

Recursos narrativos no conto de Julio Cortázar e no filme de Michelangelo Antonioni: uma comparação

Mayara Regina Pereira Dau Araujo¹

Acir Dias da Silva²

RESUMO: Atualmente, não nos imaginamos mais sem o cinema. Todo o interesse que ele desperta nas pessoas não é casual. Os filmes são pensados para transmitir ideias, reflexões e produzir determinados efeitos sob o espectador. Neste sentido, a produção fílmica é estruturada com diversos elementos e recursos narrativos. Para refletir sobre tais elementos cinematográficos, teremos como base o filme *Blow-Up, Depois daquele beijo* (1966), de Michelangelo Antonioni, que teve seu roteiro inspirado no conto *As babas do diabo* (1959), do escritor argentino Julio Cortázar. Ao dialogar filme e obra literária, busca-se ressaltar aspectos utilizados pelos autores para envolver o espectador/leitor na trama narrativa e despertar questionamentos sobre a realidade e a imaginação.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; Literatura; Estudos comparados.

RESUMEN: *Ahora no nos imaginamos a nosotros mismos sin más películas. Todo el interés que despierta en las personas no es accidental. Las películas se pensaron para transmitir ideas, reflexiones y producir determinados efectos en el espectador. En este sentido, la producción fílmica es narrativa estructurada con diversos elementos y características. Para reflexionar sobre este tipo de elementos cinematográficos, basamos la película Blow-Up, Depois daquele beijo (1966), de Michelangelo Antonioni, que había su guión inspirado en el cuento El babas del diablo (1959), el escritor argentino Julio Cortázar. En el diálogo entre literatura y cine, buscamos resaltar aspectos utilizados por los autores para involucrar al espectador/ lector en la trama narrativa y suscitar preguntas sobre la realidad y la imaginación.*

PALABRAS CLAVE: Cinema; Literatura; Estudios comparativos.

INTRODUÇÃO

O cinema, apesar de ser uma mídia jovem, é uma forma de arte poderosa. Por meio do cinema, o telespectador é levado a viver experiências diversas,

¹ Mestrado em Letras pela Universidade Federal da Grande Dourados, Brasil(2012); Pesquisador da Universidade Estadual do Oeste do Paraná

² Doutorado em Educação pela Universidade Estadual de Campinas, Brasil(2004); Professor Associado da Universidade Estadual do Paraná.

conhecer outras realidades de vida, além de ser levado a refletir sobre sua própria vida. Atualmente, não nos imaginamos mais sem o cinema. Todo o interesse que ele desperta nas pessoas não é casual. Os filmes são pensados para transmitir ideias, reflexões. Ou seja, eles são pensados com o objetivo principal de criar efeitos nas pessoas. Mas de onde vêm os filmes? Como são produzidos?

Para que um filme seja produzido, é necessária, a princípio, uma ideia, ou seja, usar a imaginação para se pensar na história que será contada. Contudo, sem o auxílio de uma equipe e de equipamentos próprios para capturar e reproduzir imagens, nada disso é possível. No entanto, a equipe, os equipamentos e a divulgação acarretam altas despesas, então são imprescindíveis os patrocínios e financiamentos para que a ideia inicial chegue ao público em forma de arte ou entretenimento.

Neste artigo, analisaremos mais detidamente algumas figuras de linguagens e seus efeitos na construção cinematográfica: tempo e progressão; ritmo e gradação; *flashbacks* e *flashforward*; elipse, índice, metonímia e metáfora; suspense, surpresa, gancho e ironia dramática com o objetivo de refletir como estes recursos são empregados no sentido de envolver o espectador na trama narrativa, ao mesmo tempo em que dialogaremos com o conto *As babas do diabo* de Julio Cortázar, no qual foi inspirado o roteiro do filme de Antonioni.

A transcrição de Antonioni

Há muitas formas de se conceber o roteiro de um filme. Muitas histórias nascem da própria criatividade de cineastas. Outras são adaptadas da literatura, do teatro. Ou seja, alguns cineastas utilizam como roteiro para seus filmes, obras literárias ou peças teatrais, o que pode acarretar em resultados surpreendentes ou decepcionantes para o espectador/leitor.

Contudo, sabemos que a adaptação fiel de uma obra literária para o cinema é praticamente impossível, levando em consideração que são dois suportes com códigos e linguagens diferentes. No cinema, “as imagens visuais permitem uma velocidade que a palavra escrita não tem: são literalmente, *instantâneas*” (BRIZUELA, 2014, p. 20). Portanto são necessários cortes, desvios, mudanças, justamente para não perder a atenção do espectador.

Melhor que falar em adaptação, preferimos o termo transcrição. Pois quando é feita essa transposição de um livro para um filme, se tem um trabalho

novo, temos uma terceira criação. São obras que dialogam, mas dificilmente transcritas fielmente com todas as falas e acontecimentos presentes no livro.

O cineasta pode se contentar em inspirar-se na história literária e segui-la passo a passo [...] sendo o filme apenas representação, ilustração de uma narrativa, transcrição de linguagem a linguagem. Mas a fidelidade à obra original é rara, senão impossível. Em primeiro lugar, porque não se pode representar visualmente significados verbais, da mesma forma que é praticamente impossível exprimir com palavras o que está expresso em linhas, formas e cores. Em segundo lugar, porque a imagem conceitual, que a leitura faz nascer no espírito, é fundamentalmente diferente da imagem fílmica, baseada em um dado real que nos é oferecido imediatamente para se ver e não para se imaginar gradualmente (BETTON, 1983, p. 115-116).

No caso do filme que analisaremos aqui, *Blow Up*, seu diretor não faz uma adaptação. O conto *As babas do diabo* de Cortázar é utilizado como mote por Michelangelo Antonioni que, na realidade, o transcriu para o cinema.

Blow Up, depois daquele beijo é um filme do cineasta italiano Michelangelo Antonioni, que estreou em 1966 e conta a história de Thomas, um arrogante fotógrafo de moda que, apesar de ser um renomado profissional, possui uma vida caótica e infeliz. Certo dia, num parque, faz umas fotos de um casal sem permissão. A jovem fotografada percebe e exige o filme da máquina. Ele não entrega e ela o segue até sua casa e o exige. Thomas entrega um rolo virgem. Curioso com a persistência da moça em ter o filme, decide revelar as fotos e percebe nelas a imagem de um indivíduo com uma arma na mão. Decide fazer ampliações dessas fotos, mas a imagem se distorce impedindo qualquer certeza sobre o que se vê.

O conto *As babas do diabo* de Julio Cortázar foi publicado pela primeira vez no livro *As Armas Secretas*, em 1959 e, posteriormente, em *Los Relatos 3 – Pasajes*, de 1976, numa compilação feita pelo próprio autor. Diferente do filme, no conto o fotógrafo é amador e se chama Roberto Michel e vaga pelas ruas parisienses em busca de belas imagens para fotografar. Ao chegar em uma praça vê um colegial e uma jovem moça enamorados, ambos sendo observados por um homem dentro de um carro. O protagonista começa a imaginar que a loura estaria seduzindo o garoto em nome do homem no carro. Então, Roberto Michel tira foto dessa situação o que faz com que o homem desça do carro e o garoto fuja.

Como se vê, o filme *Blow Up* se inspirou no conto de Cortázar, mas não foi traduzido literalmente para as telas. Contudo, Antonioni manteve em seu filme a base temática do conto de Cortázar: um fotógrafo que faz umas fotos e

ao revelá-las percebe que, na verdade, presenciou um crime. A partir disso, as histórias seguem caminhos diferentes.

O que podemos destacar, a princípio são as formas de narrar. No começo do conto há uma confusão de narradores:

Nunca se saberá como isto deve ser contado, se na primeira ou na segunda pessoa, usando a terceira do plural ou inventando constantemente formas que não servirão para nada. Se fosse possível dizer: eu viram subir a lua, ou: em mim nos dói o fundo dos olhos, e principalmente assim: tua mulher loura eram as nuvens que continuam correndo diante de meus teus seus nossos vossos seus rostos. Que diabo (CORTÁZAR, 2012, p. 56).

A estratégia narrativa de narradores múltiplos não é usual na escrita tradicional, já em Cortázar é comum e ilustra uma das características subversivas muito presentes em suas obras. Ele explicaria em seu ensaio *Do conto breve e seus arredores* os motivos dessa forma de escrever:

Quando escrevo um conto busco instintivamente que ele seja de algum modo alheio a mim enquanto demiurgo, que se ponha a viver com uma vida independente, e que o leitor tenha ou possa ter a sensação de que certo modo está lendo algo que nasceu por si mesmo, em si mesmo e até de si mesmo, em todo caso com a mediação mas jamais com a presença manifesta do demiurgo (CORTÁZAR, 2006, p. 229-230).

Essa confusão de narradores também é uma estratégia para mostrar o estado emocional de inquietude do narrador que não sabe como deve contar o fato ocorrido. Também ilustra a hibridização sempre presente na escrita de Cortázar. Há diversas perspectivas pelas quais se pode contar o acontecido: pela perspectiva do olhar do protagonista e do olhar da fotografia. Desta forma o narrador demonstra a impossibilidade de captar o real do que vê.

No conto temos uma escrita que segue o fluxo do pensamento do narrador, diferente do filme onde o tempo da narrativa segue a progressão dos acontecimentos, o que não significa que seja um filme que transcorra de forma linear. Muito pelo contrário, muitas vezes tem-se a sensação de uma montagem desconexa em que o espectador a todo o momento deve rever a organização mental que faz da narrativa fílmica.

Em relação ao tempo da história e tempo da narrativa, no conto podemos falar em tempo subjetivo, no qual os acontecimentos vão se desenrolando conforme o narrador vai contando e há a presença do recurso do *flashback*, que segundo Campos (2007), é a exibição de um incidente que ocorreu antes do que

está sendo narrado. Com base nisso, podemos destacar que o conto é permeado dessa estratégia. O narrador está morto e relembrando a história para contar ao leitor e, por esse motivo, há muitas interrupções ao longo da narrativa para falar que passou um pássaro ou uma nuvem, por exemplo, já que é contada conforme as lembranças vêm à mente. Além do *flashback*, no conto, temos a presença do *flashforward* que é uma antecipação de algum incidente que vai ocorrer depois. Por exemplo, o narrador do conto já nos dá indícios do que vai acontecer na história quando escreve que o menino que está conversando com a louca parece estar muito nervoso, com “um medo sufocado pela vergonha, um impulso de atirar-se para trás que se percebia como se seu corpo estivesse à beira da fuga” (CORTÁZAR, 2012, p. 60), fuga esta que realmente acontece depois.

Já no filme, não encontramos o uso do *flashback*, pois a narrativa progride segundo as ações dos personagens, inserir um *flashback* seria uma interrupção da progressão. Para Campos (2007), um *flashback* pode ser fonte de confusão para o espectador compreender o filme. Outro recurso muito utilizado na filmografia é a elipse que é uma omissão de alguns elementos da história. O narrador não pode descrever tudo, nem deixar as coisas acontecerem como no tempo real, por isso seleciona o que deve excluir e o que deve mostrar. Por exemplo, no filme, para mostrar a posição social do personagem principal, usou-se a elipse, ao invés de perder tempo com várias cenas para mostrar a condição social do protagonista, exibe-se uma breve cena, sem falas, em que o fotógrafo aparece saindo de um lugar (que parece ser uma fábrica, mas só depois descobrimos que é um albergue), com roupas velhas e desalinhadas juntamente com um grupo e, sutilmente, ele se afasta para, numa rua próxima, entrar em seu *rolls-royce*. O uso da elipse ocorre quando a narração de um elemento da história é desnecessária ou agride ou entendia o espectador ou leitor.





Figura 1: Primeiras cenas do filme. O protagonista aparece saindo de uma fábrica de operários. Em seguida ele se distancia do grupo e logo entra em seu carro e, no banco de trás, vemos uma câmera fotográfica que nos dá indícios e nos faz levantar hipóteses em relação à profissão do protagonista.

Durante as cenas destacadas acima, não há nenhum diálogo, somente a exibição das imagens. A partir dessas cenas iniciais o telespectador vai levantando hipóteses sobre quem é esse protagonista, o que ele faz, sobre sua idade e condição financeira. Enquanto na literatura conhecemos um personagem por meio das palavras, da descrição de suas características, no cinema, consegue-se economizar bastante tempo com a utilização de breves imagens que vão nos ajudando a construir o caráter dos personagens. Portanto, essas imagens iniciais do filme tem a principal função de tentar construir o personagem para o espectador:

É curioso verificar que a primeira forma de conhecimento do personagem de que podemos dispor é a visão da aparência física, *visão efetiva*, quando do espetáculo, ou imaginada, quando da só leitura de um texto teatral. [...] Ficamos sabendo, em geral, de início, de seu sexo, idade, conformação física, postura, qualificação social (que se reflete na aparência); recebemos indicações às vezes bastante nítidas de suas roupas, feições, tiques, hábitos, gestos (PALLOTTINI, 1989, p.13).

Antonioni, segundo alguns críticos, é um daqueles diretores visionários. Seu filme não é construído de forma simples voltado somente para o entretenimento. Está mais próximo da arte, pois é um filme permeado por metáforas o que requer, por parte do público, uma atenção maior para desvendar os significados mais profundos. É daqueles filmes em que é necessário assistir mais de uma vez para captar suas diversas nuances significativas. Falando em metáforas, destacamos uma cena que ilustra esse uso. No filme não há cenas explícitas de sexo, já que na época não era muito comum, mas há uma cena que é uma grande metáfora do ato sexual, na qual ilustra a entrega do fotógrafo a sua atividade com o mesmo gozo e intensidade com que se entrega a um envolvimento sexual. A cena mencionada e destacada abaixo ficou conhecida como o mais sexy momento cinematográfico da história. Após a sessão de fotos,

o protagonista senta esgotado em um sofá, fazendo alusão mais uma vez ao ato sexual. Essas metáforas também ocorrerão em outros momentos do filme.



Figura 2: Momento em que o protagonista se debruça sobre a modelo durante as fotos, e depois descansa no sofá.

Este orgasmo também desdobra-se visualmente na modelo, que continua ali deitada pelo chão, passando suavemente a mão sobre seus seios, até jogar os braços para trás e ficar ali descansando, extasiada ela também com o ato que acabaram de finalizar. Thomas, por sua vez, ao terminar, retira a máquina fotográfica do pescoço, levanta-se, e vai jogar-se sobre um sofá, colocando displicentemente o pé sobre a mesa de centro, de vidro. Acabou de nos mostrar, sem mediações, a possibilidade de transformar em atividade física visual direta a capacidade de *penetração* que aparato fotográfico porta em si mesmo (MENEZES, 2001, p. 18).

Não podemos deixar de destacar o suspense que, segundo Campos (2007), é a expectativa de um incidente e um recurso necessário para prender a atenção do espectador. Em *Blow-Up*, após o fotógrafo fazer as ampliações das fotos e pendurá-las na parede, quando está prestes a dar um sentido para o que vê, ou seja, perceber que pode ter registrado um crime, é interrompido pela campainha. Duas mulheres ficam por um momento em um jogo de sedução com ele. Esse momento da história parece não ter nenhuma importância para o sentido total da trama, contudo, podemos atrelar sua importância a um recurso estratégico para adiar o desfecho, como se fosse para dar uma pausa para o espectador tomar fôlego para continuar a história. Ou seja, protela os acontecimentos até atingir o clímax-desfecho quando a narrativa deve atingir seu grau mais intenso e se resolver. No caso do filme de Antonioni, o espectador é colocado em suspense após a revelação das fotos e fica até o final do filme aguardando a resolução. Espera-se descobrir definitivamente se no parque houve ou não um crime e de quem era o corpo encontrado no parque. Contudo, essa trama não se resolve

como habitualmente se vê nos filmes tradicionais, ao contrário, o espectador, ao fim do filme, se vê na mesma condição inicial, cheio de perguntas. O mistério que envolve o casal do parque permanece sem solução até o final, o que pode causar certa frustração em quem assiste. “Devemos, portanto, olhar em outra direção para tentarmos desvelar o que as imagens que vemos incessantemente nos negam” (MENEZES, 2001, p.27).

Apesar de semelhantes, há algumas características que diferenciam o suspense da surpresa, do gancho e da ironia dramática. A surpresa é a percepção do inesperado. A distinção essencial entre suspense e surpresa reside em quando o narrador passa as informações para o espectador, se informa cedo haverá suspense; se informa tarde haverá surpresa (CAMPOS, 2007). Já o gancho é a interrupção da narrativa na expectativa de um incidente. Numa ironia dramática, um ou mais personagens percebem apenas o significado aparente de um incidente e o espectador percebe tanto o significado aparente quanto o real.

Surpresa, suspense e ironia dramática se distinguem quanto à quantidade de informação do espectador, em comparação à dos personagens. Na surpresa, o espectador sabe menos ou tanto quanto os personagens; no suspense, o espectador sabe pouco mais do que eles; na ironia dramática, o espectador sabe muito mais (CAMPOS, 2007).

Em relação à velocidade dos acontecimentos numa narrativa, podemos falar em ritmo e gradação. Ritmo será a velocidade em que se narra e a gradação será a variação desse ritmo, da intensidade da ação ou da evolução dos incidentes (CAMPOS, 2007) – a tensão precisa crescer aos poucos, o que causa o suspense e mantém o espectador envolvido com a trama. As elipses também servem para acelerar o ritmo. Conforme o efeito que o cineasta deseja alcançar, ele acelera ou torna o ritmo da história lento: “Numa narrativa dramática canônica, a apresentação do mundo posto em sossego pede um ritmo lento, o surgimento e a complicação do problema pedem aceleração do ritmo, até o ponto máximo, o clímax da narrativa, depois do qual o ritmo desacelera” (CAMPOS, 2007, p. 218).

Muitos dramaturgos e roteiristas costumam desacelerar o ritmo da narrativa no segmento que antecede um clímax para tomar um fôlego. Suavizar a tensão e prolongar o interesse, assim como na cena já citada anteriormente em que duas moças interrompem Thomas no momento em que está prestes a perceber algo misterioso nas fotos do parque.

Entretanto, há o tempo da narrativa e o tempo em que a história se passa. No trecho seguinte é possível perceber claramente a diferença: “[...] Alguém de

nós tem que escrever, se é que isto vai ser contado. Melhor que seja eu que estou morto, que estou menos comprometido do que o resto; eu que não vejo mais que as nuvens e posso pensar sem me distrair, escrever sem me distrair (aí vai passando outra, com as beiradas cinzentas)” (Cortázar, 2009, p. 56).

No final do conto de Cortázar, o tempo da história e da narração se igualam: “O que vem a seguir ocorreu aqui, quase agora mesmo, num quarto de um quinto andar (...)”. O que dita o tempo da narrativa é a atenção que o narrador dedica aos seus pontos de foco. A história progredirá conforme os jogos de ação. Essa progressão poderá ser em *Post-hoc* – depois disso (progressão temporal) ou *Propter-hoc* – por causa disso (progressão causal). Mas por dentro de toda progressão causal haverá a progressão temporal. A forma escolhida para contar a história será determinante para o tempo da narrativa e como essa história progredirá:

O enredo pode organizar as pistas de maneira que oculte as informações em nome da curiosidade ou da surpresa. Ou o enredo pode fornecer informações de uma forma que crie expectativas ou aumente a surpresa. Todos esses processos constituem a **narração**, o modo que o enredo tem de distribuir as informações da história com objetivo de conseguir determinados efeitos. A narração é o processo passo a passo que nos guia na construção da história a partir do enredo (BORDWELL & THOMPSON, 2013, p. 165).

Em relação às formas de contar, Cortázar faz uma analogia entre o contar e o fotografar (Contar e Contax). Por meio da dificuldade em como contar a história, o narrador do conto se questiona qual seria a realidade da história presenciada. No filme também percebemos esse questionamento em relação à veracidade do que se vê, refletindo sobre a multiperspectiva do olhar:

“Eu vi um homem morto esta manhã”. E, ao ser perguntado como foi que isso havia acontecido, ele responde: “Não sei, não vi”, para seu próprio espanto. E é aí que justamente está o problema. O que foi que ele realmente viu?” Rigorosamente falando, nada. O que ele conseguiu ver foram as imagens de um morto. Imagem que ele lhe mostra confiante dizendo que é o corpo (MENEZES, 2001, p. 39).

Os conceitos de índice e de metonímia podem nos levar para essa reflexão. A existência de um elemento metonímico ou indicial é um elemento da história ou um recurso da narrativa que indica o que vai ocorrer ou o que ocorreu. A estrutura do índice é a mesma da metonímia. Não foi presenciado nenhum assassinato no filme, mas ao encontrar na fotografia uma imagem de

uma mão com uma arma, considera-se um indício de que pode ter ocorrido um assassinato, toma-se a parte pelo todo:



Após as ampliações das fotos, Thomas volta ao mesmo parque para procurar indícios de que houve um crime:



Thomas vê um corpo caído atrás dos arbustos, mas nesse momento estava sem sua câmera fotográfica, toca no corpo para ter certeza do que vê. Volta então no outro dia, no mesmo lugar, só que agora com sua câmera com a intenção de fotografar o corpo, mas não o encontra. Essa atitude do fotógrafo nos faz refletir se a veracidade do que se vê está atrelada à sua imagem. A imagem parece estar ligada a uma confirmação da verdade. “Neste filme e, a partir dele, em todos os lugares, tudo acontece como se as pessoas só passassem a acreditar nas coisas que conseguem olhar enquanto imagens. Se não existe imagem, não existe a coisa” (MENEZES, 2001, p. 47).

Em seus primórdios, a fotografia tinha a mesma importância que uma prova documental, depois passou a ser vista como algo que dependia de uma interpretação subjetiva. Hoje ela pode ser entendida como algo contraditório que aproxima e ao mesmo tempo afasta da realidade, ao mesmo tempo em que é presença é ausência:

Aquilo que se vê na imagem existe (desse exato modo) tão só na imagem. De todos os meios através dos quais a arte adquire presença, a fotografia é o que contém essa heterogeneidade, essa convivência de polos opostos. A fotografia sempre, e ao mesmo tempo, é arte e não é arte. O dispositivo fotográfico permite algo contraditório ou em tensão: aproximar-se e afastar-se da realidade. É um espelho que reflete algo que não existe fora do espelho, algo assim como um espelho autorreferencial, autorreflexivo. É mimético. Mas o é falsamente, ou mentirosamente. Porque toda fotografia é também, antes de tudo, uma operação de montagem – corte, dissecação, reorganização para decompor a realidade - e por isso a produção de uma heterogeneidade que só pode ser entendida como estética e não mimética (BRIZUELA, 2014, p. 18-19).

A utilização da fotografia tanto na obra filmica como na literária estão para questionar os limites entre realidade e imaginação. Fotografia e conto captam fragmentos da realidade, ambos parecem limitar, mas na verdade abrem para uma realidade muito mais ampla. “O fotógrafo, como o contista, aspira ao conhecimento verdadeiro; busca (da mesma forma que o contista, com relação à linguagem) a adequação do foco ao real [...] a busca do fotógrafo-narrador implica um problema epistemológico: a indagação do que é verdade” (ARRIGUCI JR., 1995, p.233).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os autores, tanto de obras cinematográficas como literárias, lançam mão de diversos recursos narrativos para construir uma trama que seja capaz de envolver o espectador /leitor e que, ao mesmo tempo, consiga transmitir a esse espectador/leitor os efeitos e ideias pretendidos quando da sua gênese. Ao assistir um filme ou ao ler uma história temos a sensação do real com ambos. Sabemos que não é a realidade, mas uma construção verossímil nos passa essa sensação. Antonioni e Cortázar, por meio de uma obra subversiva, que rompe com os limites dos gêneros tradicionais, suscitam uma reflexão justamente sobre

os limites entre a realidade e a imaginação e sobre os problemas da captura do real:

Temos, tanto na literatura produzida por Cortázar quanto no cinema produzido por Antonioni, um ataque frontal às técnicas clássicas da literatura e do cinema. Na literatura e no cinema assistimos a um ataque frontal às técnicas clássicas; toda a narrativa, tanto textual quanto fílmica, acontece por meio de experiências novas, particulares, com uma nova formulação em que o enunciador é questionado. Há um rompimento com o linear, com o olhar realista e com o ponto de vista supremo do narrador (GONÇALVES NETO, 2014, p. 123).

Blow-Up e *As babas do diabo* incitam uma discussão sobre a representação da realidade pela fotografia e dentro de seus respectivos códigos desautomatizam o leitor/espectador por meio da recusa à linearidade da construção e sobre a ilusão do real. Antonioni e Cortázar constroem uma obra cheia de metáforas e significados, ambas solicitam a participação do espectador/leitor para “olhar” e desvendar seus múltiplos significados. Além disso, estas obras antecipam um dado contemporâneo: a disseminação e predominância das imagens na sociedade atual fomentada pelos meios de comunicação.

Referências

- ARRIGUCCI JR, Davi. *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- BETTON, Gérard. *Estética do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BLOW-UP – DEPOIS DAQUELE BEIJO: Michelangelo Antonioni, Itália, 1966. DVD (111 min).
- BORDWELL & THOMPSON, David & Kristin. *A arte do cinema: uma introdução*. Tradução: Roberta Gregoli. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo, SP: Editora da USP, 2013.
- BRIZUELA, Natalia. *Depois da fotografia: uma literatura fora de si*. Tradução de Carlos Nougué. 1. Ed. – Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- CAMPOS, Flavio de. *Roteiro de cinema e televisão: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2007.
- CORTÁZAR, Julio. *As babas do diabo*. In. *As Armas secretas*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2012.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr.; João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.

GONÇALVES NETO, Nefatalin. *Da incerteza do olhar à incerteza do narrar: diálogo e hibridização em Las babas del diablo e Blow-Up*. In: OSORIO, Ester Myriam Rojas (Org.). Mikhail Bakhtin em diálogos: entre literatura e o cinema latino-americano. São Carlos: Pedro e João Editores, 2014, p. 109-125.

MENEZES, Paulo. *À meia-luz: cinema e sexualidade nos anos 70*. São Paulo: USP. Ed. 34, 2001.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989.