

Paisagens do cotidiano em fotorrelatos dos anos 1960

Daily life landscapes: photo-reports of the 1960s

Elisa Amorim Vieira

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

elisa.amorim@terra.com.br

Resumo: Este artigo objetiva apresentar, em linhas gerais, os estudos desenvolvidos atualmente por sua autora a respeito de fotorrelatos publicados ao longo da década de 1960 na Espanha e em países latino-americanos, cujo tema central é a cidade e seu cotidiano. Entre essas obras, destacam-se a coleção *Fotografias al minuto*, com texto de Camilo José Cela e fotos de Enrique Palazuelo, e *Izas, rabizas y colipoterras*, com fotografias de Joan Colom e textos também de Cela. A análise dessas e outras obras tem permitido não só uma reflexão em torno da inter-relação entre texto e imagem, como também alguns questionamentos sobre um possível ressurgimento, em plena década de 1960, do costumbrismo. Na realização desta pesquisa têm sido fundamentais desde os estudos sobre imagem até os que se dedicam à estética costumbrista e ao discurso mimético e suas transgressões.

Palavras-chave: fotorrelatos; costumbrismo; cotidiano; cidade; Camilo José Cela; Enrique Palazuelo; Joan Colom.

Abstract: This article aims to present, in general lines, the studies that its author has currently developed regarding photo-reports published throughout the 1960s in Spain and in Latin America countries, whose central theme is the city and its daily life. Among these works are the collection *Photographs per Minute*, with text by Camilo José Cela and photos by Enrique Palazuelo, and *Izas, rabizas y colipoterras*, with photographs by Joan Colom and texts by Cela. The analysis of these and other works has allowed not only a reflection on the interrelation between text and image, but also some questioning about a possible resurgence of Costumbrism on the mid 1960s. For this research, some studies on imagery as well as those concerning Costumbrism aesthetic and the mimetic discourse and its transgressions have been fundamental.

Keywords: photo-reports; Costumbrism; everyday life; city; Camilo José Cela, Enrique Palazuelo; Joan Colom.

“¿Con qué derecho se entra a la ciudad que es sueño y es distancia, simulacro de reflejos?”

Julio Cortázar

Relatos com fotografia: a reinvenção do *costumbrismo*

A proposta deste estudo se insere no campo dos trabalhos que relacionam texto e imagem, mais especificamente texto literário e fotografia. Escolhi como *corpus* uma série de obras publicadas ao longo da década de 1960, tanto na Espanha quanto na América Latina, que buscaram plasmar o ambiente urbano, conjugando textos de autores renomados e ensaios fotográficos de artistas com uma trajetória também reconhecida pelo público. Essas obras têm em comum o fato de, muitas vezes, retomarem um discurso literário e um projeto gráfico próximo ao fenômeno cultural que no século XIX se denominou de *costumbrismo*. Sendo assim, para a análise do material previamente selecionado, têm sido fundamentais não só os estudos teóricos contemporâneos que entendem a literatura e a imagem em sua hibridação e mútua interferência, mas também as reflexões em torno dos discursos do real e análises críticas do costumbrismo. Espera-se, assim, que a análise dessas obras permita não só a observação e conhecimento de um fenômeno datado, mas que, a partir dela, seja possível aprofundar os estudos sobre as inter-relações entre texto literário e fotografia desde uma perspectiva contemporânea.

Uma das produções centrais que analiso é a coleção *Fotografias al minuto*, formada por sete cadernos independentes, publicados entre maio de 1965 e outubro de 1966 pela editora Alfaguara, contendo cada um deles nove relatos de Camilo José Cela e onze fotografias de Enrique Palazuelo.¹ Posteriormente, em 1988, os sete cadernos foram reunidos no livro *Nuevas escenas matritenses*, título que nos remete às *Escenas matritenses* de

¹ Palazuelo foi tenente da marinha e velejador. Em maio de 1963, Camilo José Cela o descreve como “navegante solitário cuja sorte atual ignoramos” (“navegante solitario cuya suerte actual ignoramos”) (FERNÁNDEZ. *Fotos & libros*, p. 184, tradução minha). Depois de algum tempo sem que se soubesse seu paradeiro, reaparece em Buenos Aires, onde viverá até sua morte em 1996, aos 73 anos. Na Fundación Camilo José Cela se conservam cerca de 250 fotografias da época em que Palazuelo realizou o trabalho sobre Madri. No Museo Fernández Blanco, de Buenos Aires, encontram-se outras cinquenta (FERNÁNDEZ. *Fotos & libros*, p. 184).

Ramón de Mesonero Romanos,² obra publicada entre 1836 e 1842. O título do livro de Cela e Palazuelo indica que a conjunção de breves relatos e fotografias retoma, nos últimos anos do regime franquista, o modelo do chamado costumbrismo, gênero literário amplamente difundido na Espanha do século XIX. Para isso, o fotógrafo apresenta personagens, cenas e paisagens urbanas – amoladores de facas, vendedores de cigarros, vizinhas conversando, músicos de rua, crianças brincando –, enquanto o escritor relata breves episódios cotidianos, nomeando as figuras anônimas das fotos e carregando de ironia e sarcasmo, não isentos de poesia, as breves cenas que constrói.

Como bem observa Christoph Rodiek,³ Cela rejeita legendas que poderiam acompanhar as fotografias de Palazuelo e acaba por forjar um novo gênero: o fotorrelato, espécie de minificção caracterizada como relato híbrido. Nesse sentido, a representação imagética de um fragmento da vida cotidiana conjuga-se à biografia apócrifa de uma figura da foto que, por meio do texto de Cela, transforma-se em personagem literário. Ainda segundo Rodiek, a narração se baseia em uma leitura totalmente arbitrária da fotografia, o que geraria uma tensão entre o caráter neorrealista do visual e o caráter quase sempre paródico do verbal. O crítico alemão atribui o efeito enfático da ficção do fotorrelato à disparidade que ele identifica entre a identidade e o nome da pessoa da foto – normalmente desconhecidos – e a identidade e o nome criados por Cela.

Apesar da perspicácia de Rodiek em perceber as linhas centrais do gênero praticado por Cela, sua análise não considera a fotografia como um elemento cuja participação simbólica pudesse ser similar àquela que atribui ao texto literário. Entende o crítico que Cela tomaria a foto como fonte de inspiração, sendo ela um “fragmento da realidade” e não uma construção que é produto de uma rede de escolhas éticas e estéticas. A obra, à qual Rodiek atribui o termo *híbrido*, sofreria de uma total disjunção: o texto não seria compatível com o conteúdo das imagens, já que, enquanto a foto apenas reproduziria a realidade de forma tautológica, o relato

² Mesonero Romanos (1803-1882), escritor e jornalista, foi o principal representante da escola costumbrista espanhola do século XIX. Em 1836, fundou o *Semanario Pintoresco Español*, no qual publicou diversos artigos costumbristas em que retratava a sociedade matritense de sua época. Posteriormente, esses artigos foram agrupados e publicados nos seguintes livros: *Escenas matritenses* (1842) e *Tipos y caracteres* (1862).

³ RODIEK. *Del cuento al relato híbrido*, p. 86.

descreveria “uma contrariedade”. Em outras palavras, no fotorrelato, o texto ficcional se apropriaria do documento (a foto), usando-o como mero complemento.⁴ Porém, uma análise das fotografias de Enrique Palazuelo que as considerasse enquanto espaço discursivo e poético, poderia levantar uma série de dúvidas acerca do seu caráter tautológico e até mesmo do próprio estatuto documental da imagem fotográfica. Por outro lado, o estudo dos diálogos estabelecidos entre texto e imagem nas *Nuevas escenas matritenses* também poderia colocar em questão a afirmativa segundo a qual a foto seria apenas um pretexto para o relato. Acredito que a expressividade verbal dos fotorrelatos é inseparável das fotografias realizadas por Palazuelo, o que pode ser observado a partir de diversos elementos dos textos e das imagens.

Nas *Nuevas escenas matritenses* (1988) é possível observar que prevalecem as fotografias de cenas de rua, especialmente dos bairros pobres de Madri, em que aparece uma ampla gama de personagens, totalmente absorvidos em seu universo cotidiano. Nessas imagens, o fotógrafo evita aproximar-se de tipos folclóricos ou espaços de poder, preferindo a brincadeira de crianças em terrenos baldios, o trabalho humilde do vendedor de castanha ou do amolador de facas, a solidão da anciã, a conversa das comadres ou o baile da periferia. Na fotografia que abre a primeira série, vê-se um homem de costas e meio curvado, olhando atentamente uma vitrine onde estão expostos manequins de homens de fraque e mulheres elegantes. Nessa imagem, destacam-se alguns elementos, especialmente cabelos, barbas e bigodes. No bolso do paletó amarrotado do observador da vitrine, um jornal dobrado. Para essa fotografia, Camilo José Cela escreve um breve relato intitulado “Nicasio Alcoba en la calle de las Huertas”. Após a apresentação do personagem, que abarca sua origem, hábitos diários, profissão e seu estado de saúde, o narrador se detém nos objetos e nas figuras da vitrine, nomeando-os e fornecendo alguns dados de suas “existências”:

Nicasio Alcoba diz que são seres humanos dissecados, mortos em acidente. Nicasio Alcoba, como os vê diariamente, já sabe seus nomes, seus gostos e ossos do ofício. Aqui não vou falar mais do que dos quatro que se veem, para que o leitor possa seguir com atenção o que

⁴ RODIEK. *Del cuento al relato híbrido*, p. 87.

conto, que é, embora um pouco adornado, o que Nicasio Alcoba me contou.⁵

Vê-se, portanto, como Cela se aproveita de cada elemento da fotografia para compor seu personagem e o cenário urbano em que ele se situa, utilizando os índices de fora de campo⁶ presentes na imagem – o jornal e a vitrine – para estender o relato por outros espaços, tempos e personagens. Nesse sentido, é possível afirmar que há elementos concretos para supor que a interação entre texto e imagem nas *Nuevas escenas* é condição essencial para a produção dos “quadros de costumes” que esta pesquisa pretende analisar.

De acordo com José Escobar Arronis,⁷ a transformação do conceito de *mimesis* ocorrida na estética do século XVIII fez com que o termo literário *costumbres* adquirisse um novo conteúdo semântico, em que a circunstância passa a ser um componente básico da representação. Dessa forma, em boa parte do século XIX, acidentes de lugar, tempo e modo se tornam o objeto principal de um gênero literário que, em diversos países europeus, se configura no quadro de costumes. A novidade estaria no fato de que a circunstância, o local e o temporalmente delimitado se tornam objetos de imitação por excelência, em contraposição ao conceito tradicional de imitação da Natureza, entendida como ideia abstrata e universal. *Costumbres*, observa Escobar Arronis, chega a ser sinônimo de *circunstâncias* e, conseqüentemente, a literatura moderna pretende ser uma representação da sociedade em suas formas particulares: “Segundo a concepção costumbrista da literatura, os escritores são pintores da

⁵ “Nicasio Alcoba dice que son seres humanos disecados, muertos en accidente. Nicasio Alcoba, como los ve a diario, ya sabe sus nombres y sus aficiones y gajes. Aquí no voy a hablar más que de los cuatro que se ven, para que el lector pueda seguir con atención lo que cuento, que es, un poco adornado, lo que Nicasio Alcoba me contó” (CELA. *Nuevas escenas matritenses*, p. 12, tradução minha).

⁶ Os conceitos de *campo* e *fora de campo*, bastante utilizados por teóricos como Jacques Aumont e Philippe Dubois, fazem referência aos limites espaciais de toda representação imagética, ou seja, aquilo que remete ao que está dentro ou fora do campo da representação. Em *O ato fotográfico*, Dubois observa também a “presença virtual” que existe em toda imagem fotográfica – o ausente da representação, o que está “fora de campo” –, mas que estaria assinalado de alguma forma na própria imagem por um “índice de fora de campo” (DUBOIS. *O ato fotográfico*, p. 179-180). Uma janela entreaberta ou um espelho, por exemplo, podem funcionar como indicadores do que está fora do enquadramento.

⁷ ARRONIS. *Literatura de “lo que pasa entre nosotros”*, [s.p.].

sociedade específica de cada país, descrita com a peculiaridade própria do momento histórico em que é observada”.⁸ Cabe considerar que a estética costumbrista, em geral de cunho conservador,⁹ expandiu-se durante o romantismo e sobreviveu ao longo da maior parte do século XIX na Espanha.

Da reorganização da visão à prática da observação indolente

Ao examinar a reorganização da visão na primeira metade do século XIX, Jonathan Crary aponta o que classifica de “eventos e forças”, particularmente nas décadas de 1820 e 1830, que teriam produzido um novo tipo de observador.¹⁰ Contrário ao entendimento de que novas técnicas, como a fotografia e o cinema, continuavam respondendo a um modo de visão de base renascentista, Crary argumenta que nas primeiras décadas do século XIX a ruptura com os modelos clássicos de visão teria sido muito mais profunda que uma simples mudança na aparência das imagens, das obras de arte, e nas formas de representação. “Ao contrário”, afirma o pesquisador norte-americano, “ela foi inseparável de uma vasta reorganização do conhecimento e das práticas sociais que, de inúmeras maneiras, modificaram as capacidades produtivas, cognitivas e desejantes do sujeito humano”.¹¹ Nesse sentido, os artigos e desenhos costumbristas poderiam participar de um novo estatuto de visibilidade, diferente dos que predominavam nos séculos XVII e XVIII. Acredito que seja fundamental considerar as questões levantadas por Crary e pensá-las no contexto espanhol e latino-americano, embora o principal objetivo deste trabalho seja identificar o ressurgimento do gênero costumbrista

⁸ “Según la concepción costumbrista de la literatura, los escritores son pintores de la sociedad distinta de cada país, descrita con la peculiaridad propia del momento histórico en que es observada” (ARRONIS. *Literatura de “lo que pasa entre nosotros”*, [s.p.], tradução minha).

⁹ No contexto da produção costumbrista da Espanha oitocentista, Mariano José de Larra é, sem dúvida, uma exceção, uma vez que esse escritor e jornalista estava muito mais preocupado em refletir criticamente acerca da sociedade de sua época do que em configurar tipos que representassem diferentes agentes sociais.

¹⁰ CRARY. *Técnicas do observador*. Crary estuda uma série de novas práticas sociais e domínios do saber na configuração desse observador oitocentista, destacando a importância de alguns aparelhos ópticos, em particular o estereoscópio, nesse processo.

¹¹ CRARY. *Técnicas do observador*, p. 13.

na segunda metade do século XX, que agora passa a ser acompanhado pelo potencial mimético da fotografia.

A que se deveria, portanto, o ressurgimento extemporâneo de uma espécie de representação que pretendia configurar estereótipos de comportamentos e de tipos humanos? As propostas dos fotorrelatos costumbristas que apareceram ao longo da década de 1960 na Espanha e na América Latina responderiam aos mesmos impulsos dos álbuns publicados ao longo do século XIX? Quais são as implicações do uso da fotografia nesses novos textos costumbristas? Essas questões nos remetem obrigatoriamente aos precursores desse gênero tão estreitamente ligado ao jornalismo. O autor das *Escenas matritenses* (1842), Mesonero Romanos, deixou claro no início de sua obra que não retratava,¹² mas pintava. Essa contraposição entre pintura e retrato faz supor que ele priorizava a transfiguração artística em detrimento da busca da representação exata e fidedigna. Em seu artigo “Panorama matritense”, publicado em 20 de junho de 1836, Mariano José de Larra, porém, afirmará o contrário a respeito da obra de seu companheiro de letras, argumentando que o sistema de observação de Romanos se baseava na generalização, e que poucas vezes ele se dedicava à descrição de particularidades.¹³ Prova disso seria o fato de que seus personagens prefiguravam traços físicos e morais arquetípicos que se transformavam em caricaturas.¹⁴ Por sua vez, Larra demonstrava um acurado sentido do visual ao relacionar seu trabalho de observação ao mecanismo da lanterna mágica. No artigo “Varios caracteres”, de outubro de 1833, o escritor afirmava que em determinados dias, nos quais lhe era impossível concentrar-se em uma única coisa, saía às ruas levando consigo uma “lente” (óculos) que lhe permitia fixar o olhar naquilo que mais lhe chamava a atenção.

É nesses dias, no entanto, que postado detrás de minha lente, que para mim é o vidro da lanterna mágica, vejo passar o mundo todo diante dos meus olhos e, imparcial, alheio de consideração que a ele me ligue, vejo-o tal qual

¹² Entende-se aqui *retrato* em seu sentido etimológico, sendo a palavra derivada do italiano: “*ritratto* ‘imagem ou figura humana semelhante a uma coisa ou a uma pessoa’”. (RETRATO, [s.p.]). A fotografia ainda não era uma prática acessível no período em que Mesonero Romanos escreve as *Escenas matritenses*.

¹³ LARRA. *Artículos*.

¹⁴ ALONSO. *Historia de la literatura española*, v. 5, p. 331.

se apresenta em cada fisionomia, em cada ação que observo indolentemente.¹⁵

A lente que corresponde à lanterna mágica, aparato que projetava sobre uma superfície clara a imagem aumentada de figuras pintadas em placas de vidro, seria, então, o artifício que permitiria ao escritor contemplar a realidade com objetividade e indolência, como quem, nos dias atuais, assiste a um filme. Se retornarmos à obra de Camilo José Cela, veremos que a tarefa de observação agora cabe ao fotógrafo, aquele que de fato lança-se com suas lentes à tarefa de observar, selecionar e enquadrar. Ao escritor cabe contemplar e criar a partir das imagens derivadas desse processo e não mais com base numa percepção direta do cotidiano da grande cidade. É o que se pode deduzir tanto das *Fotografias al minuto* como de *Izas, rabizas y colipoterras*, de 1963, obra composta por textos de Cela e fotografias de Joan Colom. As circunstâncias que cercam este último livro e as consequências de sua publicação poderiam ser tomadas como uma demonstração objetiva da tendência antes mencionada.

Joan Colom, fotógrafo aficionado e contabilista de profissão, foi um dos principais agentes da renovação da fotografia espanhola na segunda metade da década de 1950, em um contexto de limitação das liberdades civis e de predomínio do conservadorismo promovidos pelo regime franquista. Sua trajetória singular tornou-se o centro de um intenso debate quando suas fotografias das prostitutas do *barrio Chino*, de Barcelona, atualmente também conhecido por Raval, foram publicadas juntamente com textos de Camilo José Cela em *Izas, rabizas y colipoterras*. Colom, que havia feito as imagens sem consentimento, foi processado por uma das mulheres fotografadas, o que o levou a afastar-se da fotografia por vinte anos. Por outro lado, o livro continua a despertar polêmica. Se as imagens são produto do voyeurismo de Colom, que andava pelas ruas de Barcelona com a câmera escondida, e revelam a empatia do fotógrafo com os marginalizados, os textos de Cela são a expressão cabal da misoginia e do menosprezo à prostituição. O livro, que identifica 52 sinônimos em espanhol para a palavra *prostituta* em

¹⁵ “En estos días es, sin embargo, cuando colocado detrás de mi lente, que es entonces para mí el vidrio de la linterna mágica, veo pasar el mundo todo delante de mis ojos, e imparcial, ajeno de consideración que a él me ligue, véole tal cual se presenta en cada fisionomía, en cada acción que observo indolentemente” (LARRA. *Artículos*, p. 392, tradução minha).

espanhol e se apresenta com o subtítulo: *Drama con acompañamiento de cachondeo y dolor de corazón*, é, segundo Joan Miquel Gual, uma metáfora da dupla moral franquista e, ao mesmo tempo, uma contradição com a imagem da Espanha folclórica e turística que o regime tentava construir.¹⁶ É possível, portanto, identificar nesse livro uma profunda disjunção de propósitos entre imagens e textos, o que possivelmente advém de distintas idiossincrasias e diferentes práticas de observação. Além disso, essa combinação *sui generis* tem o potencial de condensar a violência e a intolerância imperantes em um determinado momento histórico, constituindo um costumbrismo enviesado, que, ao representar determinados tipos, os destrói simbolicamente.

É curioso observar que, em 1961, poucos anos antes da publicação da coleção *Fotografias al minuto* e de *Izas, rabizas y colipoterras*, a escritora Ana María Matute publicara o *Libro de juegos para los niños de los otros*,¹⁷ em colaboração com o fotógrafo Jaime Buesa. Escrito em fluxo de consciência, o texto nos remete ao dia a dia das crianças marginalizadas das periferias de alguma grande cidade espanhola: “O pior jogo é este de todos os dias, o mais maldito dos jogos. E amanhã, e depois de amanhã, e o outro, o outro...? Nós sabemos tudo. E para que?”¹⁸ Por sua vez, as imagens de Buesa vão do retrato às cenas do cotidiano dessas crianças, com destaque para as brincadeiras sem brinquedo, muitas delas realizadas em terrenos baldios e ruas sem calçamento. O conjunto de textos e imagens fotográficas se inscreve num registro realista, isento de ironia, que busca expor a infância desvalida nos anos do franquismo. A narrativa em primeira pessoa, conjugada ao retrato frontal de diversas crianças e às imagens de cenas de rua, cria uma evidente empatia com os personagens e reforça o tom predominantemente crítico da obra.

Ainda que de uma forma muito diferente dos fotorrelatos de Cela, Palazuelo e Joan Colom, o livro de Ana María Matute e Jaime Buesa

¹⁶ GUAL. El paseante y la prostituta, [s.p.].

¹⁷ Trata-se do primeiro livro da coleção “Palabra e Imagen”, que a editora Lumen publicou até 1975, alcançando um total de 19 títulos, entre os quais *Izas, rabizas y colipoterras*. O projeto editorial da coleção apostava numa inovadora forma de publicação: não seriam livros de arte, nem obras literárias, mas um novo conceito de livro, em que escritor e fotógrafo trabalhariam em conjunto.

¹⁸ “Este de todos los días, es el peor juego, el más maldito juego. ¿Y mañana, y pasado, y el otro, el otro...? Nos lo sabemos todo, y ¿para qué?” (MATUTE. *Libro de juegos para los niños de los otros*, [s.p.], tradução minha).

também está centrado no cotidiano, o que, por si só, não é suficiente para estabelecer uma relação com o costumbrismo. As diferenças, no entanto, são fundamentais para examinar os variados registros da retomada de discursos que buscam elementos do cotidiano como eixo central de sua elaboração. Nesse sentido, cabe observar que, enquanto nos textos de Cela a cotidianidade é representada por meio de um tom zombeteiro que submete as figuras humanas à tipificação, nos de Matute sobressai um olhar afetivo e crítico sobre a vida em espaços urbanos periféricos. Esses diferentes registros, por sua vez, combinam-se às poéticas visuais próprias de cada um dos fotógrafos, cujas particularidades não poderiam ser tratadas no âmbito deste artigo.

Algumas considerações finais

Em *O espectador emancipado*, Jacques Rancière destaca a ideia da “imagem pensativa”, que seria aquela que se encontra em uma “zona de indeterminação” entre arte e não arte, ou seja, que marcaria uma distância tanto da noção de imagem enquanto representação de alguma coisa quanto da imagem concebida como operação da arte. Essa imagem seria, justamente, a fotografia. Após analisar criticamente as noções de *punctum* e *studium*, de Roland Barthes, Rancière retorna à literatura para definir o que entende por *pensatividade da imagem*, apontando para um novo estatuto da figura que conjuga dois regimes de expressão – o aurático e o interpretativo – sem os homogeneizar. Adiante, ao retomar a análise da obra do fotógrafo norte-americano Walker Evans, o filósofo se detém na contaminação da literatura e da fotografia: “o excesso literário, o excesso daquilo que as palavras projetam sobre aquilo que designam vem habitar a fotografia de Walker Evans, assim como o mutismo pictórico habitava a narração literária de Flaubert”.¹⁹ São justamente a contaminação, a combinação e o entrecruzamento dos regimes de expressão – termo também utilizado por Rancière – que definem aquilo que identificamos nas obras aqui analisadas. Até que ponto, então, as imagens realizadas por Palazuelo também estariam “contaminadas” pelo texto de Cela? Por outro lado, a análise das infiltrações de fotografias em textos literários torna-se um exercício necessário de decifração das imagens enquanto

¹⁹ RANCIÈRE. *O espectador emancipado*, p. 118.

símbolos abstratos e não apenas como testemunhos incontestáveis de um referente externo.

Além desse aspecto da contaminação entre texto literário e fotografia, o estudo das relações entre escritura e imagem nos fotorrelatos publicados na década de 1960 revela estratégias de apresentação do cotidiano urbano a partir dessas intercessões, assim como nos permite observar a potencialização ou transgressão do discurso mimético, seja através da configuração de tipos e estereótipos por meio de uma nova estética costumbrista, seja pela representação das feridas sociais, quando textos e imagens tratam das populações marginalizadas das grandes cidades, o que permite uma reflexão acerca da própria ética da representação. Nesse sentido, o estudo dessas práticas de simbolização da vida cotidiana – sendo, ela própria, heterogênea e hierárquica, segundo Agnes Heller –²⁰ nos leva necessariamente a inferir o quanto tais simbolizações estão perpassadas por aspectos históricos e ideológicos. Então, que cidade é essa na qual se entra através desses relatos e *imagens pensativas*? Para perceber seus “simulacros de reflexos”, como dizia Cortázar,²¹ certamente é preciso considerar o quanto a nossa visão se modificou a partir do advento das novas tecnologias e o quanto os discursos do real foram afetados por isso.

Referências

ALONSO, Cecilio. *Historia de la literatura española*. Barcelona: Crítica, 2010. v. 5: Hacia una literatura nacional 1800-1900.

ARRONIS, José Escobar. *Literatura de “lo que pasa entre nosotros”*. La modernidad del costumbrismo. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. Não paginado. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/literatura-de-lo-que-pasa-entre-nosotros-la-modernidad-del-articulo-de-costumbrismo-0/html/0070efca-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html>. Acesso em: 22 abr. 2017.

CELA, Camilo José. *Izas, rabizas y colipoterras*. Fotografias de Juan Colom. Barcelona: Lumen, 1984. (Palabra e Imagen).

²⁰ HELLER. *O cotidiano e a história*, p. 36.

²¹ CORTÁZAR. *Buenos Aires, Buenos Aires*.

CELA, Camilo José. *Nuevas escenas matritenses*. Fotografias de Enrique Palazuelo. Barcelona: Círculo de Lectores, 1988.

CORTÁZAR, Julio. *Buenos Aires, Buenos Aires*. Fotografias de Alicia d'Amico e Sara Facio. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1968.

CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Tradução de Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2001.

FERNÁNDEZ, Horacio (Ed.). *Fotos & libros: España 1905-1977*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Acción Cultural Española; Barcelona, México: RM, 2014. Disponível em: <<https://www.accioncultural.es/media/DefaultFiles/flipbook/fotolibros/mobile/index.html#p=1>>. Acesso em: 21 abr. 2017

GUAL, Joan Miquel. El paseante y la prostituta. *Diagonal*, 4 mayo 2014. Não paginado. Disponível em: <<https://www.diagonalperiodico.net/culturas/22687-paseante-y-la-prostituta.html>>. Acesso em: 10 mar. 2017.

HELLER, Agnes. *O cotidiano e a história*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2016.

LARRA, Mariano José de. *Artículos*. Barcelona: Ediciones B, 1989.

MATUTE, Ana María. *Libro de juegos para los hijos de los otros*. Fotografias de Jaime Buesa. Barcelona: Lumen, 1961. (Palabra e Imagen).

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RETRATO. In: HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. São Paulo: Perspectiva, 2009. 1 CD-ROM.

RODIEK, Christoph. *Del cuento al relato híbrido: en torno a la narrativa breve de Camilo José Cela*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2008.

Recebido em: 11 de novembro de 2017.

Aprovado em: 7 de dezembro de 2017.