primeira vez em meados do século XIX, antepassado da televisão, foi a primeira máquina elétrica a decompor imagens em elementos lineares descontínuos e paralelos para a transmissão e circulação de informações que funcionava com os princípios de varredura e sincronização. A televisão capta as imagens pela projeção dos raios luminosos emanados pelo objeto, a partir de um centro organizador, o visor monocular da câmera e as lentes ópticas que convergem a informação luminosa para o fundo fotossensível da fita magnética. Com a decomposição da imagem móvel em linhas paralelas, a televisão foi capaz de reconstituir a imagem sob a forma de um mosaico luminoso. A televisão opera uma aproximação entre a imagem e o real pela instantaneidade e simultaneidade na geração e transmissão da imagem (COUCHOT, 2001:38).

Na televisão não existe o tempo passado, tudo que envelhece é espectro descartado, a atualidade é o grande imperativo do mundo contemporâneo: na televisão, a cada dia, são despejadas novas imagens; o excesso e saturação imagética em permanente exposição produzem a opacidade, a cegueira. Na televisão tudo é evidente demais, seu formato reduzido não é compatível com a contemplação de grandes paisagens em que as dimensões espaciais de profundidade, altura e a noção de horizonte nos reconciliariam com a natureza circular do planeta, ao contrário, suas imagens se oferecem prontas para o consumo em planos fechados, em moto-contínuo e em cortes abruptos. Não há descanso, a televisão está 24 horas no ar. Segundo Nelson Brissac Peixoto, o aumento da velocidade da vida contemporânea afetou radicalmente nossa percepção do espaço; “nosso olhar desfila sobre as coisas” sem observá-las, esse olhar automatizado pela

rapidez do deslocamento se agravou com a informatização do mundo e no papel fundamental desempenhado pela televisão, em que cada plano se dissolve no corte, impedindo a articulação topográfica com o plano seguinte. Nos termos de Brissac Peixoto, a falta de inteireza e substancialidade das imagens no mundo contemporâneo nos coloca frente à necessidade de resgatar sua integridade (PEIXOTO:1991).

A televisão, um meio de comunicação que uniu as especificidades do rádio às do som, que fez da linguagem falada de interlocução direta e vocabulário reduzido sua principal matéria-prima, também apresenta as especificidades do modelo fotográfico como a visão monocular, o enquadramento predominantemente frontal em *primeiro e médio planos*, imagens congeladas ou em movimento, técnicas que o cinema desenvolveu e que são utilizadas pelo vídeo e pela televisão, revelando uma flexibilidade em combinar gêneros de diferentes segmentos como os telejornais pré-gravados e editados, entrevistas e debates “ao vivo”, séries fabricadas como as telenovelas, as minisséries, os desenhos animados e filmes especialmente produzidos para ela ou por ela transmitidos, programas infantis, programas de auditório e publicidade; um mosaico onde se mesclam os gêneros de ficção e fatos da vida real sintetizados em palavra, imagem, som e cor.

Todos esses movimentos têm seu espaço no vídeo, na imagem eletrônica. O vídeo assimila todas as outras imagens, permite a passagem entre os suportes, a transição entre pintura, fotografia e cinema. Na medida em que é um medium capaz de integrar e transformar todos os outros, o vídeo é o lugar por excelência de passagem: tudo passa na televisão. (PEIXOTO, 2001, p. 243)

Imagem e palavra: a televisão nos interpela, pressupõe o receptor na outra ponta. Segundo Roland Barthes, o signo verbal tem acompanhado a imagem desde o aparecimento do livro, com a função de fixar um sentido dentro do repertório polissêmico da imagem, o que ele nomeou como “ancoragem”. A ancoragem é

encontrada mais freqüentemente na fotografia de imprensa e na publicidade; no caso do telejornal, aparece já na pré-edição das reportagens e na narração dos fatos feita pelo apresentador; em todas essas mídias vemos que a ancoragem pode desempenhar uma função ideológica:

[...] o texto dirige o leitor entre os significados da imagem, faz-lhe evitar uns e receber outros; através de um dispatching muitas vezes subtil, ele teleguia-o para um sentido antecipadamente escolhido. [...] estes casos de ancoragem a linguagem tem, evidentemente, uma função de elucidação, mas esta elucidação é seletiva: trata-se de uma metalinguagem aplicada não à totalidade da mensagem icônica, mas somente a alguns dos seus signos; o texto é verdadeiramente o direito de olhar do criador (e, logo, da sociedade) sobre a imagem: a ancoragem é um controle, ela detém uma responsabilidade, face ao poder projetivo das figuras, sobre o uso da mensagem [...] (BARTHES, 1982, p. 33, grifo do autor)

Em *Budapeste*, a televisão está voltada para a atividade desempenhada pelo personagem Vanda, âncora de um telejornal em rede nacional. O telejornalismo é principal gênero que o romance discute, mesmo que, sob o ponto de vista do narrador-espectador predomine a recepção, visto que a transmissão é assinalada pelo olhar crítico do protagonista.

CABEÇAS FALANTES

A televisão apresenta uma imagem emoldurada dentro de um formato quadrado ou retangular de pequenas proporções se comparada com a tela de cinema. Conquistou um espaço iluminado e confortável para sua recepção nos ambientes domésticos. Transmissão em uma ponta, recepção na outra. A imagem prototípica da televisão é de uma cabeça falante, por reunir a palavra oralizada e a imagem do rosto do protagonista em *primeiro plano*, com a câmera posicionada frontalmente em ângulo reto e centralizado. Esse tipo de construção de imagens é predominante nos telejornais, debates, programas de entrevistas, aulas, comunicados oficiais etc. Em *Budapeste* José Costa analisa diariamente, via tubo

catóptrico, as imagens singulares de sua mulher, notando mudanças que vão além das aparências: “[...] pareceu que sua cabeça diminuía. Depois percebi que tinha clareado os cabelos, e esticava os cachos, e usava rímel, pingentes nas orelhas, uma camisa de colarinho, um paletó de homem, com ombreiras”, certamente uma imagem compatível com o horário noturno do telejornal; uma atribuição de competência masculina. Em outra ocasião, José Costa retoma a questão da performance de Vanda, sugerindo um certo artificialismo: “[...] um meio sorriso adequado, eqüidistante das duas notícias; usava sombra nos olhos, os cabelos presos, o colar de miçangas”, que nos leva a questionar o padrão televisivo como algo que vai além de seu significante.

No ensaio intitulado *Max Headroom: o último jornalista*, Stella Senra avalia que a subordinação da qualidade da informação aos índices de audiência se dá em função do mercado, e nesse processo o jornalista tende a se transformar também em imagem para consumo, tal qual aquelas apresentadas pelos noticiários.

Com vistas a ampliar e aprisionar a audiência, o segundo vetor do processo de aceleração, o trabalho do jornalista passa a ser concebido de um modo particular: para atender a uma demanda cada vez mais inflada e premente, sua prioridade deixa de ser a informação, e passa a ser, antes de tudo, o espetáculo – melhor dizendo: a própria informação se torna espetáculo. (SENRA, 2001, p. 164, grifo da autora)

Estaria aí uma explicação para a observação de José Costa quanto à imagem de Vanda? Antes que esboçemos alguma conclusão é importante retomar a questão da ancoragem em Barthes, que afirma: “o texto é verdadeiramente o direito de olhar do criador (e, logo, da sociedade) sobre a imagem: a ancoragem é um controle, ela detém uma responsabilidade, face ao poder projetivo das figuras, sobre o uso da mensagem”. Se a “ancoragem” efetua o controle da mensagem, cabe ao apresentador comunicar o que está predeterminado, a menos que ele seja o dono do programa. Frente à observação de José Costa, verifica-se em Vanda a falta de

autonomia: “[...] na televisão ela parecia uma papagaia, porque lia as notícias sem saber do que falava”, isto é, agia como um ventríloquo ao impostar a voz e repetir o que estava escrito no *teleprompter*, dando a impressão de ser a pessoa mais bem informada do mundo. Há um modelo padrão, afirma Arlindo Machado (2000:107), em que a ancoragem se apresenta como “uma estrutura destituída de entidade narradora central”, e a função do apresentador é ler as notícias e chamar, dentro da ordem das apresentações, a participação de outros protagonistas, porém, não lhe cabe fazer comentários, mas atuar na interface entre a televisão e o evento. Exemplificando, ele cita logo em seguida o caso de um jornalista da CNN:

No dia 7 de junho de 1998, Peter Arnett, à frente do programa NewsStand da CNN, noticiou que o exército norte-americano havia utilizado gás mortal para matar seus soldados desertores no Laos, durante a guerra do Vietnã. A história depois se provou ser inverídica e a CNN teve de retratar-se. Chamado a explicar-se, Arnett defendeu-se dizendo que não foi o autor da matéria, ele apenas leu e a chamou como um apresentador, devendo a responsabilidade do equívoco ser dividida entre todos os envolvidos na produção do programa. (MACHADO, 2000, p. 109)

Se todos são responsáveis, ninguém responde diretamente e, assim, todos se salvam! Sabemos que não existe um telejornalismo imparcial, mas também podemos deduzir que o âncora só pode efetivamente opinar e conduzir o jornal se ele for o dono do programa. Quando uma informação desse nível vem de fonte duvidosa, sem que o seu conteúdo seja checado antes da comunicação da mesma, é por que não estamos muito preocupados com a qualidade da informação, mas com a audiência que dela resulta. Além disso, uma matéria “fria” pode ser fabricada mais facilmente do que uma reportagem “ao vivo”, visto ser mínima a defasagem entre tempo de transmissão e recepção, mas essa situação só pode ser criada por repórteres no local do acontecimento, não por um apresentador. Nestas condições, tanto o jornalista quanto os fatos que estão sendo transmitidos “ao vivo” deixam de ser controlados e podem levar a situações imprevistas.

José Costa é um espectador atento e crítico. Reconhece pelo tom de voz de sua mulher, e pelo seu ritmo narrativo, o estado físico e psicológico dela. Aí vemos como a televisão acaba fazendo uma estranha interface entre o casal, frente à incomunicabilidade a que chegou o relacionamento dos dois. Por isso, José Costa não representa um típico consumidor alienado frente à televisão. Ao contrário, deixou de acioná-la durante o tempo em que estudou o idioma húngaro, somente em suas viagens ou em espaços públicos ele retoma esse contato, mas não sem o controle remoto para zapear. A introdução do controle remoto possibilitou a fuga do telespectador à imposição publicitária, mesmo que esse desvio possa ser controlado pela simultaneidade da apresentação dos comerciais entre os canais, garantindo aos patrocinadores algum controle sobre os efeitos dispersivos do *zapping*. A programação televisiva que já é descontinua tende a ficar ainda mais fragmentada pelo o uso do controle remoto.

Já passava da uma quando fui para a cama nu, religuei a tevê, e a mesma mulher da meia-noite, uma loura com maquilagem pesada, apresentava uma reprise do jornal anterior. Percebi que era reprise porque já tinha reparado na camponesa de rosto largo que encarava a câmera com os olhos saltados, empunhando um repolho do tamanho de sua cabeça. Balançava ao mesmo tempo a cabeça e o repolho para cima e para baixo, e falava sem dar trégua ao repórter. E espetava os dedos no repolho, e chorava, e esganiçava a voz, e tinha o rosto cada vez mais vermelho e inflado, e enterrava os dez dedos no repolho, e agora meus ombros se retesavam não pelo que eu via, mas no afã de captar ao menos uma palavra. (BUARQUE, 2003, p. 7-8)

E o avião reapareceu na pista, numa imagem distante, escura, estática, que salientava mais ainda a voz masculina da locução em off. (Idem, ibidem, p. 8)

Ao jornal sucedeu uma mesa-redonda cujos participantes pareciam não se entender, depois um documentário sobre o fundo do mar, com peixes transparentes, e as duas em ponto retornou minha amiga maquilada, que envelhecia de hora em hora. Meteorologia, Parlamento, bolsa de valores, estudantes na rua, shopping center, camponesa com repolho, meu avião [...] (Idem, ibidem, p. 8-9)

Aí entrou na tela uma moça de xale vermelho e coque negro, ameaçou falar espanhol, zapeei no susto. Caí num canal em inglês, mais um, outro, um canal em alemão, um italiano, e de volta à entrevista com a dançarina andaluza. (Idem, ibidem, p. 9)

Fez-se tarde, desliguei a tevê, liguei a tevê, aumentei o som, tornei a cortá-lo, apaguei e acendi o abajur, solicitei travesseiros, sanduíches, e ao ver no telejornal das três a apresentadora húngara abrindo e fechando a boca, me lembrei da Vanda. [...] Acordei com a claridade no quarto, com os sinos dando as seis, com a televisão ligada no jornal, e demorei a entender que apresentadora muda era aquela cheia de pancake [...] (Idem, ibidem, p. 56-57).

Mas tinha entrado um programa de telessexo com uma apresentadora de peitos grandes, e quando desataram a buzinar lá embaixo, [...] Passou um clipe com três mulheres peladas se agarrando, branca, preta e oriental, voltou a apresentadora com um pato no colo, a Vanda não entrava [...] (Idem, ibidem, p. 77)

[...] entrei pela noite recorrendo aos canais de televisão. Encontraria quem sabe um programa de assuntos literários, com sorte uma mesa-redonda onde falassem do meu livro, alguma atriz bonita a declamar meus fraseados. Mas depois de ouvir fragmentos de novelas, humorísticos, musicais, frivolidades, parei num filme de gângsteres à espera do telejornal da Vanda. (Idem, ibidem, p. 96-97)

Podemos constatar a multiplicidade de linguagens que a televisão pode transmitir, são imagens estáticas: “E o avião reapareceu na pista, numa imagem distante, escura [...]”, ou em movimento: “Balançava ao mesmo tempo a cabeça e o repolho para cima e para baixo [...]”, filmes documentários: “[...] depois um documentário sobre o fundo do mar, com peixes transparentes [...]”, ou filme de ficção: “[...] parei num filme de gângsteres [...]”; são videoclipes, “Passou um clipe com três mulheres peladas se agarrando [...]”, “fragmentos de novelas, programas humorísticos, musicais e frivolidades [...]”, uma diversidade de enunciados que a televisão realiza e transmite para públicos diferenciados.

[...] Os gêneros existem numa diversidade tão grande que muitas vezes se torna complicado estudá-los enquanto categorias. De fato, como colocar no mesmo pé de igualdade eventos audiovisuais tão distintos entre si, como uma narrativa de ficção seriada, a transmissão ao vivo de uma partida esportiva, o pronunciamento oficial de um presidente, um videoclipe, um debate político, uma aula de culinária, uma vinheta com motivos abstratos, uma missa ou um documentário sobre o fundo do mar? Os gêneros são categorias fundamentalmente mutáveis e heterogêneas (não apenas no sentido de que são diferentes entre si, mas também no sentido de que cada enunciado pode estar “replicando” muitos gêneros ao mesmo tempo. (MACHADO, 2000, p. 70-71)

A oralidade é a marca, matéria-prima manejada em conjunto com a imagem prototípica de uma cabeça falante. Determinado por imperativos técnicos ou

econômicos, a maioria esmagadora dos programas exploram a comunicação oral, são debates e entrevistas em forma de diálogo: “Ao jornal sucedeu uma mesa-redonda cujos participantes pareciam não se entender [...]”, ou “[...] e de volta à entrevista com a dançarina andaluza [...]”, ou em forma de monólogos típicos dos telejornais. A identificação da voz chega a personalizar o sujeito enunciador da emissora, como é o caso dos âncoras e dos repórteres dos telejornais; a legenda designa quem fala, o lugar de onde se fala, a origem do material do qual se fala, se a voz é institucional ou individual ou se é em *off*, o narrador é omitido – ou em *over*, quando o apresentador sobrepõe sua voz à de outrem. De acordo com Arlindo Machado (2000:108), o telejornal representa um modelo no qual se verifica uma “polifonia de vozes”, onde participam o apresentador, os repórteres, os analistas e comentaristas, os protagonistas e as testemunhas.

Ainda se pode observar, nos excertos do romance que, embora o tipo de programação preferido pelo protagonista valorize o conteúdo informativo dos programas, há uma tendência em transformar a informação em espetáculo. No Brasil: “tratei de me concentrar na voz da Vanda, atentar para suas palavras, ministério, frente fria, gasoduto, hecatombe, tie break”; há uma grande fragmentação temática nos noticiários que versam sobre diversos assuntos ao mesmo tempo: política, economia, esporte, previsão do tempo e catástrofes. Na televisão estrangeira os temas também se encontram embaralhados, “Meteorologia, Parlamento, bolsa de valores, estudantes na rua, shopping center, camponesa com repolho, meu avião [...]”, jornalismo e ficção; o jornalismo é show, é espetáculo voltado para o consumo e para o gozo: “[...] sem dar trégua ao repórter. E espetava os dedos no repolho, e chorava, e esganiçava a voz, e tinha o rosto cada vez mais vermelho e inflado, e enterrava os dez dedos no repolho [...]”, ou “[...] apresentadora

com um pato no colo [...]”, cenas patéticas que provocam o riso fácil como indício do apagamento, do esquecimento, em vez da reflexão sobre fatos. A ordem de apresentação das matérias no noticiário fala por si, o conteúdo informativo do jornalismo televisivo é duvidoso quando faz uma intercalação de notícias, entretenimento e publicidade no mesmo pacote, vulgarizando a informação.

Se a fotografia nos reconcilia com o passado, a televisão, ao reunir imagem, som e palavra, tem o poder de revivê-lo, de recriar o tempo das imagens e seu movimento, uma ferramenta aparentemente transparente e neutra, mas de uma objetividade ainda maior. Entretanto, esta objetividade só pode se dar por ocultamento, por simulação. Eugênio Bucci observa que a legitimidade e a força da televisão residem em ocultar sua própria condição ideológica.

A televisão é um organismo: “vive” como um organismo. Enquanto fabrica e difunde ficção para o consumo, a TV reinstaura o seu lugar no passado afetivo de cada espectador. À medida que reporta os acontecimentos presentes, renegocia seu lugar dentro do passado factual. Dia a dia, reescreve a sua própria história, valendo-se de recursos que mesclam jornalismo e ficção. Trata-se de um procedimento automático e natural do organismo, que independe de manipulações ou de intenções. Trata-se, em poucas palavras, de um procedimento ideológico, ideológico em seu melhor sentido, aquele que tem lugar num plano situado além do alcance das intenções e das vontades dos agentes. (BUCCI, 2004, p. 205)

Vivemos cada dia mais intensamente dentro da caverna de Platão, a ubiquidade das imagens cria sua própria realidade, uma realidade onde vigoram os interesses econômicos de uma classe dominante que desde a Revolução Industrial, no XVIII, vem concentrando seu poder. O efeito hipnótico das imagens não deixa transparecer que aquilo que se convencionou chamar de realidade é uma interpretação da notícia e até mesmo invenção ou produção de fatos em busca de audiência; podemos confiar nas imagens? A transmissão é editada e censurada em sua pré-edição, e mesmo uma reportagem “ao vivo”, sujeita a todo tipo de imprevistos, não está isenta de manipulações. Quando Walter Benjamin fala do “efeito choque” que o cinema é capaz de produzir em seus espectadores, não está

atribuindo este valor apenas ao efeito sinestésico da mensagem cinematográfica em analogia com o mundo visível, também o preocupa a mercantilização embutida na inserção publicitária como mensagens subliminares que inconscientemente estimulam no espectador o desejo de consumir. E nesse aspecto os fluxos televisivos e cinematográficos tendem a suprimir o público pensante pelo consumidor desejante. Tal controle se faz, não pela imposição, mas pela manipulação do imaginário coletivo e, sobretudo, pela vigilância, daí a rede representada pelo IBOPE. A aferição de audiência é feita por sensores fotoelétricos, instalados dentro do aparelho de tevê e conectados por cabo telefônico a uma central de estatísticas. Esses sensores informam sobre a presença do telespectador diante da tela ou se ele se ausentou; sobre o canal sintonizado e por quanto tempo, um dispositivo primário, mas importante para a estratégia comercial e ideológica que está destinada a evoluir, afirma Arlindo Machado, “pois prefigura também o rascunho, ainda que bastante primário, de um olho fotoelétrico de vigilância” (MACHADO, 2001:97).

Assim é construído o mundo glamoroso de Vanda. Crê no que vê, pois o que não aparece na televisão, não existe. Seus hábitos confirmam essa tendência, “[...] ela pegava o jornal e revirava as páginas, olhava umas fotografias, lia as legendas, a Vanda não tinha paciência para grandes leituras” (BUARQUE, 2003:103). Certa vez declarou conhecer os versos do emérito poeta húngaro Kocsis Ferenc, nunca antes publicado. Com *O Ginógrafo* foi diferente, Vanda confessou ter lido o texto não uma, mas três vezes – “... absolutamente admirável”, repetia, sem saber que o verdadeiro autor do romance era seu marido. Seu pseudo-autor, o consagrado Kaspar Krabbe, vivia uma rotina de noites de autógrafos, entrevistas em programas de rádio e de televisão, sendo inclusive entrevistado pela própria Vanda no telejornal, um sucesso

de mídia e de público. Graças à estratégia de marketing feita por Álvaro, Kaspar Krabbe tornou-se a celebridade do momento, e o livro, supostamente de sua autoria, um fenômeno de vendas da indústria cultural e editorial.

Agora, contabilizadas as sucessivas reedições do livro, além da perspectiva de vendas para o exterior e eventual adaptação para o cinema, era justo que eu recebesse algum por fora. A dinheiro Kaspar Krabbe não tinha apego, segundo o Álvaro, e mesmo um sucesso assim de mão beijada, honestamente relutara em aceitar. Mas quando afinal o aceitou, se tornou avaro dele, estremecia de um dia o perder, não admitia sequer dividir comigo. Toda madrugada, saía a comprar os jornais do dia seguinte, que esmiuçava ali na banca, procurando nos cadernos culturais um artigo meu, uma carta minha na seção de leitores, um comunicado à praça em matéria paga, reivindicando a autoria de O Ginógrafo. Nas noites de autógrafa, nas entrevistas de rádio ou nos talk shows da televisão, até num colóquio informal com a Vanda, no telejornal da noite, ficava tenso, olhava para os lados, se virava de costas, imaginava que eu irromperia a qualquer momento para o desmascarar. (BUARQUE, 2003, p. 89)

Além de expostos de longo a longo na vitrine, havia uma pilha deles no balcão. As pessoas entravam, passavam a mão num exemplar e se acertavam no caixa, quando não iam diretamente ao caixa como quem compra cigarros: me vê um Ginógrafo. Outros se chegavam, davam uma olhada nas estantes, apuravam o preço dos importados, bordejavam a bancada com os lançamentos recentes, acabavam topando a pilha sobre o balcão; está saindo à beça, dizia o livreiro, ou, até o Natal bate os cem mil, e essa espécie de recomendação era tiro e queda, mais um Ginógrafo embrulhado para presente. (Idem, ibidem, 2003, p. 93)

Era uma bateria de refletores, onde acima de todas as cabeças resplandecia a careca vermelha de Kaspar Krabbe. Ele dava entrevista a um repórter que eu conhecia da tevê, ambos de summer jacket, ambos se esgoelando ao microfone [...] Logo surgiu o Álvaro, num smoking amarelo-ouro, exibindo para a câmera um exemplar de O Ginógrafo, e se abraçaram os três às gargalhadas: Alá, Alá, Alá, meu bom Alá..., pareciam cantar em coro. Foi quando o repórter chamou a Vanda, que entrou em cena esfuziante como nunca a vi. Esticou-se todinha para trocar dois beijos com Kaspar Krabbe, e pude ler nos seus lábios: absolutamente admirável. Abanou a cabeça e repetiu: absolutamente admirável. (Idem, ibidem, 2003, p. 108-109)

O dono da escritura que escolhe o anonimato com o intuito de preservar sua integridade criadora livre e incorruptível, seu antídoto contra a cooptação pelo mercado, se vê agora diante do impasse de se declarar o autor da obra. José Costa chegou a pensar que “por nada nesse mundo abriria mão do anonimato”, “por nada no mundo lhe confessaria ser eu também um escritor anônimo”, tão zeloso que era em preservar sua identidade que, em última análise, via-se com medo do espelho, medo de se transformar em imagem; já que ser conhecido corresponderia a ser

criticado, porém, enquanto anônimo “estaria a salvo do escárnio público”. Para José Costa, a fama é labirinto de espelhos deformantes refletindo sua imagem, não aquela que gostaria, mas aquela feita pelos outros; não aquela que pudesse controlar, mas aquela que uma vez captada e veiculada pelas mídias o transformaria em objeto. Como manter sua capacidade criadora e sua identidade em meio a tantos espelhos? Como evitar o golpe dos olhos sedutores de Medusa que o condenaria ao imobilismo? O mito do olhar congelante de Medusa ilustra o “fascínio e a repulsão, a sedução e o medo”, por ser aquela que petrifica e nos transforma em objeto de representação (Ovídio, *apud* DUBOIS, 1994:147). O “dispositivo-medusa” de captação é formado de um olho único compartilhado entre as irmãs Górgonas junto ao portão de Hades, onde se divisa a entrada do reino dos mortos. Através dele tudo se vê, menos quando ele é transferido para a vigilância das outras irmãs. Nesse momento de cegueira do dispositivo, Perseu irá introduzir seu escudo espelhado, levando Medusa a petrificar-se com sua própria visada.

Assim como o dispositivo-medusa, a televisão reproduz o *topos* da pirâmide visual onde se alinham, a partir do olho do sujeito, o objeto e sua imagem co-presentes no ato da representação pictórica como parte significativa do real. São idênticos, afirma Edmond Couchot, os processos de formação de imagem pela aderência do real a partir da emissão luminosa:

Nesse sentido, a televisão vai além de representar: ela sobre-representa. A televisão faz com que a imagem cole diretamente ao real, através do espaço e do tempo, mas essa contigüidade só é possível porque o enquadramento espacial e temporal (automático) da imagem, imposto pelas tecnologias da representação, não se modificou. Lembremos que os princípios da televisão foram concebidos em meados século XIX. (COUCHOT, 2001, p. 41)

Para José Costa a opção pelo anonimato não se deu por uma questão de estilo, mas de sobrevivência criativa, uma necessidade que o fez sobrepujar Narciso e Górgona por conta das vaidades que ele desejava ocultar.

Não pelo dinheiro, que mal dava para quitar o aluguel da sala; pagavam-me os honorários correntes no mercado, como se paga por página a um escriba velho, um digitador, um copiador de enciclopédias. Pagavam em espécie mediante a entrega da mercadoria e partiam às pressas, quando muito entreabriam o envelope para conferir o número das folhas ali dentro. Para mim valiam como exercício de estilo aquelas monografias e dissertações, as provas de medicina, as petições de advogados, as cartas de amor, de adeus, desespero, chantagens, ameaças de suicídio... (BUARQUE, 2003, p. 15)

Naquelas horas, ver minhas obras assinadas por estranhos me dava um prazer nervoso, um tipo de ciúme ao contrário. Porque para mim, não era o sujeito quem se apossava da minha escritura, era como se eu escrevesse no caderno dele [...] Não se tratava de orgulho ou soberba, sentimentos naturalmente silenciosos, mas de vaidade mesmo, com desejo de jactância e exibicionismo, o que muito valorizava minha discricção. (Idem, ibidem, p. 17-18)

Voltei ao princípio do texto no computador e a revisão de um livro era para mim um tempo de extremo apego. Logo, logo, ele teria novo autor, e abrir mão de um livro pronto e acabado era sempre doloroso, mesmo para um profissional calejado como eu. Mas o livro do alemão, talvez por ter sido escrito assim num jorro, eu nem conseguia desfrutá-lo, as palavras me escapavam à vista. (Idem, ibidem, p. 40)

Imprimi o livro, folheei-o pela última vez, e por ter a sensação de que era meu livro derradeiro, já não queria vender por dinheiro algum. Cheguei a guardar os originais na gaveta, tranquei-a... [...] Enfiei o maço num envelope pardo, escrevi na etiqueta, à mão, o título O Ginógrafo, e as letras saíram pálidas, pareciam que ali se esgotava minha própria tinta. (Idem, ibidem, p. 42)

Porém, como Medusa, será vítima de seu próprio poder, ao revelar a autoria do *best-seller* *O Ginógrafo*, menos pela evidência do alemão, do que por atinar que Vanda fora seduzida pela escrita do marido sem o saber. Não suportava ver o espelhamento de sua obra aos olhos de Vanda, a profunda admiração e reconhecimento tão ansiados por ele foram revertidos para o falso escritor. “Absolutamente admirável”, repetia Vanda. Para José Costa, revelar era perder-se. Se exibicionismo e jactância já não o ameaçavam, o seu amor-próprio humilhado e ofendido o fará confessar: “o autor do livro sou eu” (BUARQUE, 2003:112). Já imaginava Vanda confidenciando junto aos amigos ser o seu marido o verdadeiro autor de *O Ginógrafo*. Ao velho José Costa impunha-se esquecer o acontecido, encontrar um lugar para continuar vivo, onde não houvesse televisão, fotografia,

computador, secretária eletrônica, telefone celular, Vanda, Joaquinzinho, a empresa Cunha & Costa e o sócio Álvaro, tampouco ele mesmo, o autor José Costa.

O Ginógrafo, autor, Kaspar Krabbe. Era o meu livro. Mas não podia ser meu livro, jogado na cesta marajoara, eu nunca dei a clientes meu endereço particular. Meus livros apócrifos, guardava à chave na escrivaninha da agência, e aquele eu nem chegara a ver impresso. [...] Eu olhava o livro em minhas mãos e não entendia aquele livro. Olhava a capa mostarda, as letras góticas encarnadas, olhava a contracapa e não entendia a careca do alemão, o encantado, o tête-à-tête, olhava a cozinheira que apareceu com um cafezinho, eu não entendia aquela cozinheira, com o polegar eu abria o livro como um leque, e como um leque o livro se fechava, e me voltava sempre aquela página branca, a dedicatória, Wanda, lembrança, tête-à-tête, encantado, K. K. ... (Idem, ibidem, p. 80)

A Vanda, com efeito, estava prestes a se entregar ao alemão, e eu teria preferido não continuar imaginando semelhante cena. Todavia a cena era escura, e eu sentia prazer em escutar a respiração da Vanda, eu necessitava fruir o som das minhas palavras, na verdade eu ansiava pelo instante em que a Vanda sucumbiria às minhas palavras. Então Kaspar Krabbe falou: e a mulher amada, cujo leite eu já sorvera, me fez beber da água com que havia lavado sua blusa. E fechou o livro. (Idem, ibidem, p. 87)

E ali o deixou adrede para que eu o notasse e pegasse e vergasse e deixasse correr folha a folha como um baralho, e lesse a dedicatória e soubesse que por uma noite ela pertencera a um autêntico escritor, caso algum dia me animasse a voltar de Budapeste. (Idem, ibidem, p. 88)

Nessas condições, José Costa retorna a Budapeste arriscando-se ao tudo ou nada para reconquistar Kriska, amante e professora de húngaro, a quem havia abandonado. Por sua vez, Kriska, ante o embaraço de ter um estranho congelado pela neve à sua porta, o resgata, não sem desprezo. Zsoze Kósta, o José Costa na versão húngara, acaba recuperando, depois de algum tempo, sua auto-estima e o gosto pela literatura, incentivado pelo trabalho que assumiu de transcrição das gravações das sessões do Clube das Belas-Letras, um emprego que Kriska lhe arrumara por intermédio de seu ex-marido, o “Sr....”, homem de grande influência no Clube das Belas-Letras, “mesmo sendo um homem de poucas palavras, sem obra publicada, que eu então soubesse” (BUARQUE, 2003:135).

Nesse período de adaptação a uma nova vida, idioma e cultura, Kósta encontra seu eu poético. Sua obra *Titkos Háromsoros Versszakok*, ou seja: *Tercetos*

Secretos, foi concedida ao emérito poeta Kocsis Ferenc, que por segurança insistiu em remunerá-lo.

No Encontro Internacional dos Autores Anônimos, realizado na cidade de Budapeste, estava entre os presentes o “Mr...., Hungary”, aquele a quem era subordinado no Clube das Belas-Letras, também *ghost-writer* que, naquele momento, lia para a platéia um romance de sua autoria, mas consagrado em nome de um outro. Uma inexplicável rivalidade surgiu entre eles. Além de surpreendê-lo com sua presença, Kósta passou a humilhá-lo exibindo-se por meio de suas poesias, “arte que o ‘Sr....’ ignorava”. Nesse embate esquecera seus princípios e todo o zelo em ocultar seus desejos de jactância e exibicionismo, iniciando assim sua peregrinação aos infernos. Na manhã seguinte, o escritor Zsoze Kósta, vitimado por denúncia anônima, será expatriado pela Polícia Federal.

No Brasil vai ao encontro de seu passado, mas tudo lhe parecia artificial, o idioma, a paisagem, as pessoas e os locais conhecidos. Atraído pela vitrine de uma livraria, chega a perguntar pelo *best-seller* de capa mostarda chamado *O Ginógrafo*, de autoria de Kaspar Krabbe: título e autor desconhecidos. No hotel, sem poder pagar por sua hospedagem, fora aos poucos sendo esquecido, seu nome já não constava do computador como hóspede e os serviços não o atendiam, sua conta bancária também não existia e ninguém conhecia o escritório Cunha & Costa Agência Cultural, o Álvaro não foi encontrado e tampouco seu nome constava da lista telefônica, até mesmo seu filho não o reconheceu. José Costa torna-se um fantasma. Grande foi a surpresa quando o cônsul da Hungria o localizou e lhe ofereceu uma passagem aérea para Budapeste, emitida pela editora Lantos, Lorant & Budai. O motivo do convite explicava-se pelo nome do autor impresso na capa do romance *Budapest*, era o dele: Zsoze Kósta, alvo de todas as atenções. Aqui se

verifica a grande inversão do romance: de um lado temos José Costa, um *ghost-writer* que escrevera um *best-seller* para alguém e de outro um *ghost-writer*, o Sr....., escritor que concedeu a autoria de um *best-seller* para José Costa. Inversão que recoloca a problemática do eu e do outro, do duplo, do original e da cópia, enfim, da imagem e sua representação.

Aquela capa furta-cor, eu não entendia a cor daquela capa, o título Budapest, eu não entendia o nome Zsoze Kósta ali impresso, eu não tinha escrito aquele livro. Eu não sabia o que estava acontecendo, aquela gente à minha volta, eu não tinha nada a ver com aquilo. Eu queria devolver o livro, mas não sabia a quem, eu o recebera de Lantos, Lorant & Budai e fiquei cego. Os refletores me ofuscavam, era a Duna Televízió, eu não entendia aquela Duna Televízió, eu precisava sair dali, atrás de mim as portas da alfândega se fecharam. Eu olhava os letreiros do aeroporto, e através do vidro umas pessoas me olhavam, me acenavam com os livros de capa furta-cor. [...] Busquei o olhar de Kriska, mas seu olho esquerdo estava fechado, o direito escondido atrás da filmadora, [...] E quando compreendi que ela estava grávida, comecei a tremer todo, deu um trejeito nos meus lábios, paralisei. Meio vesgo e de boca torta fiquei congelado, porque Kriska deu uma pausa no vídeo [...] ela gostava de mostrar suas filmagens, as imagens vacilantes, o zoom irrequieto; tinha a minha cena no aeroporto, tinha a criança no berçário, o parto era para eu ter filmado, mas na hora me senti mal e saí da sala. (BUARQUE, 2003, p. 167-168)

O autor do livro não sou eu, me escusei no Clube das Belas-Letras, mas todos me fizeram festa e fingiram não me ouvir, talvez porque, como se diz, eu falasse de corda em casa de enforcado. E o eminente poeta Kocsis Ferenc, por ocasião do lançamento solene de Budapest, fez questão de me saudar em público na livraria Lantos, Lorant & Budai. Bem-humorado, lastimou que seus Tercetos Secretos não houvessem deveras brotado da fantasiosa pena de Zsoze Kósta, fazendo rir a multidão. O autor do livro não sou eu, emendei, levando a multidão às gargalhadas. Não era uma piada, mas como tal foi publicado o dito no dia seguinte, com foto na capa do Magyar Hírlap, e Lantos, Lorant & Budai me telefonaram para dizer que a primeira edição se esgotara nas livrarias. Populares me paravam na rua, me solicitavam o autógrafo em seus exemplares, e com mão dormente eu escrevia dedicatórias que me eram estranhas. Estranhos artigos com meu nome apareciam na imprensa quase todo dia. (Idem, ibidem, p. 170)

Em palestras, ainda tentava falar de improviso, tinha um ou outro lampejo de espírito, mas meus leitores já os conheciam todos. Eu ideava palavras estrambóticas, frases de trás para diante, um puta que o pariu sem mais nem menos, mas nem bem abria a boca, e na platéia algum exibicionista se me antecipava. Era um enfado, era muito triste, eu poderia baixar as calças no centro da cidade, ninguém se surpreenderia. (Idem, ibidem, p. 170)

Um escritor de sucesso, era a nova aparência de seu corpo destituído de autonomia, dominado e vigiado pela multidão tomada pelo fascínio criado pela mídia, cujos olhos onipresentes o sufocavam. Zsoze Kósta foi consumido pelo

“dispositivo-medusa” de um olho só, por uma causalidade pré-arquitetada em sua rota de fuga quando encontrou Kriska e agora era ela quem comandava o espetáculo: “Busquei o olhar de Kriska, mas seu olho esquerdo estava fechado, o direito escondido atrás da filmadora [...] E quando compreendi que ela estava grávida, comecei a tremer todo, deu um trejeito nos meus lábios, paralisei. Meio vesgo e de boca torta fiquei congelado, porque Kriska deu uma pausa no vídeo”. Paralisado pelo ventre de Kriska, qual uma metáfora que será desdobrada na câmera de vídeo que o congelou na sua intimidade, um espaço que já não lhe pertencia mais. Lá fora, o espetáculo estava montado na consumação da aparência de um escritor de sucesso conhecido por todos através da Duna Televízió, do jornal diário *Magyar Hírlap*, e da editora Lantos, Lorant & Buda que montou um forte esquema de marketing para a venda do livro já esgotado em sua primeira edição. Kósta era um fenômeno de vendas, a multidão suplicava por seu autógrafo na capa furta-cor, produzindo um vazio que o mundo das imagens deixa escapar, mas que é motor do consumo.

No entender de Guy Debord (2006:14), assim se apresenta o espetáculo: “[...] uma relação social entre pessoas, mediada por imagens”. Kósta tornou-se isso, apenas uma imagem, sem origem, sem história, sem mais direito ao anonimato. “Em palestras, ainda tentava falar de improviso, tinha um ou outro lampejo de espírito, mas meus leitores já os conheciam todos. [...] Era um enfado, era muito triste, eu poderia baixar as calças no centro da cidade, ninguém se surpreenderia.” No limite de sua impotência, e frente aos olhares interpeladores, ele se vê petrificado.

Quando o mundo real se transforma em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico. O espetáculo, como tendência a fazer ver (por diferentes mediações especializadas) o mundo que já não se pode tocar diretamente, serve-se da visão como o sentido privilegiado da pessoa humana – o que em outras épocas fora o tato; o sentido mais abstrato, e mais sujeito à mistificação, corresponde à abstração generalizada da sociedade atual. Mas o espetáculo não pode ser identificado pelo simples

olhar, mesmo que este esteja acoplado à escuta. Ele escapa à atividade do homem, à reconsideração e à correção de sua obra. É o contrário do diálogo. Sempre que haja representação independente, o espetáculo se reconstitui. (DEBORD, 2006, p. 18)

A TELEVISÃO NA VIDA E OBRA DE CHICO BUARQUE

Diante das limitações de toda pesquisa, buscaremos agora reunir alguns fragmentos da vida do autor, Chico Buarque, que, como é sabido, não pôde fugir à fama. Em entrevista a Clarice Lispector, em 1971, intitulada *Chico Buarque me visita*, Clarice, com uma certa dose de compaixão, declara que o sorriso de Chico era “tristonho de quem foi aniquilado pela fama” (LISPECTOR, *apud* MAGALHÃES: 2004). Nessa época, Chico já era bastante conhecido por sua participação nos festivais promovidos pelas redes de televisão brasileiras. Em outubro de 1964 participa do programa *Primeira Audição*, piloto do programa *O Fino da Bossa*, que será comandado por Elis Regina e Jair Rodrigues, em 1965 na TV Record. Um ano depois, 1966, concorre com *A Banda* ao prêmio do II Festival de Música Popular Brasileira e ganha, mas não aceita levar sozinho o primeiro lugar, exigindo um recuo dos jurados, resolvido com o empate com a canção *Disparada*, defendida por Geraldo Vandré. Em outubro de 1967, conquista o terceiro lugar no II Festival Internacional da Canção promovido pela TV Globo, e no mesmo ano, no III Festival de Música Popular Brasileira, recebe o terceiro lugar com a música *Roda Viva*. Em 1968, a composição *Bom Tempo* fica em segundo lugar na I Bienal do Samba da TV Record, mas no mesmo ano ganha o III Festival Internacional da Canção, promovido pela TV Globo, com a música *Sabiá*, parceria com Tom Jobim. O resultado causou polêmica porque a canção de Vandré, *Pra não dizer que não falei de flores*, preferida pelo público, ficara em segundo lugar. Em dezembro de 1968 concorre com *Benvinda* no IV Festival de Música Popular Brasileira pela TV Record. Entre 1965 e

1969, Chico trabalhou como cantor em três programas musicais da TV Record, canal 7: *O Fino da Bossa*, *Bossaude* e *Jovem Guarda*. Em sua primeira aparição ele cantou *Pedro pedreiro* de smoking (ZAPPA:1999, FERNANDES:2004).

Fiquei meio encostado porque só me deixavam cantar Pedro pedreiro. Eu pedia para me deixarem cantar outra música. [...] Depois de uns quatro meses de contrato eu já não era chamado para mais nada e tinha vergonha disso. Cheguei a pedir para fazer música para novela, porque estava recebendo sem fazer nada e ficava sem graça. (ZAPPA, 1999, p. 57)

Com *A Banda*, de 1966, música que alcançou sucesso internacional, veio a fama, e Chico passou a ser reconhecido na rua; continuou na Rede Record de Televisão com outros dois novos programas: *Para ver a Banda passar* com Nara Leão e *Essa noite se Improvisa*. Porém, junto à fama veio também o escárnio público. Chico era criticado por desempenhar o papel de bom rapaz nos festivais, ao contrário dos tropicalistas; as canções de Chico falavam de uma beleza nostálgica, enquanto Caetano Veloso, com a canção *Alegria, Alegria*, e as participações de Vandrê, clamavam por liberdade. Foi criticado por Augusto de Campos, que o acusou de promover a “Chicolatria”; por Tom Zé, que o chamou de o “avô” dos tropicalistas, e por Gilberto Gil, rotulando-o como superado, na ocasião do IV Festival de Música Popular Brasileira no Teatro Paramount. Para aqueles que o consideravam “passadista” Chico respondeu em artigo publicado no jornal *Última Hora*, de 9/12/68: “Não precisa dar muito tempo para se perceber que nem toda loucura é genial, nem toda lucidez é velha”. Chico recusava todas essas imagens feitas e o *status* de “bom-mocismo” criado pela mídia. Naquela época Chico foi considerado, segundo Millor Fernandes, “a única unanimidade nacional”, e para piorar até Nelson Rodrigues e Flávio Cavalcanti, que criticavam a todos, falavam muito bem de Chico (FERNANDES, 2004:26-30).

Com a peça *Roda Viva*, de 1968, dirigida por José Celso Martinez, Chico romperia com a imagem de bom rapaz. A comédia musical tematiza a vida do artista

popular Benedito Silva, transformado em Ben Silver e depois em Benedito Lampião, que por força do marketing é convencido por seu empresário a mudar sua aparência por um *new look* condizente com a imagem de artista, a desprezar sua esposa Juliana, para não atrapalhar suas relações com as fãs, e seu amigo Mané, um alcoólatra desiludido com a vida. Diante destas providências, Ben Silver passa a ser cooptado pelos meios de comunicação de massas que o transformam, com a ajuda do “anjo”, seu empresário, em sucesso nacional. Após os altos e baixos na carreira, das trocas de nome e de estilo para se manter no mercado, o então Benedito Lampião, já desprestigiado nas mídias – nomeadas como “o capeta” –, acaba por se suicidar, e seu corpo será devorado pelos fãs (MACIEL, *in* FERNANDES, 2004:231-232).

A peça que havia sido liberada pela censura teve curta temporada e termina sendo atacada pelo CCC – Comando de Caça aos Comunistas, que investiu contra o público, destruiu cenários e seqüestrou atores em Porto Alegre. *Roda Viva* foi proibida em todo o território nacional, e em dezembro do mesmo ano foi decretado o Ato Institucional nº 5, que veio cercear o direito político e individual, perseguir, exilar e destruir aqueles que se opunham ao regime militar. Em 1969, Chico viaja para a Itália e só retorna ao país em 1970, depois de pouco mais de um ano de autoexílio.

Voltando à entrevista concedida a Clarice Lispector, Chico afirma que não gostaria de fazer sucesso:

O sucesso faz parte dessas coisas exteriores que não contribuem nada para mim. A gente tem a vaidade da gente, a gente se alegra, mas isso não é importante. Importante é aquele sofrimento com que a gente procura buscar e achar. (Apud MAGALHÃES, in FERNANDES, 2004, p. 299-300)

De volta ao Brasil em 1970, Chico enfrentou problemas com a “Vênus Platinada” – nome pelo qual era conhecida a Rede Globo de Televisão. Na época do VI Festival Internacional da Canção, promovido por essa emissora, Chico se

inscreveu; porém, em protesto contra a censura imposta no país, ele e outros artistas retiraram suas músicas. Esse incidente provocou o afastamento da TV Globo, que durou quinze anos, só retornando em 1986, quando Chico Buarque e Caetano Veloso assinam um contrato para o musical mensal *Chico e Caetano*. Essa união entre dois compositores resultou no sucesso do programa que atingia um público de milhões de espectadores.

A aparição na Globo, a vitrine mais bem cuidada e atraente da MPB, como representavam nos anos 60 os festivais, alavancou os dois artistas para o espaço do grande público consumidor, popularizando as suas composições e fazendo circular suas idéias, posturas, concepções, melodias e letras. [...] Chico e Caetano, além da condição de compositores, passam a ocupar o espaço dos “grandes mestres”, herdeiros de Noel, Caymmi, Geraldo Pereira, Wilson Batista, Luiz Gonzaga, Orlando Silva, Pixinguinha, Tom, Ismael Silva, Cartola, João Gilberto, Vinícius, cultuados pelos próprios músicos, público, crítica e intelectuais. Deixaram de ser modernos e passaram a ser eternos, canonizados como modelos de criatividade, originalidade e qualidade estética. (DINIZ, in FERNANDES, 2005, p. 262-263)

Em seus versos, Chico critica a mídia televisiva na canção homônima de 1967, muito antes de sua participação na TV Globo. Chico vê a televisão como um instrumento de massificação, ao contrário da visão otimista de alguns, e da aceitação dos valores da nova Indústria Cultural, que prometia a modernização e integração do Brasil através dos meios de comunicação. Ele critica a mecanização do mundo industrializado e o empobrecimento das relações humanas que, uma vez mediada pela televisão, reagem com emoções fabricadas e comandadas pelas produções enlatadas.

A Televisão – Chico Buarque – 1967

*O homem da rua
Fica só por teimosia
Não encontra companhia
Mas pra casa não vai não
Em casa a roda
Já mudou, que a moda muda
A roda é triste, a roda é muda
Em volta lá da televisão
No céu a lua
Surge grande e muito prosa
Dá uma volta graciosa
Pra chamar as atenções*

*O homem da rua
Que da lua está distante
Por ser nego bem falante
Fala só com seus botões*

*O homem da rua
Com seu tamborim calado
Já pode esperar sentado
Sua escola não vem não
A sua gente
Está aprendendo humildemente
Um batuque diferente
Que vem lá da televisão
No céu a lua
Que não estava no programa
Cheia e nua, chega e chama
Pra mostrar evoluções
O homem da rua
Não percebe o seu chamego
E por falta de outro nego
Samba só com seus botões*

*Os namorados
Já dispensam seu namoro
Quem quer riso, quem quer choro
Já não faz esforço não
E a própria vida
Ainda vai sentar sentida
Vendo a vida mais vivida
Que vem lá da televisão
O homem da rua
Por ser nego conformado
Deixa a lua ali de lado
E vai ligar os seus botões
No céu a lua
Encabulada e já minguando
Numa nuvem se ocultando
Vai de volta pros sertões*

Segundo Adélia Bezerra de Menezes, essa canção pode ser caracterizada na poética de “vertente crítica” pela radical recusa à realidade opressora, à mercantilização das relações como um processo de desumanização, e ao culto ao espetáculo “em que as relações pessoais fenecem, em que as emoções vitais cedem lugar às enlatadas”. A autora aponta também para o “lirismo nostálgico”, como um retorno ao passado, quando as relações humanas não eram degradadas pela massificação e banalização (MENEZES, 2002:47).

Ao hipnotismo provocado pela mídia Chico identifica um processo de desumanização do homem: “A roda é triste, a roda é muda/ Em volta lá da televisão/

Fala só com seus botões”; não há diálogo; a vivência e as relações entre as pessoas são substituídas pelas representações das emoções televisivas. “O homem da rua/ Com seu tamborim calado/ Já pode esperar sentado/ Sua escola não vem não/ A sua gente/ Está aprendendo humildemente/ Um batuque diferente/ Que vem lá da televisão.” A cultura popular e suas manifestações são absorvidas pela mídia que passa a ditar um padrão cultural pasteurizado, que ignora a diversidade; nesse sentido temos a crítica à massificação e à espetacularização da mídia. “Os namorados/ Já dispensam seu namoro/ Quem quer riso, quem quer choro/ Já não faz esforço não.” Quando os namorados dispensam a cumplicidade da lua para se emocionar com o aparelho de televisão, não há esperança; o poeta e a lua saem do cenário midiático para resgatar a vida nos confins do sertão. “No céu a lua/ Encabulada e já minguando/ Numa nuvem se ocultando/ Vai de volta pros sertões.” Aqui há o registro do “lirismo nostálgico” da volta ao passado, de retorno aos bons tempos em que os amantes se projetavam no espelho da lua e com ela confidenciavam seus desejos e esperanças de um futuro melhor.

Para Adélia, nessa canção de 1967, Chico antecipa a crítica à “cultura do espetáculo” e à “perda da autonomia afetiva acarretada pela civilização das imagens”.

Aqui se aponta não apenas a desumanização da cultura de massas da atualidade, em que se terceirizam as vivências das emoções, mas também o reino do simulacro, no qual só a imagem é real. ‘Eu vi o Brasil na tevê’, dirá o Poeta na mesma linha, uma década mais tarde, em Bye, bye, Brasil: o mundo como imagem; o que não se torna imagem não existe – eis um dos sintomas mais agudos da pós-modernidade, presente na canção de 1967. (MENEZES, 2002, p. 250)

Em entrevista a Irma Sanches do *La Vanguardia*, Chico desabafa afirmando que a fama veio por reconhecimento do seu trabalho e não por qualquer coisa, como diz essa fama “boba” da “sombra do reconhecimento e que fala se o artista está gordo ou com quem vai para a cama”, entre outras críticas.

Você encabeça a lista dos homens mais sexy do Brasil.

Isso é ridículo, e essa lista é ridícula. Tenho 60 anos, percebe?

Sempre fugiu da fama?

Não, participei de festivais e busquei o reconhecimento para meu trabalho. Mas logo aparece a fama boba, oca, que é a sombra do reconhecimento e que fala se o artista está gordo ou com quem vai para a cama. Há 40 anos não era assim.

Como era?

Ficávamos bêbados em Ipanema dizendo coisas absurdas, mas não saía na imprensa. Hoje, alguém vai ver uma partida de futebol e vem o jornalista lhe perguntar como está a partida. Isso não me agrada.

Mas é o que vende.

Tem gente que persegue essa fama que não corresponde a nada. É insólito.

Por que teremos chegado a esse ponto?

Nunca vi um movimento geral de idiotice como o de agora. Mas em meu país, de 15 anos para cá, vem crescendo perigosamente. A idiotice nos rodeia, eu mesmo tenho medo de me tornar idiota...

Pense bem...

Talvez tenha razão. Tudo seria mais fácil, nada me surpreenderia e poderia dar entrevistas sem escrever livros.

?...

Sim, sim, anuncio que vou escrever um novo livro e passo dois anos dando entrevistas. Depois falo do livro que não saiu. E assim passa a vida. Hoje é possível viver de feira literária. Há festivais a cada semana em alguma parte do mundo. E agora, que finalmente sou escritor...

(BUARQUE, *apud* SANCHES, *apud* La Vanguardia, in O Estado de São Paulo, 2005, Caderno 2)

Embora esta visão faça parte do cotidiano do artista, não há como separar informação e cultura dos interesses comerciais na sociedade de mercado. As últimas produções sobre a vida e a obra do artista, feitas em imagem digital – dvd –, são assiduamente veiculadas pelos canais de televisão, atingindo um público de milhões de pessoas. Não deve ser fácil lidar com essa duplicidade. Numa recente declaração do artista, Chico faz um apelo para que todos respeitem seus cabelos brancos e o seu direito de pedestre, nem tanto aos fãs, mas principalmente à imprensa, que mantém um cerco fechado com fotógrafos como se ele participasse de um *Big Brother* permanente, chegando a obstruir sua passagem e seu direito de ir e vir.

CONCLUSÃO

O ponto de vista que conduziu a releitura do romance *Budapeste* pode ser definido pelo processo sógnico de tradução intersemiótica, no qual se destacaram os sentidos de uma nova visualidade que a palavra vem incorporando, desde que a reprodução e a circulação das imagens na sociedade Ocidental passaram a ocupar o lugar dos objetos como intermediação na comunicação entre os homens. No século XIX e início do XX, o modelo de visão centralizado no sujeito, que passou a ser disseminado pelos instrumentos ópticos, transitou entre a conformação da realidade e da verdade das imagens como valores indispensáveis na consolidação e manutenção de um sistema econômico e social. Após a metade do século XX, o eixo dessa discussão se desloca, da representação especular ou mimética com o real, para a desconstrução da imagem por meio de seus códigos, desvelando na sua estrutura ontológica um comprometimento ideológico com os valores burgueses. Apesar destes avanços, a crença de que as representações das imagens técnicas atestam o real só tem sido fortalecida pelas mídias, a ponto de ofuscar nosso discernimento com a fabricação da uma realidade própria das imagens na sociedade do espetáculo. Paradoxalmente, a tecnologia digital do século XX, ao mesmo tempo em que desvinculou a representação com o referente, tem feito proliferar esta outra realidade, o que vem induzindo ao aumento da nossa cegueira na fronteira entre o real e o virtual. A eficácia do mito da caverna de Platão em nos manter sob controle se reflete na impotência, em não conseguir alterar seu avanço, pelo contrário, nos locupletamos com suas ambigüidades nos campos das artes, da publicidade, do marketing, da política etc. Por fim, constatamos sua autonomia quando delegamos

ao sentido da visão, já tão contaminado pela técnica e manipulado pelo interesse econômico, o poder de conduzir e julgar a História da Humanidade.

Não quero dizer com isso que meu trabalho tenha como eixo discutir esse problema, que no meu entender é importante para a humanidade, mas que tentei percorrer um trajeto na desmistificação e decodificação das imagens no sentido de resgatar, com olhos livres de toda convenção social ou lei, o lugar da liberdade e talvez da ética. Nesse sentido, o estudo da semiótica nos ofereceu a leitura das várias faces de um signo e suas inter-relações, considerando o próprio homem como signo e interpretante, mas não um interpretante qualquer, visto que ele é o único capaz de contornar a sua própria condição. Nesse sentido, o percurso que esta tradução intersemiótica ofereceu não é único, e muito menos definitivo. Toda tradução decorre do interesse teórico ou prático de um pensamento interpretante, dando margem a diferentes significações. Nesse caso específico, a tradução teve como base os códigos que os suportes do fotográfico exigem para a produção e leitura de imagens; são convenções tecnológicas internacionais adotadas pela indústria e imposta como condição para o seu fazer. Considerando essas premissas, a conclusão a que chegamos é que o interpretante, nesse caso, só pode ser caracterizado como interpretante lógico. Isso quer dizer que a tradução intersemiótica adotada não é de natureza icônica ou estética, mas simbólica, nos termos de Plaza (1987).

Por outro lado, a pesquisa da obra do poeta e escritor Chico Buarque nos revelou não serem novidade as referências feitas às mediações dos instrumentos ópticos para expressar sua maneira de pensar, de ver e de ser visto no mundo. Enumeramos em cada capítulo as composições em que o autor faz alguma referência importante aos códigos resultantes destes instrumentos, e também

mencionamos o trabalho de alguns estudiosos da obra do autor, entre eles Adélia Bezerra de Menezes, que identificou o uso do registro óptico no poema-canção *As Vitrines* e acrescentou o conceito de “imagem circular” ou “espiralada”, que já figurava na composição *Roda Viva*, da década de sessenta, revelando em sua análise que a poesia de Chico Buarque tem a capacidade de fornecer uma imagem plástica, visual e sensível da realidade (2001, 2004).

Quanto à produção literária de Chico Buarque, os romances *Estorvo*, de 1991, e *Benjamim*, de 1995, foram objetos de uma dissertação de mestrado em literatura comparada, intitulada *Os mecanismos estéticos da modernidade em Estorvo e Benjamim*, de Maria Analice Pereira da Silva, na qual se discute a relação dos mecanismos ópticos e da escrita espiralada como perspectiva narrativa que se inscreve na experiência dos protagonistas.

Tanto as ações, semanticamente ligadas à circularidade e/ou ao ato de circular, quanto os objetos que denotam essa figuração, remetem a um mesmo ponto, a uma só figura, através da qual o romance é contado: o olho mágico. Noutras palavras, a perspectiva narrativa adotada em Estorvo, é a perspectiva da lente de um mecanismo que se transforma em elemento estético, pelo qual todo o enredo se filtra. A circularidade, tanto formal quanto temática do romance, deve-se a esse recurso. O protagonista perambula entre a cidade e o sítio, mas em torno de si mesmo, da sua própria trama. O seu caráter dissonante se deve inclusive a esse mecanismo porque, apesar de o olho mágico conter uma lente que transparece a realidade do outro lado, este outro lado se apresenta deformadamente para o protagonista que está do lado de cá do mecanismo. (SILVA, 2001, p. 55)

Em *Benjamim* a história começa pelo fim, o personagem será fuzilado e, no intervalo do disparo do projétil que irá pôr um fim a sua existência, ele revê seu passado num jogo narrativo de idas e vindas em direção ao seu presente, conotando o movimento em espiral. O mecanismo óptico no romance *Benjamim* é a câmera fotográfica, segundo a argumentação da autora.

A câmera enquanto elemento narrativo persegue o protagonista Benjamim Zambraia – ainda que no anonimato – até o fim de sua vida (romanesca), principalmente porque ela representa a própria perspectiva narrativa: o enredo discorre através de sua objetiva. Isso é um dado, portanto, metalingüístico porque discute também a própria condição do narrador do romance moderno e contemporâneo, narrador esse que adota posições flexíveis (em oposição ao narrador tradicional) para apresentar a matéria – a

sociedade. Dessa forma, o narrador transporta o leitor da posição de simples contemplador para uma posição mais “crítica” acerca dessa sociedade. (SILVA, 2001, p. 139)

Ela chega à seguinte conclusão:

[...] são os mecanismos óticos, transformados em perspectivas estéticas, os elementos responsáveis pela metáfora da sociedade contemporânea [...] é a condição de sujeitos “perdidos” num mundo das imagens virtuais, da propaganda, da mídia, enfim do consumismo. (SILVA, 2001, p. 155)

No romance *Budapeste* verifica-se uma re-apresentação do real a partir da centralidade do corpo, local em que se dá a experiência do olhar como elemento organizador da representação na sociedade ocidental. Esse olhar aparece investido historicamente já na literatura moderna do século XIX, pelas inovações ópticas que ampliaram e diversificaram a maneira de ver, a exemplo da figura do *flâneur*, cujo olhar sempre atento e em movimento acompanhava o ritmo do crescimento das grandes cidades. Desde então, a re-apresentação do real, uma tendência à indistinção entre representação e realidade, segundo Gunning (2004), foi crucial para a modernidade, a qual se tornou inimaginável sem as imagens técnicas.

Quanto ao signo verbal, e segundo Ferrara (1981), temos que, assim como o pensamento articula qualidades reais ou imaginárias, conexões com o existente e é mediado na função comunicativa, a palavra, além de mediadora, é lugar de uma proliferação de signos na qual a linguagem visual vem se fazendo presente, a despeito da visão logocêntrica dominante. Inicialmente o que é válido para a forma poética é também para a prosa na tradução intersemiótica, afirma Plaza (1987). A tradução intersemiótica de natureza icônica ou estética, exemplificada na obra poética de Chico Buarque pela “escrita espiralada” ou “circular”, é praticada com habilidade inclusive em *Budapeste*; inclui-se aí a tradução intersemiótica de natureza simbólica, que é o principal objeto desta dissertação. Em segundo lugar, que toda linguagem é constituída por muitos códigos e precisa destes para operar sua semiose. Em terceiro lugar, que toda literatura é engendrada, ao mesmo tempo, pelo

seu entorno cultural, social, histórico e político, de maneira que se os meios de produção e a tecnologia transformam o modo como percebemos o mundo, a literatura também irá refletir estas mudanças.

Por fim, espero – modestamente – ter alcançado os objetivos de comprovar a hipótese a respeito da visualidade na prosa buarquiana, de decodificar esta visualidade revelando suas origens e formações e por último instigar uma tradução intersemiótica icônica no campo da fotografia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMAR, Jean Pierre. **História da Fotografia**. Portugal: Edições 70, 2001.

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. São Paulo: Editora Papirus, 1995.

_____. **O Olho Interminável**. São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2004.

BAKHTIN, Mikhail (VOLOSHINOV). **Marxismo e filosofia da linguagem**. 2ª edição. São Paulo: Hucitec, 1981.

BÁLAZS, Bela. A face das coisas. XAVIER, Ismail (Org.). In: _____ **A experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. p. 87- 91.

BARTHES, Roland. **O Óbvio e o Obtuso**. Lisboa: Edições 70, 1982.

_____. **A Câmara Clara**. Lisboa: Edições 70, 1980.

_____. **Mitologias**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972.

BAUDELAIRE, Charles. Crítica Literária: Edgar Allan Poe; O Público Moderno e a Fotografia – Salão de 1859. In: _____. **Obras Completas. Poesia e Prosa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995. p. 651; p. 798-802.

BAUDRY, Jean Louis. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. XAVIER, Ismail.(Org.).In:_____ **A experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. p. 383-399.

BAZIN, André. Ontologia da Imagem Fotográfica. XAVIER, Ismail (Org.). In: _____ **A experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. p. 121-128

BENJAMIM, Walter. Pequena História da Fotografia; A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7ª. Edição. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 91-107; p. 165-196.

BRAIT, Beth; MELO, Rosineide de. Enunciado/ enunciado concreto/ enunciação.: BRAIT, Beth (Org.). In:_____ **Bakhtin, Conceitos-Chave**. São Paulo: Editora Contexto, 2005. p. 61-78.

BRASSAÏ. **Proust e a Fotografia**. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 2005.

BRITO, João Batista. Chico Buarque no Cinema. FERNANDES, Rinaldo de (Org.). In:_____ **Chico Buarque do Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004. p. 251-258.

BUARQUE, Chico. **Budapeste**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Benjamim**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **Estorvo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. **Videologias** – Ensaio sobre televisão. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular**. São Paulo: Editora EDUSC, 2004.

CHAUÍ, Marilena. Janela da Alma, espelho do mundo. NOVAES, Adauto (Org.). In: _____ **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CORTÁZAR, Julio. Las babas del diablo. In: _____. **Cuentos completos**. Tomo I. Buenos Aires: Alfaguara, 1998. p. 214-224.

COUCHOT, Edmond. Da representação à simulação: Evolução das técnicas e das artes da figuração. PARENTE, André (Org.). In: _____ **Imagem Máquina: A era das tecnologias do Virtual**. São Paulo: Editora 34, 2001. p. 37-48.

_____. **Obra Crítica 2**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

DEBORD, GUY. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 1997.

DINIZ, Júlio César Valadão. A voz e seu dono: poética e metapoética na canção de Chico Buarque de Hollanda. FERNANDES, Rinaldo de (Org.). In: _____ **Chico Buarque do Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004. p. 259-271.

DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico e Outros Ensaio**s. Campinas, São Paulo: Papirus, 1994.

_____. A Fotografia Panorâmica ou quando a Imagem fixa faz sua Encenação. SAMAIN, Etienne (Org.). In: _____ **O Fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 1998. p. 209-230.

ECO, Umberto. **Sobre os Espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1989. p. 11-37.

FARACO, Carlos Alberto. Autor e Autoria. BRAIT, Beth (Org.). In: _____ **Bakhtin Conceitos-Chave**. São Paulo: Editora Contexto, 2005. p.37-60

FARIAS, Sônia L. Ramalho de. Budapeste: as fraturas identitárias da ficção. FERNANDES, Rinaldo de (Org.). In: _____ **Chico Buarque do Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004. p. 387.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. **A fotografia expandida**. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) São Paulo, Pontifícia Universidade Católica, 2002.

FERNANDES, Rinaldo de (Org.). **Chico Buarque do Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004.

FERRARA, Lucrecia D'Alessio. **A Estratégia dos Signos**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta** – Ensaio para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Editora Relume Dumará, 2002. (Coleção Conexões).

GERALDI, João Wanderley. A diferença identifica. A desigualdade deforma. Percursos Bakhtinianos de construção ética e estética. In: FREITAS, Maria Tereza; SOUZA, Solange Jobim; KRAMER, Sonia. In: _____. **Ciências Humanas e Pesquisa**: Leituras de Mikhail Bakhtin. São Paulo: Editora Cortez, 2003. (Coleção Questões da Nossa Época, nº 107).

GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In CHARNEY e SCHWARTZ (Orgs.). In: _____. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2004. p. 33-65.

JAKOBSON, Roman. Decadência do Cinema. In: _____. **Linguística. Poética. Cinema**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970. p. 153-161.

KOSSOY, Boris. Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia. SAMAIN, Etienne (Org.). In: _____. **O Fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 1998. p. 41-47.

LACAN, Jacques. O Estádio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica. In: _____. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998. p. 96-103.

LEÃO, Lúcia. Poética dos Espelhos. In: _____. **A Estética do Labirinto**. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2002. p. 86-128.

MACHADO, Arlindo. Os gêneros Televisuais e o Diálogo; As vozes do Telejornal. In: _____. **A televisão levada a sério**. 2ª Edição. São Paulo: Editora Senac, 2000. p. 67-80; p. 99-123.

_____. **A Ilusão Especular**: Ensaio sobre a fotografia. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica), PUC, São Paulo, 1983.

_____. **Pré-Cinema & Pós-Cinema**. Campinas, São Paulo: Papius, 2002.

_____. O quarto Iconoclasmo; Repensando Flusser e as Imagens técnicas; A fotografia como expressão do Conceito. In: _____. **O Quarto Iconoclasmo e outros Ensaio Hereges**. Rio de Janeiro: Marca D'água Livraria e Editora, 2001. p. 6-33; p. 34-55; p. 120-138.

MACIEL, Diógenes André Vieira. O teatro de Chico Buarque. FERNANDES, Rinaldo de (Org.). In: _____. **Chico Buarque do Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004. p. 229-239.

MAGALHÃES, Luis Antonio Mousinho. Clarice Lispector fã de Chico Buarque. In: FERNANDES, Rinaldo de (Org.). **Chico Buarque do Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004. p. 297-303.

MANNONI, Laurent. **A Grande Arte da Luz e da Sombra** – Arqueologia do Cinema. São Paulo: Editora Senac/UNESP, 1995.

MENEZES, Adélia Bezerra de. **Figuras do Feminino na canção de Chico Buarque**. 2ª edição. São Paulo: Ed. Ateliê Editorial, 2001.

_____. **Desenho Mágico: Poesia e Política em Chico Buarque**. 3ª edição. São Paulo: Ed. Ateliê Editorial, 2002.

_____. Tempo: tempos. FERNANDES, Rinaldo de (Org.). In: _____ **Chico Buarque do Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004. p. 147-160.

METZ, Christian. O dispositivo cinematográfico como instituição social: Entrevista com Christian Metz. XAVIER, Ismail (Org.). In: _____ **A experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. p. 411- 434.

PARAISO, Ana Valentina Turri de Souza. **Do outro Lado do Espelho**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica), Pontifícia Universidade Católica, 2002.

PEIRCE, Charles S. **Escritos Coligidos**. São Paulo: Editora Abril, 1974. p. 124.

PEIXOTO, Nelson Brissac. A Imagem da TV tem Tempo?. NOVAES, Adauto (Org.). In: _____ **Rede Imaginária – Televisão e Democracia**. 2ª Edição. São Paulo: Cia das Letras e SMC/SP, 1991. p. 73-84.

_____. Paisagens da Imagem: Pintura, Fotografia, Cinema, Arquitetura. PARENTE, André (Org.). In: _____ **Imagem Máquina: A era das tecnologias do Virtual**. São Paulo: Editora 34, 2001.

PIGNATARI, Décio. **Informação. Linguagem. Comunicação**. São Paulo. Editora Perspectiva. 1968.

PLATÃO. **Diálogos: Teeteto, Crátilo**. 3. ed. Pará: Editora Universitária UFPA, 2001.

_____. **Diálogos: O Banquete, Fédon, Sofista, Político**. São Paulo: Editora Abril, 1979. (Coleção Os Pensadores).

PLAZA, Júlio. A tradução Intersemiótica como Pensamento em Signos. In: _____. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987. p. 17-41.

POE, Edgar Allan. **Ficção completa, Poesias e Ensaios**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 2001.

SAMAIN, Etienne. Um retorno à “Câmara Clara”. Roland Barthes e a antropologia visual. _____. (Org.). In: _____ **O Fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 1998. p. 121-134.

SANTAELLA, Lúcia. **Cultura das Mídias**. São Paulo: Editora Experimento, 1996.

_____. **Matrizes da Linguagem e Pensamento – Sonora, visual, verbal**. São Paulo: Editora Iluminuras/FAPESP, 2005.

_____; NÖTH, Winfried. **Imagem. Cognição, Semiótica, Mídia**. 3ª. Edição. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SARAMAGO, José. Autor cruza abismo e chega ao outro lado. FERNANDES, Rinaldo de (Org.). In: _____ **Chico Buarque do Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2004. p. 21-22.

SECCHIM, Antonio Carlos. “As Vitrines”: a poesia no chão. FERNANDES, Rinaldo de (Org.). In: _____ **Chico Buarque do Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004. p. 179-186.

SENRA, Stella. Max Headroom: O último jornalista. In: PARENTE, André (Org.). In: _____ **Imagem Máquina: A era das tecnologias do Virtual**. São Paulo: Editora 34, 2001. p. 162-172.

SEVERINO, Antonio Joaquim. **Metodologia do Trabalho Científico**. 22ª. edição. São Paulo: Editora Cortez, 2006.

SILVA, Maria Analice Pereira da. **Os Mecanismos Estéticos da Modernidade em Estorvo e Benjamim**. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada), Universidade da Paraíba, 2001.

SONTAG, Susan. **Ensaio sobre a Fotografia**. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Arbor, 1983.

SOUZA, Solange Jobim. Dialogismo e alteridade na utilização da imagem técnica em pesquisa acadêmica: Questões éticas e metodológicas. _____(Org.); FREITAS, Maria Tereza; KRAMER, Sonia. In: _____ **Ciências Humanas e Pesquisa: Leituras de Mikhail Bakhtin**. São Paulo: Editora Cortez, 2003. (Coleção Questões da Nossa Época, nº 107).

_____. **Infância e Linguagem**, Bakhtin: A dimensão Ideológica e dialógica da linguagem. 7ª Edição. São Paulo: Editora Papyrus, 2003.

XAVIER, Ismail. Cinema: Revelação e Engano. NOVAES, Adauto (Org.). In: _____ **O Olhar**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1988.

ZAPPA, Regina. **Chico Buarque – Para Todos**. 4ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Relume Dumará, 1999.

Periódicos e Sites

GARCIA, Wilton. Escritura Fílmica de *O livro de Cabeceira*. **Revista Galáxia**, Revista Transdisciplinar de Comunicação, Semiótica, Cultura, São Paulo, nº 5, p. 129-149, abr. 2003.

LANDOWSKI, Eric. Flagrantes Delitos e Retratos. **Revista Galáxia**, Revista Interdisciplinar de comunicação, Semiótica, Cultura, São Paulo, nº 8, p. 31-69, out. 2004.

MACHADO, Josué. A dupla vida de Chico. **Revista Língua Portuguesa**. p. 12-17. Ano 1, Nº. 8. 2006.

PRATA, Mário. Julinho de Adelaide 24 anos depois. Depoimento de Mário Prata. Disponível em <http://chicobuarque.uol.com.br/sanatorio/sanatorio>; Acesso em 21 nov. 2006.

POE, Edgar A. The Daguerreotype. Disponível em: <<http://bau2.uibk.ac.at/sq/Poe/works/daguerr.html>>, <<http://bau2.uibk.ac.at/sq/Poe/>>. Acesso em: 16 jul. 2006.

SANCHES, Irma. Tenho medo de me tornar um idiota. Entrevista de Chico Buarque para o jornal La Vanguardia. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 26 jul. 2005. Caderno 2. Disponível em: <<http://chicobuarque.uol.com.br/>>. Acesso em 21 nov. 2006.

SANMARTINI, Giulio. Os paparazzi sef-made. Observatório da Imprensa, nº 398, 12 set. 2006. Disponível em: <<http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/index.asp?edi=398>>. Acesso em: 17 mar. 2007.

STYCER, Maurício. Preconceito na mira. **Carta Capital**. 10 mai. 2006. Disponível em: <<http://chicobuarque.uol.com.br/>>. Acesso em: 21 nov. 2006.

