



Vol. 18, nº 1 (2020)

DOI: 10.30681/issn22379304v18n01/2020p54-69

NUM PISCAR DE OLHOS: REFLEXÕES SOBRE A FOTOGRAFIA NA LITERATURA

IN THE BLINK OF EYES: REFLECTIONS ON PHOTOGRAPHY IN LITERATURE

Daniel Aparecido Burgos de Araújo¹

Recebimento do texto: 11/03/2020

Data de aceite: 04/04/2020

RESUMO: O artigo promove um levantamento sobre as teorias da fotografia e da literatura a partir dos conceitos de Dubois e Barthes. Para a análise foram escolhidos 03 textos: a crônica *A metamorfose* (1979) de Luís Fernando Veríssimo (Brasil), o conto *Apocalypse de Solentiname* (1977) de Julio Cortázar (Argentina) e a peça teatral *A vala comum* (1999) de José Mena Abrantes (Angola). Por fim, realiza-se uma abordagem sintética sobre como é retratada a condição humana na literatura e na fotografia.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura; fotografia; sociedade; reflexo.

ABSTRACT: The article promotes a survey on the theories of photography and the literature based on Dubois' and Barthes' concepts. For the analysis, three texts were chosen: the chronicle *The metamorphosis* (1979) by Luís Fernando Veríssimo (Brazil), the short story *Apocalypse of Solentiname* (1977) by Julio Cortázar (Argentina) and the play "The common grave" (1999) by José Mena Abrantes (Angola). Lastly, a synthetic approach is accomplished on how the human condition is portrayed in literature and photography.

KEYWORDS: Literature; photography; society; reflection.

¹ Doutorando no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – PPGEL/UNEMAT, *câmpus* universitário de Tangará da Serra. Contato: danielburgo@gmail.com



Breves conceitos sobre fotografia

Este estudo propõe uma aproximação da literatura com a fotografia para compreender melhor o conceito de realismo histórico pensado na concepção da arte. Muitas teorias da fotografia revelam uma tradição fotoliterária ou defendem que a fotografia não se refere ao mundo real, mas a imaginação, de acordo com certas correntes de pensamento idealistas (neoplatonismo, cristianismo). Segundo Barthes (1984), na Inglaterra, a fotografia literária (em especial com Robinson, Cameron e Coburn) dá origem não a simples ilustrações, mas a uma interpretação global do trabalho no qual são inseridas - interpretação pouco entendida até agora - leituras subjetivas, onde representa o que os personagens veem, ou cria sua própria ficção. Na França, a contribuição da nova cronofotografia de Marey incita Valery a usar uma fotografia objetiva e científica para afastar-se do tempo imóvel do simbolismo e aproximar-se do tempo subjetivamente vivido; pela psicanálise de Freud e, ainda mais, pelos restos do idealismo cristão, Breton é levado a investir a fotografia comum dos poderes do sonho. A foto-novela popular serve para ilustrar, pelo contrário, o mau uso do efeito real na fotografia. Conforme Barthes (1984), texto e fotografia, juntos, constituem uma nova forma de trabalho – revelada por uma primeira análise de negativos, variantes e retoques – a natureza patológica da associação da fotografia com a melancolia e morte.

Philippe Dubois (1998) discute a fotografia num dispositivo teórico – uma categoria de pensamento singular e introduz uma relação específica com os signos, o ser, o fazer, o sujeito, o real, o tempo e o espaço. A princípio, o autor propõe considerar o caso simples em que a impressão fotográfica é produzida por uma luz homogênea de comprimento de onda e,



ainda, sugere a incidência normal na vibração de luz reduzida a um de seus componentes linguísticos. Depois, deve-se avaliar a distância de um ponto a um plano que limita a concha sensível, qual plano está encostado no espelho durante a instalação, e que depois, a imagem da sala escura, com a sua modelação e as suas cores, pode ser fixada empregando uma camada sensível transparente e contínua, de espessura suficientemente grande, inclinada durante a instalação a uma superfície refletora que seja conveniente constituir por uma camada de mercúrio. Por fim, é desenvolvido e fixado por meio de reagentes usados na fotografia. Se observar a camada ressecada e iluminada pela luz branca, encontraremos a imagem da sala escura fielmente reproduzida. Ou seja, a fotografia é sincrônica, é espelho do real – “é testemunha da existência do referente” (DUBOIS, 1998, p.63). Este fenômeno é devido às interferências de luz. Durante a pose, os raios incidentes que formam a imagem interferem nos raios refletidos pelo mercúrio. O resultado são ondas de luz estacionárias, cuja amplitude varia de uma a uma contínua de um ponto a outro, de acordo com a espessura da placa. A densidade do depósito fotográfico e, como resultado, seu poder reflexivo alterna de maneira contínua em função das coordenadas.

Sobre a origem da fotografia, Roland Barthes (1984) argumenta sobre as inúmeras teorias que relacionam a invenção da foto aos processos realizados pelos pintores, no entanto, o autor discorda e atribui tal fato aos químicos. O autor francês conclui que só foi possível captar e imprimir diretamente os raios luminosos emitidos por um objeto iluminado a partir de “uma circunstância científica (a descoberta da sensibilidade dos haletos de prata à luz) [...] a foto é literalmente uma emanção do referente” (BARTHES, 1984, p. 126).



De fato, antes de ser uma impressão luminosa, a fotografia passa por um plano técnico: dispositivo captação da imagem, a escolha do cronotopo (tempo e espaço) do retrato e o dispositivo químico da revelação. Por outro lado, num nível mais teórico, a imagem obtida nessas condições mínimas não aproxima, necessariamente, “não é a priori mimética, não é necessariamente a imagem (à semelhança) do objeto do qual é o traço” (DUBOIS, 1998, p. 67). Em outras palavras, por mais que as fotografias produzam imagens exatamente iguais ao fotografado, circunstâncias que são forçadas a imitar ponto a ponto, estas são apenas signos de conexão física – remetem a uma realidade exterior, porém igualmente anterior. Desse modo, qualquer foto nos revela o passado, ou seja, esse afastamento temporal, mesmo que por segundos, torna a fotografia uma representação. Dubois (1998) define que a fotografia não passa de um negativo que pode reproduzir milhões de vezes o positivo da imagem.

A fotografia é categorizada como instrumento de transposição por Dubois. Para o autor francês, a fotografia é vista de forma unidimensional de reprodução, refletindo apenas a realidade aparente, ignorando a realidade interna, aquela “interiorizada, que não se confunde com as aparências do mundo real” (DUBOIS, 1998. p.44), logo, o resultado dessa transformação seria uma amostra do real. Cabe ressaltar aqui, a definição empregada por Dubois (1998) de que a fotografia é a gênese por metonímia, em que se desconstrói uma forma, para resignificá-la, contudo, permanece amalgamada à sua gênese. Ou seja, a imagem é uma síntese temporal amparada no fluxo da descontinuidade espacial infinita. Para Dubois (1998), a imagem existe, absolutamente, tanto no tempo quanto no espaço.

A transferência temporal e concreta do que é fotografado causa um estranhamento metafísico da própria imagem, ao mesmo tempo em que



explicita a origem de seus vazios. Mesmo que a fotografia seja uma mentira da realidade, por mais que seja surreal, ela não deixa de estar ligada ao referente – aquele que acionou o disparador da câmara. A ontologia da fotografia, por ter sido mal assimilada, acabou por conduzir essa condição referencial a condição de mimese. Assim, a fotografia é a retórica do deslocamento da realidade do objeto fotografado construído a partir da simbiose com a veracidade.

Para concluir esta breve teorização sobre fotografia, vamos falar um pouco da relação dela com a literatura. Durante muito tempo foi negligenciado as possíveis interações entre literatura e fotografia. Barthes (1984) admite sua ambição para destacar a influência da fotografia em obras literárias dos séculos XIX e XX e para encontrar o reconhecimento do fenômeno “foto-literário”. A fotografia, inicialmente relegada à posição de um processo técnico simples, toma gradualmente um lugar proeminente nos gêneros literários do século XX e termina desempenhando funções cruciais diegéticas ou extra-diegéticas. Ainda segundo crítico literário francês, a fotografia ainda detém um lugar periférico na área dos estudos literários.

Desse modo, é relevante ressaltar que a associação entre fotografia e literatura pode apresentar uma função metafísica que revele o que está sob o verniz social ou sob a máscara da vida cotidiana. Literatura e fotografia permitem ao indivíduo que está ausente de si mesmo, acessar o plano de fundo metafísico do universo ou pelo menos ter intuição passiva ao ver a polifonia do mundo. A abundante escolta de imagens em poder dos autores influencia a imaginação do leitor e a contamina com um paratexto fotográfico. Assim, como já se estuda o silêncio, a inserção de análise sobre a fotografia fundamenta ainda mais a tese de que os textos em prosa não são mais simplesmente palavras. Então, este artigo segue para o próximo item



com a análise da crônica *A metamorfose* (1979) de Luís Fernando Veríssimo (Brasil), do conto *Apocalypse de Solentiname* (1977) de Julio Cortázar (Argentina) e da peça teatral *A vala comum* (1999) de José Mena Abrantes (Angola).

Literatura e fotografia: transfiguração da realidade

A crônica-conto *A metamorfose* de Luís Fernando Veríssimo constrói um pensamento filosófico, que de início já com o título, possibilita estabelecer intertextualidade com a obra “Metamorfose” de Franz Kafka. Diferente da obra do escritor austríaco, a crônica de Veríssimo traz uma barata que se metamorfoseia em ser humano, e finalmente volta a ser barata. O fantástico criado pelo cronista brasileiro é bem mais complexo que o de Kafka. O autor ludibria uma profunda inversão à história de Gregório Samsa e narra uma nova a partir de um personagem feminino. Não fala apenas da degradação humana, vai além, questiona nossas aspirações, enganos, transformações e atitudes execráveis que colocamos em nossa vida.

O título tem como função despertar o interesse do leitor pelo texto, estabelecer vínculos com informações textuais e extratextuais, e focalizá-lo à reinterpretação dos sentidos construídos e estimulá-lo a destruir suas bússolas.

O texto se inicia com o despertar de uma barata transfigurada:

Uma barata acordou um dia e viu que tinha se transformado num ser humano. Começou a mexer suas patas e descobriu que só tinha quatro, que eram grandes e pesadas e de articulação difícil. Acionou suas antenas e não tinha mais antenas. Quis emitir um pequeno som de surpresa e, sem querer, deu um grunhido (VERÍSSIMO, 1979, p. 32).



O inseto já acorda como um ser humano, começa a se descobrir em seu novo corpo e produz um grunhido ao tentar emitir um som, fazendo com que as outras baratas fujam aterrorizadas para trás do móvel. Ela não as segue por não caber atrás dos móveis. Em seguida, tem seu primeiro pensamento humano: “Que vergonha, estou nua!” (VERÍSSIMO, 1979, p. 32). Faz-nos lembrar do pecado de Adão e Eva, visto que, agora ela vê as coisas diferentemente do que tinha antes. O seu segundo pensamento humano, que para ela era novidade, foi: “Que horror! Preciso me livrar dessas baratas!” (VERÍSSIMO, 1979, p. 32). Ato que confirma a transformação, pois para de agir por instinto e passa a pensar, além de ojerizar sua própria ex-raça. Seus hábitos morrem devagar, por isso ainda caminha junto à parede, mas já começa a ter contato com um quarto, um armário, roupas de baixo e um vestido, que faz com que ela olhe e se ache bonita. Após se maquilar, defende que “todas as baratas são iguais, mas uma mulher precisa realçar a sua personalidade” (VERÍSSIMO, 1979, p.32). Vandirene, nome que adota, descobre que apenas um nome não é suficiente, é necessário pertencer a uma classe, ter educação e referências.

Logo depois, começa a fazer parte da sociedade pelas necessidades que a vida humana exige.

Conseguiu, a muito custo, um emprego como faxineira. Sua experiência de barata lhe dava acesso a sujeiras mal suspeitadas; era uma boa faxineira. Difícil era ser gente. As baratas comem o que encontram pela frente. Vandirene precisava comprar sua comida e o dinheiro não chegava. As baratas se acasalam num roçar de antenas, mas os seres humanos não. Se conhecem, namoram, brigam, fazem as pazes, resolvem se casar, hesitam. Será que o dinheiro vai dar?



Conseguir casa, móveis, eletrodomésticos, roupa de cama, mesa e banho (VERÍSSIMO, 1979, p. 32).

A personagem sente dificuldades com a adaptação ao seu novo ambiente. Como barata, tinha alimento com facilidade, acasalava roçando as antenas. Já como ser humano, necessita trabalhar para comprar o alimento, precisa conhecer, adquirir casa e objetos para casar-se e conseguir, então, finalmente ter a primeira noite.

Em seguida, surge uma série de questionamentos do casal, insegurança e mal-entendido.

Vandirene e seu torneiro mecânico. Difícil. Você não sabe nada, bem? Como dizer que a virgindade é desconhecida entre as baratas? As preliminares, o nervosismo. Foi bom? Eu sei que não foi. Você não me ama. Se eu fosse alguém, você me amaria. Vocês falam demais, disse Vandirene. Queria dizer vocês, os humanos, mas o marido não entendeu; pensou que era vocês, os homens. Vandirene apanhou. O marido a ameaçou de morte. Vandirene não entendeu. O conceito de morte não existe entre as baratas. Vandirene não acreditou. Como é que alguém podia viver sabendo que ia morrer? (VERÍSSIMO, 1979, p. 32).

Nesta parte, a mulher aparece com conceitos pouco esclarecidos, não apenas para ela como ex-barata, mas até para o próprio homem que sempre questionou sobre teorias pós-morte. Mostra uma mulher ingênua, submissa ao marido por desconhecer ainda o mundo que está inserida, que ama, sofre ameaça de morte sem mesmo saber o que é morte, que apanha e não entende, e ainda questiona sobre a quietude do ser ao saber que irá morrer.

O ato contínuo da sua nova vida humana foi a reprodução, Vandirene teve filhos, lutou muito, enfrentou filas do INPS, passou



dificuldade financeira com o marido desempregado, tinha pouco leite, mas finalmente ganhou quase quatro milhões na esportiva. Para uma barata aquilo não faria diferença, porém para ela foi primordial para mudar de bairro, comprar uma casa, passar a se vestir bem e comer de tudo. Ao subir de classe, conceito que não existe entre as baratas, Vandirene contratou babás e começou a estudar na PUC. Desta forma, começou a ler de tudo, sempre preocupada com a sua morte, a do marido e dos filhos. Começa a se sentir mais angustiada e faz indagações filosóficas, sobre o Universo, o espaço, a matéria e o vazio. Questões sempre debatidas, estudadas, mas que ainda com todo tempo de existência humana, não temos respostas.

Assim como sua metamorfoseação foi de repente, Vandirene acorda um dia e se vê transformada de novo em barata. Já como barata tem seus dois últimos pensamentos humanos: o primeiro foi “Meu Deus, a casa foi dedetizada há dois dias!” (VERÍSSIMO, 1979, p.33), e o segundo para “o seu dinheiro rendendo na financeira e o que o safado do marido, seu herdeiro legal, faria com tudo” (VERÍSSIMO, 1979, p.33). Após isso, não pensava mais em nada, age por puro instinto, e desce pelo pé da cama e corre para trás de um móvel. Foram os cinco minutos mais felizes de sua vida, justamente, antes de sua morte. Ao final, quando Veríssimo menciona Kafka: “Kafka não significa nada para as baratas” (VERÍSSIMO, 1979, p.33), mas com certeza elas significam muito para dos dois autores e permite afirmar que há essa intertextualidade pensada no início da crônica.

Diferentemente da crônica de Veríssimo, o conto de Cortázar, segundo Araújo (2015, p.56) “escancara cenas plenas no real imediato, em que o próprio real se assume em sentido figurado”. Sobre esta ótica, o conto *Apocalipse de Solentiname* de Cortázar (1977, p.111-119) relata a visita de um fotógrafo ao arquipélago de Solentiname, Nicarágua, na década de 1970.



O conto, até pela característica observadora do personagem, apresenta um homem que viaja pela América Central, primeiro São José (Costa Rica), e depois Solentiname (Nicarágua). Ao ver famosos quadros que descrevem a arte dos moradores locais – camponeses, o personagem – que não é nomeado no texto – realiza um olhar limpo e até contemplativo: “mais uma vez a primeira visão do mundo, o olhar limpo daquele que descreve seu entorno como um mundo de louvor”² (CORTÁZAR, 1977, p. 113, tradução nossa).

Cortázar constrói os indícios de denúncia a partir do domingo, dia de missa na cidade. O autor compara a prisão de Cristo a reclusão dos camponeses, não só da Nicarágua, mas de toda América Latina. O período de submissão à violência dos regimes militares “da ameaça que cairiam à noite ou em plena luz do dia, que a vida em permanente incerteza das ilhas e do continente e de toda a Nicarágua e não apenas de toda a Nicarágua, mas de quase toda a América Latina, uma vida cercada de medo e da morte”³ (CORTÁZAR, 1977, p. 114, tradução nossa).

Depois disso, o personagem fotografa ambientes diurnas e noturnas, mas a narrativa segue sem nenhum caráter de denúncia aparente. No entanto, quando retorna à Paris e “regressa ao tempo da vida burguesa, do relógio, um recorte de outra realidade, outro mundo” (ARAÚJO, 2015, p. 56), Cortázar (personagem) quer mostrar as fotos a namorada, Claudine. O fotógrafo, ainda sozinho no apartamento, prepara as imagens em slides e inicia a visualização. O personagem se surpreende com a ordem que as fotos

² “una vez más la visión primera del mundo, la mirada limpia del que describe su entorno como un mundo de alabanza” (CORTÁZAR, 1977, p.113).

³ “de la amenaza de que les cayeran en la noche o en pleno día, esa vida en permanente incertidumbre de las islas y de la tierra firme y de toda Nicaragua y no solamente de toda Nicaragua sino de casi toda América Latina, vida rodeada de miedo y de muerte” (CORTÁZAR, 1977, p. 114).



estão organizadas – havia muitas imagens na câmera, mas as de Solentiname vêm primeiro. A projeção das fotografias ganha autonomia e se transfigura diante dos olhos: ele vê a criança, a missa, mas passa a ter visões de horror e de morte com os corpos caídos de boca para cima. Após as náuseas e o vômito no banheiro, retorna à sala e vê Claudine assistindo às pinturas de Solentiname, não as imagens repugnantes. Segundo Araújo (2015), “as visões são apresentadas numa tensão entre imagens paradisíacas e imagens demoníacas, e mostra que a literatura fantástica amplia a visão de mundo ao nos pôr em contato com o outro, pois a partir do conhecimento da realidade se muda a visão de uma sociedade”. A literatura e a fotografia são significativas quando rompem os limites e clareiam abruptamente algo além da pequena e miserável história ou imagem.

A peça teatral *Vala comum* de Mena Abrantes realiza uma denúncia não apenas dos problemas locais de Angola, mas de diversos locais que foram explorados pelos países europeus. Assim, configura-se, juntamente com a crônica e o conto, enraizado na universalidade. Conta-se a história de uma mãe que está procurando o corpo do filho morto durante a sangrenta guerra civil angolana. O próprio filho a orienta em meio aos corpos jogados na vala: “Vai ser difícil, mãe. O meu corpo está por baixo de todos os outros” (ABRANTES, 1999, p. 139). O autor reconstrói de modo mágico e irreal o desfecho dos confrontos nas ruas de Luanda. A mãe disputa o cadáver com almas penadas e as vence com discussão e oração.

Em diversos momentos é possível construir imagens, mesmo com todo caráter absurdo desse mundo cedido à perturbação da morte. As rubricas presentes no texto cênico, geralmente, auxiliam na construção do cenário e nos possibilita criar imagens quando os lemos. Na peça em análise não é diferente. Em um dos trechos mais impactantes, a mãe se depara com



o caminhão para descarte dos mortos: “Dois cadáveres iluminam a mãe sobre a pilha de cadáveres” (ABRANTES, 1999, p. 139). Por fim, após vários desafios, tanto para encontrar quanto para manter a posse do filho morto, a mãe resolve devolvê-lo a vala comum para que ele possa representar todos os mortos da guerra cível de Angola.

Algumas considerações finais para sair do visível e escancarar o subterrâneo

Os textos em análise causam um impacto no leitor ao transfigurar a realidade, produzindo uma dimensão simbólica com a criação do fantástico. Os títulos⁴ têm um efeito de encapsulador e ao mesmo tempo intertextual, remete a informações pré-estabelecidas pelo leitor, e possui papel fundamental na contextualização e (re)construção que Veríssimo, Cortázar e Mena pretendem expor. A anáfora indireta ativa os referentes do leitor e chama a atenção para determinados aspectos da vida. Esse componente importante do texto traz ao texto um significado global ou macroestrutural que o caracteriza, e propicia ao leitor ativar seu conhecimento de mundo a partir do processo de compreensão e intertextualidade. Sendo assim, é possível compreender que tanto a transformação da barata em mulher na crônica de Veríssimo, quanto nas fotos do conto de Cortázar ou cenas absurdas da vala de peça de Abrantes proporcionam a percepção do mundo e se criar uma imagem de transposição do real, assim como a própria fotografia é reflexão do real.

⁴ A *metamorfose* refere-se ao texto *A metamorfose* de Kafka; *Apocalipse de Solentiname* faz menção ao texto bíblico sobre o fim do mundo: Apocalipse; *A vala comum* reporta-se às valas comuns das guerras civis europeia.



A distância que está no cerne da fotografia, por mais simplificada que esteja, é o mesmo abismo imaginário que consegue penetrar as inquietações, devaneios e perturbações que produz a literatura. Na literatura, registra-se mentalmente as imagens. Conforme Dubois (1998), a duplicidade da imagem - princípio de distância e proximidade, conexão e corte entre o signo e o referente possibilitam visão alucinatória e traço único.

Todorov (1980) conceitua que o fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, diante a um acontecimento aparentemente sobrenatural.

Veríssimo, Cortázar e Abrantes representam o fantástico psicológico, isto é, a erupção de forças estranhas admitidas como reais, para permitir percepção de dimensões ocultas, mas não o seu entendimento. Escancara cenas plenas no real imediato, em que o próprio real se assume em sentido figurado. O choque entre realidade e irreabilidade, dentro da linha do fantástico, propicia a eterna busca à consciência crítica perante o mundo, uma vez que “o campo do saber não pode mais dar lugar a uma reflexão homogênea e uniforme” (FOUCAULT, 2000, p. 298). O autor representou o fantástico cotidiano, psicológico, com fissuras do normal que permitem dimensões ocultas. Portanto, o leitor estabelece as conexões, produz o conhecimento pelo reconhecimento, trabalha a ideia de fonte e de influência que tanto o texto quanto as imagens criadas produzem.

A literatura e a fotografia possibilitam sair do visível e escancara o subterrâneo. Segundo Edward Said (2003, p.59), “ver o mundo inteiro como uma terra estrangeira possibilita a originalidade da visão”. A maioria das pessoas possui consciência de uma cultura, um cenário, um país; “os exilados têm consciência de pelo menos dois desses aspectos, e essa



pluralidade de visão dá origem a uma consciência de dimensões simultâneas” (SAID, 2003, p.59). A percepção das personagens (Vandirene – *A metamorfose*, fotografo – *Apocalipse de Solentiname*, mãe – *A vala comum*) atravessam fronteiras, rompe barreiras do pensamento e da experiência e configuram um hibridismo cultural.

Para Sartre (2005), o fantástico humano é usado para explorar realidades transcendentais e retratar a condição humana. Os textos em análise constroem exatamente isso, o natural a partir do sobrenatural, para lhe dar uma aparência natural. Borges (1996) parte da premissa de que existe, por baixo da realidade visível, uma segunda realidade que escapa aos domínios da razão – a subterrânea.

Dessa forma, a crônica de Veríssimo, o conto de Cortázar e a peça de Abranches atendem, e muito, as necessidades de representação do mundo pela ótica da criação literária. Por meio dessa ilusão, e com um pensamento máximo num mínimo de palavras, reproduz-se a existência de uma realidade que de outra forma não existiria. Para Dubois (1998), reside uma potência literária interna nas obras que se referem ao que está inerente à imagem. Na fotografia, a presença das coisas atrela os múltiplos vazios da imagem que são recheados com discursos políticos e culturais.

A caneta usa tinta negra do carbono para produzir literatura. A fotografia surge na caixa preta em contato com o mercúrio. A literatura que representa a fotografia integra a realidade inerente dos problemas sociais universal.

Referências



Vol. 18, nº 1 (2020)

ARAÚJO, Daniel Aparecido Burgos de. **Algumas aproximações nas obras de Jorge Luís Borges e Julio Cortázar: fantástico – ecos do subterrâneo.** Revista Athena, Vol. 09, n. 2, 2015.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna:** do iluminismo aos movimentos contemporâneos. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BARTHES, Roland. **A câmara clara:** Nota sobre a fotografia. Trad. Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **O óbvio e obtuso:** ensaios sobre fotografia, cinema, pintura, teatro e música. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I –Magia e técnica, Arte e Política.** Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Passagens.** Org. W. Bolle e O. Matos, tradução Cleonice Paes Barreto Mourão e Irene Aron, São Paulo: Editora UFMG e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BRAUNE, Fernando. **O surrealismo e a estética fotográfica.** Rio de Janeiro: 7letras, 2000.

BORGES, J. L. **Ficciones.** In: Obras Completas. Vol. I. Buenos Aires: Emecé editores, 1996.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios.** Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1993.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas.** Tradução de Salma Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica.** 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.



Vol. 18, nº 1 (2020)

SAID, Edward W. **Reflexões sobre o exílio**. E outros ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SARTRE, Jean-Paul. **Aminadab, ou o fantástico considerado como uma linguagem**. In: Situações I: críticas literárias. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução a Literatura Fantástica**. Editora Perspectiva. 1980.

VERÍSSIMO, Luís Fernando. A metamorfose. *in* **Ed Morte e outras histórias**. Porto Alegre. L&PM Editores, 1979.

YURKIEVICH, Saúl. **Borges/Cortázar: mundos y modos de la ficción fantástica**. *Revista Iberoamericana*, Nro. 110 – 111, Enero-Junio 1980, Madrid. Disponível em: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Ibero_americanana/article/viewFile/3441/3620>. Acesso em: 10 ago. 2014.