

**O FOTÓGRAFO VISTO PELO CONTO *AS BABAS DO DIABO* DE JÚLIO CORTÁZAR E PELO FILME *BLOW-UP* DE MICHELANGELO ANTONIONI
UMA COMPARAÇÃO**

João Knijnik¹

Resumo

Este artigo faz uma comparação entre o conto *As babas do diabo* de Júlio Cortázar e o filme que livremente nele se inspirou, *Blow-up* de Michelangelo Antonioni, a partir da figura do fotógrafo, atividade comum dos personagens principais das duas obras. Buscamos compreender como cada autor desenvolve o personagem, impulsionando uma série de reflexões sobre as diferenças entre a arte, a fantasia e a realidade. Para atualizar as duas obras, nos debruçamos sobre a semiótica narrativa de Algirdas Greimas e a semiótica do discurso de Jacques Fontanille.

Palavras-chave: transposição. Cinema. Literatura. Fotografia. Imagem.

A atividade do fotógrafo está no centro do conto *As babas do diabo* de Julio Cortázar e do filme *Blow-up* de Michelangelo Antonioni.

Para esta comparação do papel do fotógrafo nas obras citadas, vamos tomar por base a semiótica de Greimas e os estudos sobre a semiótica do discurso de Fontanille. Podemos analisar os personagens fotógrafos a partir dos seus predicados modais e sua posição no campo posicional da narrativa. A análise da ação deste sujeito visa alcançar o discurso empreendido pelos autores, pleno de significados, e que diz respeito a questões cruciais da nossa época. São discussões que permeiam a importância da imagem, sua relação com a realidade, numa oscilação entre a verdade e a ilusão.

Numa primeira visada, este artigo aponta o que é comum às duas tramas. Antonioni, ao fazer uma livre adaptação do conto, conservou a temática e a situação base sugerida por Cortázar: um fotógrafo presencia e fotografa um crime que só vai ser percebido por ele durante a revelação e ampliação das fotos. Este fio de história é comum às duas obras. Porém, vamos às diferenças: no conto, o protagonista fotógrafo assiste um adolescente ser convencido por uma mulher a ter um encontro íntimo com

¹ Mestrando na Universidade Paulista (UNIP). E- mail: osanosjk@uol.com.br

um homem que está acompanhando a cena de um carro, a poucos metros do acontecimento. No filme, um assassinato é presenciado e a verdade só vai aparecer com as cópias e ampliações feitas pelo protagonista. Na comparação que neste artigo deve ultrapassar este simples esquema, as obras seguem caminhos bem diferentes, mantendo a estrutura narrativa básica já citada.

Este artigo vai seguir três momentos cruciais das tramas:

1. Como o fotógrafo é apresentado no início de cada obra
2. A cena em que fotografia é batida
3. A revelação e ampliação do negativo

Seguindo o primeiro enfoque, deve-se considerar como as duas obras apresentam o personagem principal, numa maneira própria de aproximação com o leitor/espectador. No conto, existem duas narrações que se confundem: um personagem que fala na primeira pessoa e um narrador que se refere à ação na terceira pessoa. Neste início, o que se lê descreve a dificuldade do personagem em dar conta da narrativa. Ele se questiona se pode contar uma história, em que pessoa e se é possível contar esta história que o assombra. É um questionamento que segue o fluxo do pensar da personagem. Conhecemos, portanto, o escritor, aquele que expõe os conflitos da narração, se pergunta os motivos e as motivação deste ato. Só depois que decide contar que o personagem se revela um fotógrafo amador.

A gente desce cinco andares e já é domingo, com um sol inesperado para novembro em Paris, com muitíssima vontade de andar por aí, de ver as coisas, de tirar fotos (porque sou fotógrafo, éramos fotógrafos). (Cortázar, p.70)

Este início titubeante, que mistura pessoa e tempo verbal diferentes, desenhando o personagem e seu conflito, se justifica plenamente pelo emocional do personagem. A demora para apresentar a atividade principal dele na trama, pois temos uma outra informação anterior quanto à atividade do protagonista no corpo do texto, nos chama atenção. Ser fotógrafo é uma leitura que vem depois da do escritor, no plano narrativo de *As babas do diabo*; por se colocar esta missão de escrever, por duvidar dela, por ponderar motivos para decidir escrever. Esta característica faz parte do que Cortázar propõe como jogo com seu leitor, como Davi Arrigucci Jr. expõe:

... o jogo aparece na obra de Cortázar como uma experiência imantada de potencialidade reveladora, uma “diversão “ que desvia da normalidade repetitiva, apontando para uma nova dimensão da realidade, ou seja, como um jogo transcendente. (Arrigucci Jr, p. 54)

No livro *O escorpião encalacrado*, dedicado à obra de Cortázar, Arrigucci Jr. faz uma análise de *As babas do diabo*, considerando-o “excetuando-se *O jogo da amarelinha*, a mais complexa narrativa de quantas escreveu Cortázar”. (Arrigucci Jr, p 227) Desta análise aprofundada do conto, podemos ressaltar a proximidade fonética da máquina fotográfica usada por Michel, a Contax, e o verbo Contar, que é o início e o fim dos objetivos do autor, a base da narrativa, o fazer como modalidade da vontade do escritor, numa referência dupla que avança também na modalidade do fazer do fotógrafo. Para Cortázar, escrever imagens e fotografar conteúdos faz parte do jogo supremo das linguagens.

Blow-up segue outro caminho, mas mantendo a essência do jogo. O espectador do filme, tal como o leitor do conto, é instado a pensar outras características do personagem até chegar ao fotógrafo. O protagonista aparece logo depois da folia dos palhaços no centro de Londres. Estas imagens iniciais já prevalecem, estabelecendo a fantasia e a imaginação em contraste com a realidade como motor do filme. A alegria colorida da trupe circulando pelas ruas de Londres é substituída por um grupo de operários saindo da fábrica. Estão sujos e a imagem é opaca, sem contrastes. Um deles é Thomas, que se afasta sutilmente do grupo, entra no seu Rolls Royce cuidadosamente estacionado em rua próxima e vai para seu estúdio, onde revela sua verdadeira atividade: é um fotógrafo de moda; jovem e rico, com poder sobre as pessoas que cruzam seu caminho Antonioni restabelece o jogo que Cortázar utiliza no conto. É preciso apresentar o protagonista como alguém que ele não é, num jogo de aparências que vai se estender por todo o filme e define a sua essência: os limites entre a vida e a arte, entre o real e sua representação. Este jogo, para Antonioni, se transforma nas fotos que conhecemos durante o filme e que foram batidas no ambiente operário.

No conto, o protagonista oscila entre ser escritor e fotógrafo. Neste início de *As babas do diabo*, o campo posicional ainda é premeditadamente impreciso. As duas atividades disputam a mesma posição dentro do mesmo personagem, com funções

diferenciadas: o escritor reflete, narra, se obriga a escrever, organiza o pensamento, estabelece o sentido para o que foi assistido e fotografado. O fotógrafo se permite observar, andar pelas ruas, apenas exercitando o olhar e captando o que vê através da câmera. É um jogo que já, desde o início do conto, questiona o que é essa realidade, mediada pela escrita ou pela imagem. Esta mediação transforma a realidade em expressão, em arte, ou apenas prova de um crime: questões que os dois autores se inebriam, cada um na sua arte, literatura ou cinema, e pretendem apontar as fronteiras entre uma e outra.

No caso do filme, o protagonista vai viver também um jogo de aparências e a primeira vez que o vemos ele se apresenta exatamente o oposto do que ele é: um operário. O jogo prossegue por todo o filme: o plano narrativo questiona a verdade aparente do mundo, confrontando com a arte e a imaginação como filtro. Não temos aqui o fluxo do pensamento, mas seguimos o personagem que não é operário, mas pode se passar por um. Portanto, o fato de esconder inicialmente a atividade do fotógrafo já é uma característica da forma com que a atividade vai ser tratada ao longo das duas obras: com o mistério da criação, a arte frente à realidade, o real frente à imagem que o cristaliza e desvirtua.

Seguimos, então, verificando como estes fotógrafos são delineados nas obras em estudo. Roberto Michel, franco – chileno, é um fotógrafo amador. Thomas, de *Blow-up*, é fotógrafo profissional de estúdio. O que o primeiro faz nas horas vagas, o segundo faz o tempo todo. O primeiro sai para rua num dia de sol para fotografar sem um motivo aparente.

Entre as muitas maneiras de se combater o nada, uma das melhores é tirar fotografias...(Cortázar, p. 72)

O protagonista ganha as ruas para combater o nada e exercitar a linguagem visual e não a linguagem escrita. Ele usa a fotografia como instantâneo da realidade, no sentido de desvendar o cotidiano e elevá-lo a uma condição de ser lido e apreciado. É um fotógrafo atento ao real do mundo para refazê-lo através da câmera, que acredita que a câmera transforma o mundo e o transforma.

9º interprogramas de mestrado FACULDADE CÁSPER LÍBERO

Michel sabia que o fotógrafo age sempre como uma permutação de sua maneira pessoal de ver o mundo por outra que a câmera lhe impõe, insidiosa...(Cortázar, p 72)

Para Michel, sair com a câmera é muito diferente do que não estar com ela. Para Thomas, a câmera é uma extensão dele. Thomas é fotógrafo profissional e vive a fotografia sem refletir sobre ela. Não conhecemos seus pensamentos. Pelas próprias características do meio cinema, não temos o fluxo de pensamento que no conto é a base da escolha narrativa de Cortázar. Em *Blow-up*, o que sabemos do personagem está nas suas ações: é um homem tenso, audacioso, exigente, autoritário, que insiste no prazer imediato e descartável, que tem satisfação em desprezar e manipular as pessoas. Está em constante movimento, sempre estimulado pelo último estímulo: é impulsivo, imprudente, estressado, *workaholic*; hoje seria denominado um homem hiperativo.

Existem muitas diferenças entre os dois personagens: Michel é movido pela autenticidade, pela alegria de criar, pela surpresa do mistério do cotidiano. É um *flaneur*, procurando registrar as coisas do mundo para captar um momento privilegiado. Ele caminha pelas ruas de Paris para tropeçar no belo, no que é instigante e, se cristalizado pela arte da fotografia, trazer a beleza da vida. No fluxo de seu pensamento, Michel mostra seus conflitos: o olhar racional do escritor e o olhar solto e intuitivo do fotógrafo. Os dois olhares vão sempre se misturar no fluxo de pensamento e resultar num curto-circuito que leva Michel, já na conclusão do conto, ao choro, a uma crise que só vai se desvanecer com a compreensão de que a vida continua. No campo posicional, ele tem a competência da escrita e da fotografia. Ele exerce plenamente, com olhar sensível sobre a cena, a arte do destinador: a narração. É mais perceptivo, estabelece seus limites com o ambiente até ser tragado pela cena, que só existe porque o narrador pode juntar as ações e movimentos dos personagens e tirar suas conclusões. É um narrador por excelência e um fotógrafo amador.

Por sua vez, Thomas é fotógrafo de estúdio, onde pretende ter o completo domínio das suas atividades. Quando quer muito adquirir uma hélice que encontra num antiquário, faz tudo para conseguir o objeto imediatamente. Vemos esta urgência quando entra e sai do seu estúdio sempre num frenesi. Da mesma forma, assim como tem uma relação com as duas jovens, já se levanta e se volta para as ampliações presas

nas paredes do estúdio, mudando de imediato sua atenção. Na rua, pilotando seu Rolls Royce, circula atrás de seus prazeres e dúvidas. No encontro com o amigo pintor, faz uma proposta para comprar a obra dele. Tudo é comprável e está sob seu alcance, incluindo um momento de sedução com a mulher do amigo. Nas cenas anteriores a que fotografa o suposto crime, ele passa no antiquário onde é hostilizado pelo vendedor e encontra este parque: as fotos que tira não tem um objetivo definido. Só depois na conversa com o amigo no restaurante, ele diz que a foto do parque pode integrar o livro que ele vai fazer sobre os operários. Esta cena do parque é um momento mais relaxado, menos tenso, que se aproxima do personagem Michel, de *As babas do diabo*. Onde ele não quer encontrar nada, é onde acha algo que vai transtorná-lo.

Portanto, tanto no conto como no filme, existe um momento tranquilo dos personagens até se defrontar com o crime. Sem racionalizações, a realidade se apresenta de outra maneira e isto está nos interstícios das duas obras. Nestas cenas, o campo narrativo estabelece um vetor: a realidade e a imaginação se entrecruzam nos dizendo que seus limites são tênues. É o momento do fazer, o momento do *clic* que vai definí-los como fotógrafos. É o que será confirmado adiante.

A seguir, este artigo se fixa na cena propriamente dita quando o fotógrafo bate a foto que move a história. No conto estudado, Michel saiu às ruas de Paris, numa manhã ensolarada de fim de outono. Numa pequena praça na ponta da Ilha de Saint Louis, no fim da Quai de Bourbon, às margens do Rio Sena, ele senta no parapeito para tomar sol, sem vontade de tirar fotografias. Este fotógrafo desmotivado observa um rapazinho e uma mulher, o que poderia ser um casal, mas ele já percebe que não é. Ele passa a ter um olhar de escritor, procurando naquela cena um sentido. Enquanto observa, cria conjeturas:

O menino havia chegado até a ponta da ilha, viu a mulher e achou-a encantadora. (Cortázar, p . 76)

Aquele que conjetura, assistindo uma cena que para um espectador desavisado, poderia passar despercebida, é o escritor. Até que chega o momento de bater a foto. Ele se pergunta: porque esperar mais? Planeja o diafragma e o enquadramento, agora pensando como fotógrafo.

9º interprogramas de mestrado FACULDADE CÁSPER LÍBERO

Levantei a câmara, fingi estudar o enquadramento que não os incluía, e fiquei na espreita, certo que enfim os apanharia no gesto revelador, a expressão que resume tudo, a vida que o movimento mede com um compasso mas que uma imagem rígida destrói ao seccionar o tempo, se não escolhermos a imperceptível fração essencial.(Cortázar, p.77)

Esta reflexão de Michel (e de Cortázar), define a função fotógrafo nesta história. Existe algo a ser revelado, pode ser apenas uma epifania, um momento de êxtase elevado a condição de arte, um fração da realidade. É o momento do *fazer*, quando o Michel se qualifica não só como aquele capaz de exercer a atividade, mas também como ser sensível, apto a perceber o que está acontecendo. É quando Michel se qualifica como narrador. Ele entra em ação a partir desta descrição:

Antes que (a mulher) fosse embora, e agora que encheria minha memória durante dias, porque sou propenso à ruminação, decidi não perder mais nenhum instante. Pus tudo no visor (com a árvore, o parapeito, o sol das onze) e tirei a foto.(Cortázar, p.78-79)

Antes que o escritor se intrometesse com suas ruminções, a foto foi batida. Uma só, como será comprovado depois na revelação. Ele agiu à revelia do escritor, num conflito interno que não é do personagem, mas das duas forças que agem no plano narrativo: o escritor que pensa e o fotógrafo que vê para poder apreender a imagem no negativo.

Em *Blow-up*, certamente não temos o escritor que gera o fluxo de pensamento. Michel não constrói um texto no local do crime. Ele entra no parque logo depois de ter tentado comprar a hélice. Caminha atento, passa pela quadra de tênis onde dois jogadores usam uma bola de verdade, bola que não vai existir na cena final do filme, corre atrás das pombas e a imagem mostra as nuvens tão presentes no conto de Cortázar. Ele vê um casal subindo uma pequena elevação e se apressa, percebendo a oportunidade de fazer boas fotos. Além da cerca, vê o casal feliz e bate várias fotos. Esquivo, atrás de uma árvore, continua fotografando. Já sabendo que foi visto, se afasta e a mulher corre atrás dele, solicitando o negativo.

Até aqui, não existe inquietação e Thomas é totalmente ignorante sobre o crime. A dúvida vem, depois dos *clicks*, quando a mulher insiste em reaver o negativo ainda não revelado. Ele diz “Eu estou fazendo o meu trabalho. Alguns são toureiros, outros são

políticos. Eu sou fotógrafo”. E em seguida ele coloca: “Sabe, a maioria das garotas me pagariam para fotografar elas”, diz ele, enquanto tenta se esquivar da pressão dela. Novamente, o fotógrafo Thomas se coloca numa posição de superioridade. Durante este diálogo, provavelmente o assassinato está acontecendo, porque minutos atrás, a vítima é vista pela última vez. Enquanto a mulher tenta tirar o filme à força, Thomas a seduz: “Não estrague tudo, acabamos de nos conhecer”. Ele continua clicando, se locomovendo atrás de um ângulo, mesmo quando a mulher se movimenta pressionando-o. Thomas é senhor de seus atos e dono da situação. É um momento em que ele crê totalmente no poder do que faz: criar imagens, manipular a elas e seus modelos. Como uma extensão desse poder, deseja manipular a realidade, as pessoas, os fatos, ter domínio sobre os outros. Este poder é uma ilusão, como o filme, aos poucos, vai mostrar ao personagem e ao espectador.

Já conhecemos as qualificações de Thomas como fotógrafo nas cenas de estúdio. Mas esta é a prova qualificadora no plano narrativo, pois vai transformá-lo num homem de carne e osso, cheio hesitações e dúvidas, o que ele não era antes. Vemos claramente a mudança de postura do personagem; de homem unidimensional para multidimensional, que muda seus valores e descobre uma realidade sem controle, um mundo que não pode ser enquadrado e que traz o indesejado, o mistério da vida e da morte, o vazio da existência.

No plano posicional, o personagem que era um destinador, dono de suas ações, passa a vetor apenas. Não é mais dono da narrativa, é impotente, fragilizado. Ele pergunta, muito mais do que responde. Está perdido neste campo, não é mais o protagonista viril, agressivo, senhor dos seus atos.

Na trajetória dos dois personagens estudados, apontamos que cada um tem uma relação diferenciada com a atividade de fotógrafo: Michel encara com leveza, como uma forma de passar o tempo de maneira criativa, com foco numa realidade que não está no valor da imagem; mas no que ela se apresenta como arte, significação, reflexo do real. O que está por trás da foto, isto é que interessa a Michel. Thomas, de *Blow-up*, a vive com intensidade. Nas cenas com a modelo Verushka chega a ter um contato físico, se jogando sobre ela, num momento de entrega total à atividade. Além disso,

Thomas criou uma imagem de si mesmo, uma sistema de valores em que está acima das pessoas. Vamos ver como isto se dá numa fase da atividade do fotografo que hoje já não existe mais: a revelação e a ampliação da foto.

Tanto no conto como no filme, a compreensão completa de que houve um caso ilícito acontece nesta fase em que o fotógrafo se fecha no laboratório, utiliza uma série de banhos químicos para gerar o negativo, mais banhos químicos para gerar a foto e o uso do ampliador para conseguir o tamanho de foto desejado. Mas, novamente, as abordagens das duas obras são distintas.

No conto, Michel compreende que aconteceu a tentativa da mulher loira de agenciar o jovem para o homem no carro. Ele demora vários dias para revelar as fotos daquele domingo.

...as da Conciergerie e da Saint- Chappelle eram o que deviam ser. Encontrou dois ou três enquadramentos de prova esquecidos, uma tentativa frustrada de apanhar um gato assustadoramente encarapitado no telhado de um banheiro público e também a foto da mulher loira e do adolescente. (Cortázar, p. 80-81)

Este olhar agudo sobre as fotos que bateu a semanas não deixa de sublinhar a única delas que o interessava: a instantânea na ponta da ilha de Saint Louis. Então, ele segue na sua investigação, procurando comprovar a ideia sobre o que aconteceu naqueles breves momentos em que esteve com o adolescente, a mulher loira e o palhaço:

... pregou a ampliação num quarto de parede, e no primeiro dia passou um bom tempo olhando e recordando, nesta operação comparativa e melancólica da recordação frente à realidade perdida, recordação petrificada, como toda fotografia, onde não faltava nada, nem mesmo e principalmente o nada, verdadeiro fixador da fotografia. (Cortázar, p.81)

Cortázar, através de seu personagem, abarca um aspecto da fotografia: a recordação petrificada, uma definição que foi desenvolvida por Roland Barthes no seu *A Câmara Clara*:

Pois a imobilidade da foto é como o resultado de uma confusão perversa entre dois conceitos: o Real e o Vivo: ao atestar que o objeto foi real, ela induz sub-reticiamente a acreditar que ele está vivo. Por causa deste logro que nos faz atribuir ao Real um valor absolutamente

superior, como que eterno; mas ao deportar este real para o passado (isso foi), ela sugere que ele já está morto. (Barthes, p.118)

Esta visão filosófica em relação ao objeto Fotografia perpassa o conto *As babas do diabo*. Neste momento da ampliação, esta reflexão sobre o valor do real e do tempo vem com força e vai ampliar a crise do personagem. Michel deixa de fazer a tradução do livro para se voltar para o desvendamento da ampliação na parede. Ele inclui o aspecto químico quando se refere ao verdadeiro fixador da fotografia: o nada. Sua condição de fotógrafo e observador da cena continua. Ele insiste em ver, seguindo a missão de escritor de encontrar na foto o drama humano.

Da minha cadeira, com a máquina de escrever na frente, olhava a foto a três metros de distância, e então notei que havia me instalado exatamente no ponto de mira da objetiva. (Cortázar, p 82-83)

Diletante na técnica, profissional das ideias; Michel avança na reflexão da cena que viu e fotografou. É uma descrição literária que busca conclusões e as tira com muita desenvoltura, seguindo o fluxo de pensamento de Michel. Aqui ele se volta para tecer as relações entre os personagens: é atento observador e também criador, dando vida à foto petrificada no tempo. A narração se clarifica entre a atenção e a imaginação. O escritor sai vitorioso: existe uma história para contar. Mesmo caindo no choro com a conclusão que o desagrada tanto, esta é a prova glorificadora: o escritor realizado porque o fotógrafo fez seu trabalho. O mesmo fotógrafo que cai no choro porque a foto cristaliza o crime, mantendo-o real. Um evento que não será esquecido.

No filme, a situação toma outros contornos. Logo depois das fotos no parque, Thomas passa por uma série de peripécias: faz a compra da hélice no antiquário, no restaurante encontra o amigo para quem mostra as fotos dos operários, vai para o estúdio e reencontra a mulher do parque. Ela insiste novamente em ter os filmes, ele a engana entregando outro filme. Ela vai embora e ele, com a curiosidade aguçada, decide revelar e ampliar as fotos.

Ao contrário do conto, em que uma única foto indica a existência de um crime, Thomas de *Blow-up* revela várias. Na caixa de luz, ele observa com uma lupa ao menos 40 fotos e escolhe uma para ampliar. Mesmo com elipses narrativas, seu trabalho parece ser criterioso. Ele coloca várias ampliações na parede do estúdio e vê movimento entre

as fotos. Com a lupa sobre a ampliação, decide ampliar ainda mais a ampliação e buscar o detalhe. Neste momento, é cineasta em detrimento do fotógrafo: a partir da direção do olhar e do movimento do casal fotografado é possível extrair o que aconteceu. Ele identifica, nas fotos ampliadas, planos e contraplanos. Uma foto tem sua continuidade em outra. Realoca a posição das ampliações e começa a chegar perto de uma ideia. Na última ampliação, existe um homem com uma arma. Ele é interrompido pelas duas meninas e entra num jogo de sedução que vai terminar com os 3 rolando sobre o papel do fundo infinito do estúdio. Mas assim que acorda da orgia, ele já se volta para as fotos ampliadas, anulando as duas meninas completamente, como se elas não existissem. Ele resolve bater uma foto da ampliação e ali vê o que parece ser o corpo. Ele sai à noite rumo ao parque e encontra o corpo, mas não leva a máquina. Seus sentidos não estão mais aguçados. Ele não é mais o fotógrafo que era, se defrontou com a morte, a presença dela na sua arte e não vai passar imune a este conhecimento: fica depressivo durante o decorrer do filme até o encontro com os palhaços no final.

Portanto, Michel de *As babas do diabo* se revela o escritor / tradutor que é, ao ver a foto ampliada e então, está apto a fazer literatura: a escrita de Júlio Cortázar. A imagem só existe enquanto literatura, enquanto pode ser escrita e lida. Neste circuito que vai do personagem ao autor, a obra se realiza em toda sua potencialidade expressiva.

Thomas de *Blow-up*, ao ampliar as fotos na parede, se torna um cineasta, representando o cinema de Antonioni. O destinador é o cineasta; que se confunde propositalmente com o sujeito, o personagem. Aqui também se estabelece um circuito. A problemática do cinema é o que interessa a Antonioni e existe uma relação intrínseca entre o Destinador e o sujeito. Este sujeito também é destinatário no momento em que estabelece uma distância da tela para compreender, para buscar um sentido nas fotos ampliadas. O sentido é a imagem ambígua, a imagem que se desfaz na realidade, a realidade que se desfaz na imagem, na falta de sentido do real. Por isso, vemos um personagem cabisbaixo, abatido, porque compreendeu as suas limitações e as limitações da expressão, sempre aquém da complexidade do real.

O tema de cada obra remete diretamente a seu criador, porque faz, como faz e para quem faz. Cortázar e Antonioni, na vanguarda de suas expressões, refletem sobre suas artes. Nesta comparação entre o conto e o filme livremente inspirado nele, existe a tentativa de apontar como o sujeito fotógrafo exprime as inquietações de seus Destinatadores.

Referências

- ARRIGUCCI JR., Davi, **O escorpião encalacrado**. São Paulo, Companhia das Letras.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- CORTÁZAR, Júlio. As babas do diabo. In: **As armas secretas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- FONTANILLE, Jacques. **Semiótica do discurso**. São Paulo, Editora Contexto, 2011.
- GREIMAS, Algirdas J. As aquisições e os projectos. In: COURTÉS, Joseph, **Introdução à semiótica narrativa e discursiva**. Coimbra: Almedina, 1979.