

Universidade de Brasília  
Instituto de Letras  
Departamento de Teoria Literária e Literaturas  
Programa de Pós-Graduação em Literatura

## **A volta a Cortázar pelo cinema e a literatura**

Maria Aparecida Taboza

Orientador: Prof. Dr. Adalberto Müller

Brasília  
2007

Dissertação apresentada ao Departamento de Teoria  
Literária e Literaturas da Universidade de Brasília  
para obtenção do título de Mestre em Literatura  
Área de Concentração: Teoria Literária

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Adalberto Müller – TEL – UnB

Prof. Dr. Erick Felinto de Oliveira – UERJ

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Susana M. Dobal Jordan – Facom – UnB

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Maria Isabel E. Pires (suplente) – TEL – UnB

À minha mãe, Francisca, cuja vida não cabe nas páginas dos livros, que me ensinou a amar, nem nos acordes de *Brejeiro*.

## AGRADECIMENTOS

**Francisca** mãe que me ensina a ser grandiosa **Francisco** pai que se arrisca à mudança **Painho** o posto que me completa **Marta** muralha do meu coração **Moacir** pela eterna fragrância das flores à futura doutora **Suzi** irmã em amor **Mayanne** por suas perguntas desconsertantes não cresça pequena e aos meus outros quatro irmãos **Margarida Paizinha Mário e Mateus** e suas famílias que certamente se alegram por mim

**Isabel** sempre amiga não importa a quantos quilômetros **Keil** a sensível presença **Leila** e o abraço em plena praça **Gandhia** que comigo coincide em horizontes **Célio** e como é simples era amigo **Eudes** a tentocrítico **Alessandra** amiga pequena **Kátia** e **Marcos** e as alegres visitas **Pedro** e **Thaís** um anjo e uma fada que caminha pelas ruas **Tuca** artista que pinta janelas na parede do escritório **Cláudio** pelos chocolates e as chaves de casa **Cláudia** e o inesquecível presente o jogoda amarelinha **Reinaldo** que me ajudou a furtar tantos minutos do trabalho **Daniela** **Gabriele** **Sílvia** hermanas argentinas

aos professores que despertaram em mim mais que vontade de conhecimento **Ronaldo Oséas Ana Laura Corrêa Elizabeth Hazin Lucie Diddio Maria Isabel Edom Pires Gilson Sobral Maurício Izolan**

sobretudo ao meu orientador **Adalberto Müller** que tem estendido tantos fios a longo do labirinto e a **Manuel Antíncu** a grandeza de artista canada ofusca a simplicidade do aperto de mão e a sua generosa atenção às minhas muitas dúvidas

aos cuidados das secretárias do tel **Dora Gleice e Jaqueline** e à **Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior** pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa

**Alysson** a você todas as palavras sonatas o calendário maio e o utrotempo garimpeiro de alexandrya livrarias e sebos companhia de tantas viagens imaginadas discretocronópio a você que me acalma e me clareia e ao amor que nos assalta

## SUMÁRIO

<i>Resumo</i>	<b>6</b>
<hr/>	
<i>Abstract</i>	<b>7</b>
<hr/>	
<i>Introdução</i>	<b>9</b>
<hr/>	
Cinema e literatura 10	
Cortázar no cinema 12	
Contato entre mídias 17	
“Caindo nas artimanhas da escrita, 19	
<i>Capítulo I Com a palavra, Cortázar</i>	<b>22</b>
<hr/>	
Revolução pela palavra 23	
Ofício de escritor 28	
Construção narrativa em “Senhorita Cora” 34	
O cinema em Cortázar 40	
<i>Capítulo II Imagem, técnica, ambigüidade</i>	<b>45</b>
<hr/>	
Imagine 46	
Entre o fato e a foto 50	
Entre o real e a imagem técnica 54	
<i>Capítulo III Escrita literária, cinematográfica</i>	<b>60</b>
<hr/>	
“Circe” na teia de Cortázar 61	
<i>Circe</i> na tela de Antín 65	
Escritor, cineasta 84	
Sobre montagem 85	
Cineasta, escritor 88	
<i>Afinal de contas</i>	<b>94</b>
<hr/>	
A volta 95	
A busca 105	
<i>Referências</i>	<b>107</b>
<hr/>	

## RESUMO

Embora independentes entre si, os capítulos desta dissertação guardam veio subterrâneo que os conduz: o interesse pela narrativa de Julio Cortázar, no tocante às inovações estéticas empreendidas pelo escritor, e as relações que se podem estabelecer a partir dela com outras mídias, no caso a fotografia e o cinema. Esta narrativa marca não apenas o pleno domínio do ofício de escritor, com a renovação do modo de narrar e da estrutura da narrativa, mas, sobretudo, estabelece uma ponte com o leitor, mais que mero espectador, cúmplice na criação literária.

Narrar com os olhos, ver com as palavras. Olhar o mundo pelas palavras deriva em Cortázar a relação da sua obra com outras mídias, incorporando-as ao texto narrativo. Fusões e misturas de mídias: o escritor se acerca da fotografia no conto “As babas do diabo” (*As armas secretas*, 1959) para refletir sobre o processo criativo com a palavra, as limitações inerentes a esta, ao próprio olhar. Antonioni, por sua vez, se acerca deste conto em *Blow up* (1966) para discutir o cinema, desafiá-lo em seus limites e explorar as ambigüidades da técnica.

Também o diretor argentino Manuel Antín estabeleceu vínculo profícuo com a estética cortazariana ao adaptar no filme *Circe* (1961) o conto homônimo do escritor. A relação de Antín com a literatura recai além do tema literário por ele abordado. Para este adepto da “câmera estilo” de Astruc, cinema e literatura são meios expressivos cujos procedimentos técnicos e estéticos desdobram-se às respectivas mídias implicadas no processo de criação. Em um movimento concriativo com a literatura, Antín esforça-se em dotar a imagem de um estatuto literário.

**Palavras-chave: Cortázar. Literatura. Fotografia. Cinema. Intermedialidade.**

## ABSTRACT

Although the chapters of this dissertation are independently organized, they are connected by a deep wire which guides them: the great interest for Julio Cortázar's narrative. Mainly in respect of the aesthetical innovations which were brought by the author, but also because of the relations that can be set between his work and other medias such as photography and cinema. This narrative doesn't highlight the writer's job only, however it is complete in its domain: the renovation of the narrative structure and the way of narrating. It also highlights the link that can be set between it and the reader. This narrative turns the reader into an accomplice, a partner who helps the literary creation. That way the reader takes an active part in the narrative instead of being a mere receptive spectator.

Telling with the eyes, seeing with the words. The act of watching the world through words leads Cortázar to a profound relation with other medias, and consequently to the incorporation of these medias to his text. Fusions and mixtures of medias: the writer approaches photography in the short story "As babas do diabo" (*As armas secretas*, 1959) to reflect on the creative process with words, its inherent limitations and the sight itself. On the other hand, Antonioni, approaches that short story in *Blow up* (1966) to discuss cinema, challenge it in its limits and explore its technical ambiguities.

The Argentinian movie director Manuel Antín has also set proficuous links with Cortázar's esthetics in his adaptation of another short story, *Circe* (1961), which belongs to Cortázar as well. The relationship between Antín and literature goes further than the literary topic that he takes from the Argentinian writer. To Antín, who is an adept of the Astruc "câmera estilo", cinema and literature are expressive ways whose technical and esthetical procedures unfold themselves when faced with the respective medias that belong to the creation process. Thus, Antín's creation process with its literary features leads him to his main purpose: making images with literary status.

**Key words: Cortázar. Literature. Photography. Cinema. Intermediality.**

Si yo fuera cineasta, me dedicaría a cazar crepúsculos. Todo lo tengo estudiado menos el capital necesario para el safari, porque un crepúsculo no se deja cazar así nomás, quiero decir que a veces empieza poquita cosa y justo cuando se le abandona le salen todas las plumas, o inversamente en un despilfarro cromático y de golpe se nos queda como un loro enjaboado, y en los dos casos se supone una cámara con buena película de color, gastos de viaje y pernoctaciones previas, vigilancia del cielo y elección del horizonte más propicio, cosas nada baratas. De todas maneras creo que si fuera cineasta me las arreglaría para cazar crepúsculos, en realidad un solo crepúsculo, pero para llegar al crepúsculo definitivo tendría que filmar cuarenta o cincuenta, porque si fuera cineasta tendría las mismas exigencias que con la palabra, las mujeres o la geopolítica.

“Cazador de crepúsculos”, *Um tal Lucas*, Julio Cortázar



## INTRODUÇÃO

## Cinema e literatura

Muito já se discutiu sobre o paralelo e a influência mútua entre cinema e literatura, principalmente pelo grande número de filmes baseados em romances, contos, obras teatrais, poemas. E as polêmicas acerca do mérito da adaptação cinematográfica já se tornaram enfadonhas.

Assim como a literatura alimentou o desenvolvimento de técnicas cinematográficas, aspecto mais interessante quando da aproximação intermediática,<sup>1</sup> também o inverso foi “una tendencia presente en la literatura occidental desde, por lo menos, la segunda mitad de siglo XX”.<sup>2</sup>

A exemplo dessa questão, “Resnais trabalha como um romancista” intitula o artigo publicado por Marguerite Duras, escritora convidada pelo diretor para roteirizar *Hiroshima meu amor* (1959). “Nós realizamos dois tipos de continuidade em *Hiroshima meu amor*. Uma que era a continuidade propriamente dita. A outra que era o que poderíamos chamar de continuidade subterrânea”,<sup>3</sup> declarou Duras, elucidando a construção temporal do filme. Em “Depois de *Hiroshima meu amor*, o que será de nós outros romancistas?”, François-Régis Bastide diz a Resnais que no filme “(...) o esquecimento, a lembrança, o presente e o futuro possível se esticam, bem apertados uns contra os outros, como se Proust, Joyce e Faulkner estivessem trabalhando juntos, tremendo de ver o sucesso da operação tempo no cinema, o passado tornado indicativo

---

<sup>1</sup> Com base nos estudos de Hans Ulrich Gumbrecht acerca da materialidade dos meios comunicação, João Cezar de Castro Rocha discute a literatura como parte de um fenômeno mais abrangente, que é a narrativa. Centra-se, para tanto, não na análise estruturalista da narrativa, mas na concepção antropológica do ato de narrar e sua relação histórica com a materialidade do seu suporte, meio de comunicação pelo qual é expresso – que trataremos como *mídia* – e sua importância para a construção do significado do artístico. CASTRO ROCHA, J. C. de. “Literatura ou narrativa? Representações (materiais) da narrativa”. In: OLINTO; SCHOLLAMMER (orgs). *Literatura e cultura*, pp. 37-59.

<sup>2</sup> COZARINSKY, E. *Apud* FERREIRA-PINTO, C. “La narrativa cinematografica de Borges”, p. 495.

<sup>3</sup> DURAS, M. “Resnais trabalha como um romancista”.

presente para perseguir o futuro (...).<sup>4</sup> E os desdobramentos da relação do cinema com a mídia livro podem ir além, continua Bastide:

Eu descobri com espanto, na casa do japonês, sobre sua cama, um romance do qual se distingue nitidamente a capa (Gallimard), mas não se pode ler o título. Você vai me dizer que é uma brincadeira, ou que é o acaso. Uma revista de moda não passaria isso, creio eu. Um romance completamente perdido, vagamente irritado de estar lá, não tão feliz quanto o gatinho branco de olhos vermelhos.<sup>5</sup>

Nessa direção, André Bazin, em defesa do hibridismo entre cinema e literatura, atesta que “os novos modos de percepção impostos pela tela, maneiras de ver como o primeiro plano, ou estruturas de relato, como a montagem, ajudaram o romancista a renovar seus acessórios técnicos.”<sup>6</sup> Também o romance do século XX contribuiu decisivamente para procedimentos cinematográficos, por exemplo, com a quebra da linearização da narrativa.

Literatura, pintura, fotografia, cinema, música, dança, escultura podem tomar novos contornos, cores, sons e movimentos no cinema, tanto quanto o cinematográfico pode nessas outras artes encontrar sua expressão, de maneira cíclica ou espiral.

A técnica de montagem, por exemplo, alternando histórias diferentes ou partes de uma mesma história e a idéia de edição, criada por Griffith, é um dos recursos que o cinema proporcionou à literatura; Griffith, por sua vez, afirmou tê-la criado de suas leituras de Charles Dickens.<sup>7</sup> Recentemente, Michael F. Zimmermann discute a pintura futurista na Itália como meta-mídia do cinema e este em seus elementos picturais.

Desse modo, os limites entre o que seria propriamente cinematográfico na literatura moderna e propriamente literário em um filme não podem ser distinguidos

---

<sup>4</sup> BASTIDE, F. “Depois de *Hiroshima meu amor*, o que será de nós outros romancistas?”.

<sup>5</sup> *Id.*

<sup>6</sup> BAZIN, A. “Por um cinema impuro: defesa da adaptação”, pp. 88-9.

<sup>7</sup> Embora Peter Greenaway, contestando a função narrativa do cinema, considere que Griffith “levou-nos todos na direção errada. Ele escravizou o cinema ao romance do século dezenove. E vai dar um bruto trabalho convencer a voltar, corrigir o erro e depois seguir em frente de novo.” GREENAWAY, P. “Cinema: 105 anos de texto ilustrado”, p. 10.

categoricamente. Cineastas e escritores têm buscado – o que discutiremos ao longo da dissertação – novos modos de expressão e ruptura com os limites impostos pelas próprias mídias com que criam sua obra, pelo contato intermediático.

### **Cortázar no cinema**

*A cifra ímpar*, 1961, baseado em “Cartas de mamãe” (*As armas secretas*), de Manuel Antín. *O perseguidor*, 1962, baseado em “O perseguidor” (*As armas secretas*), de Osías Wilensky. *Circe*, 1963, baseado em “Circe” (*Bestiário*), de Manuel Antín. *Intimidade dos parques*, 1964, baseado em “Continuidade dos parques” e “O ídolo das Cícladas” (ambos de *Final do jogo*), de Manuel Antín. *Blow up*, 1966, baseado em “As babas do diabo” (*As armas secretas*), de Michelangelo Antonioni. *Weekend*, 1967, baseado em “A autopista do sul” (*Todos os fogos o fogo*), de Jean-Luc Godard. *La fin du jeu*, 1971, baseado em “Final do jogo” (*Final do jogo*), Walter Renaud. *O rio*, 1972, baseado em “O rio” (*Final do jogo*), de Arturo Balassa. *Continuidade dos parques*, 1972, baseado em “Continuidade dos parques” (*Final do jogo*), de Fabián Bielinsky. *Monsieur Bébé*, 1974, baseado em “Os bons serviços” (*As armas secretas*), de Claude Chabrol. *L'Ingorgo*, 1978, baseado em “A autopista do sul” (*Todos os fogos o fogo*), de Luigi Comencini. *Cartas de mamãe*, 1978, baseado em “Cartas de mamãe” (*As armas secretas*), de Miguel Picazo. *Instruções para John Howell*, 1982, baseado em “Instruções para John Howell” (*Todos os fogos o fogo*), de José Antonio Páramo. *Sinfin*, 1986, baseado em “Casa tomada” (*Bestiário*), de Cristian Pauls. *End of the game*, 1988, baseado em “Final do jogo” (*Final do jogo*), de Michelle Bjornson. *La nuit face au ciel*, 1992, baseado em “La noche boca arriba” (*Final do jogo*), de Harriet Marin. *Avtobus*, 1994, baseado em “Ônibus” (*Bestiário*), de Vytautas Palsis. *House taken over*, 1997, baseado em “Casa tomada” (*Bestiário*), de Liz Hughesb. *Diário para um conto*, 1998,

baseado em “Diário para um conto” (*Deshoras*), de Jana Bokova. *A hora mágica*, 1998, inspirado em “Mudança de luzes” (*Alguém que anda por aí*), de Guilherme de Almeida Prado. *Fúria*, 1999, baseado em “Graffiti” (*Queremos tanto a Glenda*), de Alexandre Aja. *Fear of alternative realities*, 1999, baseado em “La noche boca arriba” (*Final do jogo*), de Zhanna Kleiman. *Instruções para subir uma escada*, 1982, baseado em “Instruções para subir uma escada” (*Histórias de cronópios e de famas*), de Roberto Cerendelli. *Jogo subterrâneo*, 2005, baseado em “Manuscrito achado num bolso” (*Octaedro*), de Roberto Gervitz. *A vida secreta das palavras*, 2005, que alude a “Senhorita Cora” (*Todos os fogos o fogo*), de Isabel Coixet. *Sonhos*, 2006, baseado em “La noche boca arriba” (*Final do jogo*, de Cortázar, e no segundo volume da saga *A torre escura*, de Stephen King), de Juan Manuel Salinas. *Mentiras piedosas*, em pós-produção, baseado em “A saúde dos enfermos” (*Todos os fogos o fogo*).<sup>8</sup>

Extensa é a lista de filmes que levaram às telas obras de Julio Cortázar, dado curioso para um escritor cujas suspeitas sobre adaptações literárias para o cinema foram declaradas em carta a Manuel Antín, diretor que mais o adaptou:

Estoy tan acostumbrado a no ir a ver adaptaciones de obras literarias (y no me refiero solamente al cine argentino, que prácticamente no llega a Francia, sino a lo que se hace aquí o em Hollywood) (...). No soy más vanidoso que cualquier otro escritor, pero es natural que las masacres a las que suele asistirse en las pantallas de cine me inspiren recelo y desconfianza.<sup>9</sup>

A repercussão internacional dessas adaptações por diretores, muitas vezes renomados, de países diversos, enfatiza a evidência alcançada pela literatura argentina do chamado “boom latino-americano”,<sup>10</sup> que contribuiu para instaurar uma nova narrativa.

<sup>8</sup> Lista disponível quase na íntegra em [http://www.geocities.com/juliocortazar\\_arg/listafilms.htm](http://www.geocities.com/juliocortazar_arg/listafilms.htm). A cronologia aparente não abrange todas as produções. Há ainda diversos documentários sobre Cortázar e vídeos documentais e ficcionais de sua obra na internet, sobretudo no [www.youtube.com](http://www.youtube.com).

<sup>9</sup> CORTÁZAR, J. *Cartas 1937-1963*. Vol. 1, p. 441.

<sup>10</sup> “É muito desgastante ter de repetir aos localistas que os livros responsáveis por aquilo que se chamou *boom* – palavra idiota, além de tudo inglesa, ironicamente aplicada ao contexto latino-americano –, os livros que determinaram este grande salto, a irrupção de uma nova literatura latino-americana, foram

Entretanto, diante de tantas adaptações cinematográficas da obra de Cortázar, interessa-me discutir não o estatuto dessas adaptações, tampouco a “qualidade” dos filmes no quesito “você prefere o livro ou o filme?”, mas, sim, estabelecer um diálogo entre literatura e cinema, abordando as distâncias e aproximações entre tais mídias na expressão artística.

Para tanto, elegi o diretor argentino Manuel Antín pelo vínculo profícuo que este estabeleceu com a estética cortazariana na criação cinematográfica. Em sintonia com a *Nouvelle Vague*, movimento de vanguarda cinematográfica surgido na França na década de 1960, e com outros movimentos suscitados também por este, como o Cinema Novo no Brasil, Antín incorpora à narrativa diversas inovações no tocante aos procedimentos com que esta se constrói no cinema.

Manuel Antín foi um dos fundadores do que se chamou *Nuevo Cine Argentino* da década de 1960, movimento heterogêneo e contraditório por englobar diferentes perspectivas de realização, desde um cinema deliberadamente preocupado com as questões políticas que envolviam a Argentina no momento até um cinema mais experimental ou o dito urbano-intelectual, a que o diretor pertenceria.

Pelo fato de escolher adaptar um conto de Cortázar em seu primeiro longa-metragem, Antín já deflagra a transgressão à regra dominante nas duas décadas anteriores de levar ao cinema escritores estrangeiros e/ou clássicos, como Balzac e Hermann Sudermann. Com exceção de Klimovsky, que levou Ernesto Sábato ao cinema com *O túnel* (1952), e Leopoldo Torre Nilson, que adaptou Adolfo Bioy Casares em *O crime de Oribe* (1950) e Borges em *Dias de ódio* (1954).

---

livros escritos por sujeitos que não estavam lá. Garcia Márquez, Vargas Llosa, eu; sem dúvida gente que tinha o que dizer latino-americanamente. A prova foi a reação admirável dos leitores latino-americanos: surgiu na América Latina uma consciência sobre os seus escritores que até então não existia.” Julio Cortázar em entrevista a Ernesto Gonzáles Bermejo. In: BERMEJO, E. G. *Conversas com Cortázar*, p. 17.

*A cifra ímpar* (1961), adaptação do conto de Cortázar “Cartas de mamãe” (*As armas secretas*, 1946), resultou em proveitosa aproximação entre literatura e cinema feita por Antín a partir da exploração da própria mídia cinema. O filme, em complexa estrutura de montagem, retoma a narração fragmentada do conto e trabalha a composição visual e o uso dramático do som e da música.<sup>11</sup>

Quanto ao enredo, as cartas recebidas em Paris por Luis de sua mãe, que vive em Buenos Aires, o arrebatavam a um passado do qual pouco gostava de lembrar e falar com sua mulher, Laura. Um erro da anciã, que havia de ter trocado Víctor por Nico ao escrever, perturba a ordem que o casal havia estabelecido em Paris. Nico, irmão de Luis, havia falecido e não poderia ter perguntado por ele... havia falecido pouco depois de Luis ter fugido com sua então noiva, Laura, para Paris. Tanto no conto como no filme, “(...) el conflicto del relato consiste en un *lapsus linguae* que devuelve la conexión entre dos tiempos y dos espacios paralelos pero formulándola como una disonancia, como una asimetría en las relaciones. Una cifra impar.”<sup>12</sup>

Esta adaptação de Antín centra-se justo naquilo que sedimenta o conto: tensões entre passado e presente que detonam o conflito dos personagens em um discurso indireto livre. Em sinuosa fluidez de fragmentos, em que os cortes são perceptíveis na montagem, mescla imagens objetivas, próximas a um narrador onisciente, a outras, mais ambíguas e subjetivas, sem solução de continuidade. Escritor e cineasta, à sua maneira, trabalham o relato como passagem a dois mundos paralelos, em que a oscilação do tempo confunde real, fictício, alucinado e obscuro.

Por isso, a estrutura de montagem do filme, como destaca Jose Agustin Mahieu, é tão relevante em sua constituição.

---

<sup>11</sup> OUBIÑA, D. *Los directores del cine argentino*: Manuel Antín, pp. 8-9.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 11.

La estructura del montaje, por ello, es fundamental para organizar los tiempos de la historia. En forma muy sutil y calculada, con la irrupción de imágenes asociativas, casi subliminarias, crece en el filme el tema del ausente omnipresente, hasta convertirse en el motor decisorio de la vida de la pareja.<sup>13</sup>

As suspeitas de Cortázar sobre o cinema – pelo menos sobre parte dele – se desfazem quando assiste ao filme no festival de Sestre Levante/Itália, tamanha a satisfação do escritor em constatar que coincidia com Antín na maneira de ver a coisas e de expressar esta visão. E o próprio escritor quer propor temas ao cineasta: “(...) adelantáte sin miedo a sugerirme cualquier atmósfera, cualquier base narrativa que pueda interesarte particularmente para hacer cine. (...) A lo mejor se enciendre la chispa y los dos conseguimos lo que andamos buscando.”<sup>14</sup>

Depois dessa aproximação com Cortázar, Antín adaptou em *Os veneráveis todos* (1962) romance de sua autoria; sob título homônimo ao conto de Cortázar, *Circe* (1963); os contos “Continuidade dos parques” e “O ídolo das Cícladas” (*Final do jogo*, 1956), novamente de Cortázar, sob o título *Intimidade dos parques* (1964); o conto “Encontro com o traidor”, de Roa Bastos, com o título *Castigo ao traidor* (1965); e o romance homônimo ao filme, *Dom segundo sombra* (1966), de Ricardo Güiraldes.

A relação confessa de Antín com a literatura – sendo ele mesmo escritor, “não bom como Cortázar”, disse em entrevista – recai, entretanto, além dos temas literários por ele abordados. Para este adepto da “câmera estilo” de Astruc, cinema e literatura são meios expressivos cujos procedimentos técnicos e estéticos desdobram-se às respectivas mídias implicadas no processo de criação. Em um movimento concriativo com a

<sup>13</sup> MAHIEU, J. A. “Cortázar en cine”, p. 642.

<sup>14</sup> CORTÁZAR, J. *Cartas 1937-1963*. Vol. 1, p. 491.



literatura, Antín esforça-se em dotar a imagem de um estatuto literário, “instrumento narrativo maleable, delicadamente modelado y ambiguamente misterioso.”<sup>15</sup>

Tal relação intermediária direciona a discussão do capítulo terceiro desta dissertação – **Escrita literária, cinematográfica** –, em que, a partir das análises do conto “Circe”, de Cortázar, e da adaptação fílmica homônima de Antín, discute-se a colaboração entre o escritor e o cineasta em construir o roteiro do filme, os desdobramentos das suas polêmicas e limitações de cada mídia para a expressão artística. Além disso, discute-se a influência de vanguardas cinematográficas como a *Nouvelle Vague* francesa para as inovações técnicas de Antín e seu preponderante papel para o *Nuevo Cine Argentino* da década de 1960, no particular caminho que assume como artista. Para tanto, breve discussão sobre diferentes concepções de montagem é empreendida, a fim de ressaltar o sentido que esta adquire no filme em análise.

### Contato entre mídias

Narrar com os olhos, ver com as palavras. Olhar o mundo pelas palavras deriva em Cortázar a relação da sua obra com as artes plásticas, com universo das imagens – fotografia, cinema, teatro, dança, pintura, arte gráfica, escultura – por diferentes vias. Em *Territórios* (1978), reúne comentários e impressões acerca de espetáculos de dança, obras pictóricas ou esculturas, além de notas e ficções sobre a obra de amigos. *A volta ao dia em oitenta mundos* (1967), coleção de textos variados mesclados a fotografias, gravuras e desenhos, e *Último round* (1969), texto em estrutura de jornal em dois níveis – o andar de cima e o andar térreo – enquadrados nas páginas do livro, foram criados em colaboração com pintores e fotógrafos. *Fantomas contra os vampiros multinacionais* (1975) apresenta uma história em quadrinhos em que o próprio

---

<sup>15</sup> ANTÍN, M. *Apud* LIJMAER, M. “El impacto de los años 60 en la producción audiovisual actual”, p. 40.

Cortázar aparece como personagem. *Alto el Perú* (1984) e *Os autonautas da cosmopista* (1983) foram criados em colaboração com as fotógrafas Manja Offerhaus e Carol Dulop, respectivamente. *Prosa do observatório* (1972) reúne textos e fotografias tiradas por Cortázar, e melhoradas pelo fotógrafo Antonio Gálvez, quando da visita do escritor ao observatório do sultão Jai Singh, em Jaipur/Índia.

A via que me interessa destacar na relação da sua obra com este universo da imagem é a incorporação de fenômenos plásticos ao texto narrativo. No caso do conto que será discutido “As babas do diabo” (*As armas secretas*, 1959), de como se aproxima da fotografia para refletir sobre o processo criativo com a palavra, as limitações inerentes a esta, escritor que se funde com a máquina de escrever, olho do fotógrafo como lente que medeia a voz do narrador-protagonista que parece converte-se em câmera, fotografia que parece converte-se em cinema. Fusões e misturas de mídias.

Quanto ao filme *Blow up* (1966), de Antonioni, inspirado neste conto, permito-me mais aproximações do que apenas o tema da ampliação fotográfica como reveladora do não notado sem a insidiosa mediação da máquina fotográfica. A metalinguagem, em ambos, integra a narrativa e a inter-relação entre diferentes suportes midiáticos – palavras das teclas da máquina de escrever no conto, imagens dos cliques da máquina fotográfica, diferentes ângulos e movimentos da câmera – abre-se em ambigüidades que desestabilizam certa noção sobre a realidade.

Além da análise de “As babas do diabo” e *Blow up*, o segundo capítulo – **Imagem, técnica, ambigüidade** – convida Vilém Flusser e sua filosofia da técnica para discutir a revolução que a invenção da imagem técnica propiciou na cultura ocidental, com o colapso dos textos e a hegemonia das imagens. O fotógrafo é por ele tomado como funcionário exemplar desse novo aparelho, a máquina fotográfica, que funciona sem que o usuário entenda o que se passa em seu interior, sua caixa preta.

Estamos programados, automáticos, autômatos, conforme a lógica que rege as sociedades pós-industriais? Flusser se pergunta sobre o espaço da liberdade criativa do fotógrafo – de nós mesmos – diante das caixas pretas das tecnologias.

**“Caindo nas artimanhas da escrita,**

as cadelas negras vingam-se como podem, mordem-me debaixo da mesa. Devo dizer embaixo ou debaixo? Mordem-me de qualquer modo. Por que, por que, *pourquoi, why, warum, perchè* este horror às cadelas negras?”<sup>16</sup>

Se a arte moderna questionou seus pressupostos e princípios de construção, Cortázar levou tal problemática a conseqüências extremas. Isso porque não só indaga-se sobre as categorias narrativas que fundamentam a arte literária no Ocidente, como as desconstrói, sob a égide de uma *poética da destruição*, como atesta Arrigucci Jr., para quem o escritor “se distingue, entre os grandes narradores hispano-americanos do século XX, pelos riscos com que assumiu a liberdade de inventar, por vezes beirando o limite da destruição da narrativa ou o impasse do silêncio”.<sup>17</sup>

As palavras, “cadelas negras” como as chamava, foram para Cortázar uma busca incessante. A partir delas, refletiu sobre o discurso literário, eivado de preconceitos da tradição, e propôs-se a *desescrevê-lo* no ato mesmo de criação artística. Essa *desescritura da linguagem literária*, que contraditório e enriquecedoramente se dá por meio da própria linguagem literária, engendra a vontade de renovação desta em direção a realidades mais profundas, ordens mais subterrâneas, à margem daquela organizada e explicada por princípios científicos otimistas. Por isso, é comumente

---

<sup>16</sup> CORTÁZAR, J. *O jogo da amarelinha*, p. 488.

<sup>17</sup> ARRIGUCCI JR., D. *O escorpião encalacrado*: a poética da destruição em Julio Cortázar, p.13.

associado à *literatura fantástica*, por falta de melhor nome, sendo o fantástico para ele “lo inmediatamente cotidiano visto bajo una luz de reflexión (¿revelación, reflexión?)”.<sup>18</sup>

Cortázar revolucionou não apenas a maneira de narrar, rompendo com a linearidade discursiva em textos híbridos, mas também a estrutura mesma do literário. *O jogo da amarelinha* (1963), marco da nova narrativa que irrompe na América Latina, convida o leitor a participar da narrativa não como espectador de dramas alheios, mas como co-criador do romance a partir do jogo que envolve sua forma. Em livros mais radicais, como os já citados *A volta ao dia em oitenta mundos* e *Último round*, Cortázar potencializa a construção do livro como *bricolage* para além das classificações.

Entretanto, tais revoluções não se estancam na forma narrativa, são senão pontes para exigir do leitor participação no processo de criação literária, sendo ele responsável por conectar fragmentos e fazer uma leitura-montagem em diversos níveis. Para criar “uma narrativa que não seja pretexto para a transmissão de uma ‘mensagem’”, mas sim que “atue como coagulante de vivências”, Cortázar adota como método “a ironia, a autocrítica incessante, a incongruência, a imaginação a serviço de nada”. O que só é possível se o leitor for um “cúmplice”, um “companheiro de viagem”.<sup>19</sup>

Não basta boa vontade em expressar algo, tampouco pleno domínio do ofício de escritor, se essas consciências não se fundirem no escritor em vivência profunda; e de nada adiantará se tal vivência não estabelecer um elo com o leitor, como diz uma nota de Morelli, personagem-escritor de *O jogo da amarelinha*:

No que me toca, pergunto-me se alguma vez conseguirei fazer sentir que o único e verdadeiro personagem que me interessa é o leitor, na medida em que algo do que escrevo deveria contribuir para mudá-lo, para deslocá-lo, para chocá-lo, para aliená-lo.<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> CORTÁZAR, J. *Cartas 1937-1963*. Vol. 1, p. 496.

<sup>19</sup> CORTÁZAR, J. *O jogo da amarelinha*, pp. 456-7.

<sup>20</sup> *Ibid.*, pp. 500-1.

No capítulo primeiro desta dissertação – **Com a palavra, Cortázar** –, além de discutir a revolução empreendida pelo escritor na e pela criação artística, analiso a construção narrativa do conto “Senhorita Cora” (*Todos os fogos o fogo*, 1966), a partir da tipologia de Franz Stanzel com relação a mediação e modulação do ponto de vista na narrativa, procurando demonstrar a importância que esta assume na significação do conto. Por fim, em consonância com as demais partes da dissertação, em que o contato entre as mídias marca presença, indico procedimentos da narrativa cortazariana que se aproximam de procedimentos cinematográficos.

Embora independentes, cada um procurando responder à sua maneira às reflexões suscitadas, os capítulos desta dissertação guardam entre si veio subterrâneo que os conduz, qual seja o interesse pela narrativa de Cortázar, no tocante às inovações estéticas empreendidas pelo escritor, e as relações que se podem estabelecer a partir dela com outras mídias, no caso a fotografia e o cinema. Esta narrativa marca não apenas o pleno domínio do ofício de escritor, com a renovação do modo de narrar e da estrutura narrativa, mas, sobretudo, estabelece uma ponte com o leitor, cúmplice na criação literária, e incita ao contato com o demasiado humano em nós.

## **CAPÍTULO I**

### **Com a palavra, Cortázar**

“Curioso, muito curioso que Puttenham sentisse as palavras como objetos, e até mesmo criaturas com vida própria. Também eu, por vezes, penso estar engendrando rios de formigas ferozes que comerão o mundo. (...) *Logos, faute éclatante!* Conceber uma raça que se manifestasse pelo desenho, pela dança, pelo *macramé* ou por uma mímica abstrata!”

*O jogo da amarelinha*, Julio Cortázar

## Revolução pela palavra

A palavra, primeiro território livre da América Latina,<sup>21</sup> foi para Cortázar uma busca incessante. Pelo trabalho com a linguagem, o escritor revela sua postura diante da matéria literária, criando um projeto estético que rompe com categorias preestabelecidas de pensamento em relação à arte-vida, não havendo divisão entre estas.

Citando *O jogo da amarelinha* (1963), romance em que a revolução pela linguagem se dá de maneira extrema, Eduardo Coutinho resume a proposta do autor de transgressão do fato literário, para além, por exemplo, da substituição da sintaxe pela escrita automática, como propuseram os surrealistas:

A linguagem do homem, e conseqüentemente a sua literatura, estão eivadas de preconceitos provenientes de suas velhas categorias de pensamento; deste modo, são incapazes de expressar as camadas mais profundas da realidade. A fim de expressar estas “realidades mais fundas”, é preciso “(...) incendiar a linguagem, acabar com as formas coaguladas e ir ainda mais longe, pôr em dúvida a possibilidade de que essa linguagem ainda esteja em contato com aquilo que ele pretende mentar. Não tanto as palavras em si, porque isso é o que menos importa, mas a estrutura total de uma língua, de um discurso.”<sup>22</sup>

Cortázar aceita o paradoxo a que se propõe, fazer literatura denunciando a escrita literária, um escritor lutando contra a palavra – a palavra que só descreve e não age na realidade, e que na realidade não move o mundo. Porém, delimita contra quem se opõe: não a toda a linguagem, mas a um certo uso que dela se faz, um uso artificial e decorativo em oposição à fala corrente, que prefere “empreendeu a descida” a

<sup>21</sup> Título do livro de Armando Almada Roche.

<sup>22</sup> COUTINHO, E. “Julio Cortázar e a busca incessante pela linguagem”, p. 19.

“começou a descer” e muitos outros clichês e lugares-comuns estabelecidos por uma longa tradição literária. Entretanto, sua repulsa à linguagem literária que em vez de revelar a realidade a máscara engendra a vontade de renovação desta, retomando e fazendo reviver o sentido originário das palavras.

Fazer nascer a palavra não é falar das coisas, mas encarnar o mundo, decapitar da linguagem sua função instrumental, como veículo para expressão de idéias e sentimentos, e captar a presença do expressado. Para Cortázar, existe um estado intuitivo em que a realidade só se pode revelar poeticamente. E formular poeticamente essa realidade implica *desescrever a linguagem*, destruindo as formas estabelecidas e transmitidas mecanicamente pela tradição e restituindo à linguagem a expressão do ser em suas realidades mais profundas.

Eduardo Coutinho, no artigo “Julio Cortázar e a incessante busca pela linguagem”, analisa como se dá a desescrição da linguagem em Cortázar por meio de três processos: *i)* a acumulação, que rompe com a linearidade dos discursos, misturando gêneros textuais – cartas, textos jornalísticos, músicas, poemas – e estilos – lírico, erudito, coloquial, dialetal, gíria, diferentes línguas, neologismos e até um jargão baseado nos sons, o glíglico; *ii)* a alteração das normas convencionais da linguagem, que rompe com a sintaxe tradicional e com o uso vocabular fora das acepções dicionarizadas; e *iii)* a ironia ou humor, que rompe com a ordem estabelecida e, por isso, permite ir além dessa ordem.

Esses processos provocam fissuras que fazem ruir um mundo sustentado pela racionalidade. Como o duvidar de Guimarães Rosa em petição de mais certeza, a suspeita desse mundo, organizado logicamente, encadeado sintaticamente, discursivamente, é um passo ao distanciamento crítico necessário à descoberta de outras camadas na realidade.



A *revolução da linguagem narrativa*, destaca ainda Coutinho, empreendida por Cortázar em sua obra ocorre acompanhada da *revolução da estrutura narrativa*. Contra o “mero escrever estético”, que oferece ao leitor uma narrativa organizada logicamente, seqüenciada cronologicamente, um enredo pronto de antemão com estrutura “fechada”, bem acabada, *O jogo da amarelinha* propõe o anti-romance ou o romance cômico, em favor de uma estrutura “aberta”, que dispensa as articulações discursivas arraigadas na tradição literária. Cortázar desafia-se a “Tentar (...) um texto que não prenda o leitor, mas que o torne obrigatoriamente cúmplice ao murmurar, por baixo do enredo convencional, outros rumos mais esotéricos.”<sup>23</sup>

Com isso, o leitor, não mais mero espectador, passa a co-participante na tarefa criadora, comprometido com o drama. Em vez de instrumento para apresentação e análise de caracteres, o romance deveria colocar uma situação nos personagens, não os personagens numa situação, e com isso tornar os personagens pessoas, provocando a extrapolação em que eles saltam a nós ou nós a eles. Essa distinção, entre personagem e pessoa e a estrutura “aberta”, que requer a participação ativa do leitor na construção da obra, é central para Cortázar, já que a escrita deveria contribuir para transformá-lo.

Ora, se não vemos senão pela lente dos nossos próprios olhos, se a realidade é percebida a partir de um ponto de vista, necessariamente incompleto e fragmentado, não seria papel do escritor, segundo Cortázar, preencher essas lacunas com presunçosas verdades ou invenções para o leitor. Porque não passariam de verdades para si mesmo. Não passaria da imposição da sua visão sobre a do leitor, sendo que o intuito é justo o contrário: deixar que o leitor estabeleça elos, reflita, aja.

À proposta de revolução estética de Cortázar subjaz uma postura filosófica (ética?) de que tudo está em constante movimento, constituindo-se a cada instante, de que a

---

<sup>23</sup> CORTÁZAR, J. *Apud* COUTINHO, E. *Op. cit.*, p. 27.

realidade não nos é dada, não está previamente pronta esperando ser captada, de que tudo vibra, tudo flui, de que o ser humano está em travessia, sem certeza fixa, em direção a.

Assim, as categorias tradicionais do romance caem por terra: a noção de ação baseada em uma seqüência crono(lógica) de acontecimentos e de tempo como causalidade histórica. No anti-romance, há é *movimento* em *tempos* e *espaços* diferentes que se expandem e se comprimem.

No ensaio “Surrealismo”, Cortázar aponta que o vigor do positivismo no século XIX fecha o olhar à magia da realidade, tendo o romance desse período seguido o caminho do Romantismo-Realismo-Naturalismo-Esteticismo. E, por mais antipositivista que fosse, a poética do fim-do-século implicava uma visão racionalista do espírito, da e pela consciência, cuja transcendência possível era apenas estética.

Entretanto, ao discutir o Surrealismo não como movimento de vanguarda que sucede a tantos outros, mas como atitude extraliterária, extrapoética, como *ethos*, expresso num “dilúvio lírico de produtos que só as fichas catalográficas continuam chamando de poemas ou romances”,<sup>24</sup> considera-o uma *concepção do universo*, em que é preciso restituir a realidade para encontrá-la. O Surrealismo busca não o primitivismo, mas o reencontro com a dimensão humana da realidade, sem hierarquizações, com a poesia, “totalmente livre de sua longa e fecunda simbiose com a forma-poema. Poesia como conhecimento vivencial das instâncias do homem na realidade, a realidade no homem, a realidade homem”.<sup>25</sup>

Por sua oposição ao “falso realismo que consiste em crer que todas as coisas podem ser descritas e explicadas como dava por assentado o otimismo filosófico do século

---

<sup>24</sup> CORTÁZAR, J. “Surrealismo”. In: *Obra crítica*. Vol. 1, p. 78.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 81.

XVIII” e pela “suspeita de outra ordem mais secreta e menos comunicável”, Cortázar concordou em classificar seus contos, por falta de nome melhor, como *fantásticos*.<sup>26</sup>

No conto “Axolotl” (*Final do jogo*, 1946), por exemplo, em que o narrador transubstancia-se de observador apaixonado desta espécie de peixes pelo vidro do aquário a um deles, dentro do aquário, a passagem do narrador a uma realidade transcendente nos aponta serem possíveis outros acessos ao cotidiano, à medida que o olhar sobre o mundo se transforma. O cotidiano engrandece-se; o costume desarticula-se; o hábito desfaz-se; o espaço do porvir abre-se. Com essa passagem, ocorre a anulação do espaço e do tempo e todas as coisas passam a coexistir. O modo convencional de ver a realidade racha-se em outros possíveis.

“O fantástico irrompe no cotidiano, pode acontecer agora, neste meio-dia de sol em que você e eu estamos conversando.”<sup>27</sup> disse Cortázar em entrevista a Ernesto González Bermejo. Como a poesia, para o escritor, o fantástico é o que resta de sua definição; algo que está à margem das leis aristotélicas, que irrompe e se faz sentir em alguns momentos, como no trecho a seguir de *Histórias de cronópios e de famas*:

Quando abrir a porta e assomar à escada, saberei que lá embaixo começa a rua; não a norma já aceita, não as casas já conhecidas, não o hotel em frente; a rua, a floresta viva onde cada instante pode jogar-se em cima de mim como uma magnólia, onde os rostos vão nascer quando eu os olhar, quando avançar mais um pouco, quando me arrebrantar todo com os cotovelos e as pestanas e as unhas contra a pasta de tijolo de cristal, e arriscar minha vida enquanto avanço passo a passo para ir comprar o jornal na esquina.<sup>28</sup>

A revolução pela palavra, tal qual a buscou Cortázar por vias não convencionais, se faz como “ato de liberdade dentro da revolução”, em que não apenas as preocupações do momento são válidas. Não basta entusiasmo e boa vontade para criar uma obra que se fixe literariamente. Tampouco basta o ofício de escritor como

<sup>26</sup> CORTÁZAR, J. “Alguns aspectos do conto”. In: *Valise de cronópio*, p. 148.

<sup>27</sup> BERMEJO, E. G. *Op. cit.*, p. 35.

<sup>28</sup> CORTÁZAR, J. *Histórias de cronópios e de famas*, p. 4.

mero exercício estético. O escritor revolucionário funde em si o pleno domínio do seu ofício e “a consciência do seu livre compromisso individual e coletivo”, para estabelecer um elo entre uma vivência profunda e o leitor.<sup>29</sup>

### **Ofício de escritor**

Cortázar, em sua análise do conto como gênero literário, pergunta-se o que torna um conto excepcional em termos de expressão artística. Seria apenas o tema abordado, fora do comum, insólito ou extraordinário? Mas se “até uma pedra é interessante quando dela se ocupam um Henry James ou um Franz Kafka”, como contar um acontecimento trivial, corriqueiro, e torná-lo símbolo de uma condição humana, histórica ou social, rompendo o cotidiano e indo além do próprio argumento?

Relacionar a *significação* do conto ao tratamento literário, à técnica empregada para desenvolvê-la, impõe-se como fundamental para a compreensão da estrutura de sentido do conto para Cortázar. Exatamente essa técnica literária marca o *ofício de escritor* e possibilita que ele recrie no leitor a comoção que o levou a escrever. A forma e o estilo literário possibilitam prender o leitor pela garganta, como diria Poe, obrigando-o a continuar lendo, deslocando-o da realidade que o cerca, como num “seqüestro momentâneo”, para depois devolvê-lo a ela de maneira transformada.

O que está antes [do tema] é o escritor, com a sua carga de valores humanos e literários, com a sua vontade de fazer uma obra que tenha um sentido; o que está depois é o tratamento literário do tema, a forma pela qual o contista, em face do tema, o ataca e situa verbal e estilisticamente, estrutura-o em forma de conto, projetando-o em último termo em direção a algo que excede o próprio conto.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> CORTÁZAR, J. “Alguns aspectos do conto”. In: *Valise de cronópio*, pp. 160-1.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 156.

Então, além da escolha do tema, o escritor se (des)dobra ao tratamento que atribua ao conto expressividade literária. E, nesse âmbito da técnica, para se chegar à forma literária do conto entram em questão o que Cortázar denomina *intensidade* da ação, que consiste em excluir idéias ou situações intermediárias, e *tensão* interna da narrativa, em que somos aproximados lentamente dos acontecimentos.

Nessa direção, as reflexões de Gerárd Genette<sup>31</sup> quanto ao conceito e à estrutura da narrativa nos interessam por acentuarem o *plano lingüístico* na construção literária. Em busca de uma definição de narrativa que contemple suas fronteiras, sua imbricação com formas não-narrativas, como a descrição e o discurso, Genette retoma a discussão de Platão e Aristóteles sobre narrativa (*diegesis*), em que o poeta fala em seu nome, e imitação (*mimesis*), representação direta da fala e da ação dos personagens. Enquanto para Aristóteles narrativa é um dos modos da imitação; para Platão, narrativa e imitação se opõem, como subdivisões da *lexis*, “como se diz”, em oposição a *logos*, “o que se diz”.

Genette focaliza-se em dois pontos não relevantes à tradição clássica, a fim de restituir a importância da narrativa: a imitação direta de gestos, na arte dramática, embora possa representar ações, não compreende o *plano lingüístico*, justamente onde recai a atividade do poeta; e a imitação de falas reproduz ou constitui um discurso, não sendo representativa. Mas, se a imitação é a representação verbal de uma realidade verbal e não-verbal, esta se encontra no narrativo e não no dramático. Diante disso, conclui que toda representação literária é narrativa, operação verbal de acontecimentos verbais e não-verbais; em outras palavras, imitação é narrativa.

Por sua vez, a teoria do romance, a despeito das diversas questões que envolvem o gênero narrativo, assegura que sua forma peculiar não decorre da

---

<sup>31</sup> GENETTE, G. “As fronteiras da narrativa”.

representação de determinada realidade ou de certo tema, mas incide na formulação verbal e na constituição narrativa de um tema. É a maneira de narrar do romance, em concorrência com os demais gêneros literários, que lhe atribui forma particular de percepção do mundo e construção artística de uma realidade autêntica.

Para Franz Stanzel, a própria imaginação criadora do autor determina a formulação (*Gestaltung*) narrativa, a forma verbal dada à matéria-palavra com a qual o criador literário lida, orientando-lhe a significação:

Simultaneamente, estilo e forma de narrar agem sobre a estória, ampliando ou diminuindo o campo de sentido, criando relações entre as partes, estabelecendo uma perspectiva de onde os aspectos extraordinários e também significativos da estória mostram-se com nitidez. Resumindo, *em um romance, estilo narrativo e forma de narrar não são apenas formas de expressão, mas sim elementos decisivos do processo de formulação (Gestaltungsvorgang) em si (...)* [itálico meu].<sup>32</sup>

Nesse contexto teórico em que se busca compreender o que é inerente ao romance, e de maneira mais abrangente à narrativa, quais as suas potencialidades de formulação, Stanzel propõe uma tipologia<sup>33</sup> centrada no aspecto verbal da construção narrativa, na técnica e estrutura de organização artística da apresentação ficcional, e não nos assuntos, temas, personagens, referências ao mundo real, em suma, no conteúdo narrativo. Assim, a análise tipológica da narrativa conduz à visualização da estrutura característica que lhe constitui o sentido.

Levando em conta as reflexões de Otto Ludwig acerca das formas básicas da narrativa, conforme sintetizem ou detalhem determinado acontecimento narrativo, Stanzel apresenta duas formas: a narrativa-relato, em que o narrador encontra-se espacial e temporalmente distante dos eventos narrados, observados no passado, de tal

<sup>32</sup> STANZEL, F. *Teoria e tipologia do romance*, p. 3.

<sup>33</sup> Vale ressaltar que a tipologia proposta por Stanzel é uma construção abstrata que parte da maximização dos elementos constituintes do romance, a fim de apontar seus traços característicos e tornar perceptíveis suas possibilidades de representação. Assim, os romances são vistos como tipos ideais, em suas constantes supratemporais, e não como formas históricas.

maneira que a “transmissão objetiva dos fatos” afasta o envolvimento do leitor; e a representação cênica, em que o leitor se aproxima do narrado como testemunha, presente no espaço-tempo dos acontecimentos. Esses diferentes modos de narrar provocam diferenças de efeito no leitor na construção do sentido, de tal sorte que se pode afirmar: a maneira como se narra integra a estrutura de significado do narrado.

Mas quem conta o que está sendo contado? A partir de que fresta o leitor entra em contato com o mundo ficcional? Que olhos lhe permitem ver o narrado? Tais questões demonstram a preponderância da mediação e do ponto de vista narrativo – conceito tão caro a Henry James por seus romances e reflexões teóricas acerca desse gênero – para a formulação narrativa. Logo, para a apreensão da situação narrativa deve-se considerar tanto as duas formas básicas da narrativa, quanto a presença ou ausência do narrador, sua distância e ponto de vista em relação ao narrado.

Tal escolha da mediação e do ponto de vista é anterior à forma do literário, pois passa pelo crivo e pela consciência imaginativa do autor empírico. Mas esse acordo tácito que é a mediação entre autor e leitor resulta numa forma, numa delimitação da linguagem que tenta dar conta da visão de mundo, da ética e estética que a configurou.

A partir dessa modulação de ponto de vista narrativo entre autor e leitor, realidade e mundo ficcional, Stanzel apresenta três tipos de situação narrativa. A primeira delas é a *autoral*, em que há um narrador pessoal que se intromete na narrativa, refletindo sobre e comentando os acontecimentos narrados; este narrador, embora apareça na fronteira entre o mundo ficcional e a realidade do autor e do leitor, não se confunde com aquele, pois é também, como os demais, um personagem. A segunda situação é a de *primeira pessoa*, a narrativa do *eu*, em que o narrador faz parte do universo dos personagens, estando em contato direto com os fatos narrados. Por fim, a terceira é a *personativa*, em que o narrador se afasta da narrativa, não havendo

mediação aparente. O leitor passa a ter a ilusão de estar presente aos acontecimentos pelos olhos de um personagem, como *persona* que não narra os acontecimentos, mas em cuja consciência esses se refletem.

Na tipologia de Stanzel quanto à mediação, tanto a narrativa autoral quanto a personativa apresentam forma na terceira pessoa; já a narrativa em primeira pessoa distingui-se em duas formas, conforme o ato de narrar seja designado na apresentação ou apenas a experiência particular do *self* penetre na imaginação do leitor.

Na narrativa em primeira pessoa, o narrador aparece como personagem do mundo ficcional, narrando o que vivencia, observa ou sabe por meio dos outros personagens. Para Stanzel, esse tipo de narrativa, deveras maleável e rico em potencialidades de representação, pode tanto assegurar a veracidade da história narrada pela identificação do narrador como personagem, quanto implantar a dúvida acerca dos fatos narrados, como resultado das reflexões, pensamentos, projeções e suposições do narrador. Neste caso,

(...) a situação narrativa de 1ª pessoa não garante a existência objetiva do mundo do qual fala o narrador de 1ª pessoa. Ao contrário, mostra sua subjetividade, sua existência como reflexão deste “eu” (*Ich-Gestalt*), ou melhor, é uma mistura indissolúvel de mundo externo objetivo e objetivo, palpável e de mundo interno, subjetivo, das idéias.<sup>34</sup>

O ponto de vista apresentado, a perspectiva na narrativa de primeira pessoa está delimitada pelo *eu* que fala. É a personalidade do narrador, sua posição em relação aos acontecimentos, sua visão parcial sobre eles que configura o veio narrativo e torna-se objeto da própria narração, de maneira que a particularidade de apresentação da subjetividade modifica a estrutura de significado da narrativa. Por exemplo, a tensão e a distância entre o eu que narra e o eu que vivencia os acontecimentos pode provocar um

---

<sup>34</sup> STANZEL, F. *Op. cit.*, p. 24.



confronto direto entre esses mundos na consciência do narrador, agudizando e agonizando sua existência ou conduzindo-o ao equilíbrio pela avaliação do vivido no ato narrativo, como no romance confessional, ou ainda de maneira mais complexa mostrando a paradoxal dependência entre o eu que vivencia e eu que narra, como em Proust, pelo jogo narrar-vivenciar.

A identidade do eu-narrador assume na narrativa de primeira pessoa papel preponderante, pois nela “uma pessoa tenta entender-se, definir-se, ver as características que a diferenciam dos que a rodeiam, individualizar-se”.<sup>35</sup>

A ênfase na subjetividade, própria a esse tipo de narrativa, pode se desenrolar contígua ao eu-narrador, fazendo emergir sua ideologia, direcionando a atenção para o ato de narrar, dos problemas da representação, o que o aproxima da narrativa autoral. Por outro lado, ao centrar-se no eu que vivencia, a narrativa de primeira pessoa ressalta o acontecimento em si, a autenticidade da descrição dos personagens, o mundo interior que os configura, o fluxo de consciência e os sentimentos do eu-personagem no momento mesmo do acontecimento. Nesse caso, a distância narrativa torna-se quase inexistente e os acontecimentos são relatados quando ainda impressionam ou mesmo no momento da vivência do eu-narrador; desse modo, a impressão de presente confere ao acontecido a ilusão de reflexão instantânea.

O monólogo interior é bastante representativo nesse tipo de narrativa próxima ao eu que vivencia, pela corrente de consciência do eu-personagem. E quando a realidade apresentada constitui-se de diferentes monólogos interiores, quando as diferentes perspectivas narrativas constroem foco múltiplo sobre o narrado, além de demonstrar a importância do ponto de vista na formulação narrativa, a narrativa de primeira pessoa atribui plasticidade e profundidade à estrutura de significado da narrativa.

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 30.

Esta multiplicidade de perspectivas pode conduzir a uma objetividade acerca dos acontecimentos, à medida que a visão de um personagem é completada e corrigida por outras; entretanto, quando isso não acontece, as perspectivas subjetivas dos personagens constituem-se sob o signo da dúvida sobre o acontecido, da incomunicabilidade entre eles.

Como se dá a mediação narrativa e a modulação do ponto de vista? Como ocorre a mudança de perspectiva de uma consciência para outra? Estando a situação narrativa de primeira pessoa mais próxima do eu que vivencia os acontecimentos, como isso se processa? Quais as implicações dessa formulação narrativa para a estrutura de significado do literário?

### **Construção narrativa em “Senhorita Cora”**

O conto “Senhorita Cora” (*Todos os fogos o fogo*, 1966) quanto ao enredo nos apresenta uma situação corriqueira: um menino de 15 anos é internado numa clínica para operação de apendicite, seus pais o visitam constantemente, médicos e enfermeiras dispensam-lhe o tratamento necessário; ocorrem algumas complicações inesperadas durante o processo de recuperação da cirurgia e o menino falece; seu quarto será desocupado para outro paciente. Entretanto, a comunicação entre os diversos personagens – principalmente entre a mãe do menino, o próprio menino, Pablo, e a enfermeira que dele cuida durante a noite, Senhorita Cora – é obstruída por uma série de mal-entendidos, que surgem ou se agravam a partir das suposições de um acerca do comportamento do outro, gerando por vezes aspereza no relacionamento entre eles ou, paradoxalmente, ternura.

Mas essa síntese do conto está muito aquém do processo que o constrói como narrativa, aquém da sua formulação. Como delineamos, o plano lingüístico torna-

se preponderante na construção verbal, e esse conto apresenta um processo de formulação peculiar no tocante à mediação e à modulação do ponto de vista. Pela tipologia de Stanzel, trata-se de uma situação narrativa em primeira pessoa, em que os pensamentos, as sensações, as suposições da subjetividade dos personagens vêm à tona pelo monólogo interior. Entretanto, esses monólogos mesclam-se sem marcação textual na mudança da voz narrativa: não há indicação dessa mudança com aspas, parágrafos definidos, travessões; há, sim, uma polifonia exarcebada, em que paralelamente diferentes pontos de vista vão construindo a narrativa.

Existem, portanto, no conto vários narradores – Pablo, sua mãe, a enfermeira Senhorita Cora, os médicos De Luisi, Suárez, Marcial –, todos em primeira pessoa. Mas a forma como esses narradores se apresentam aproxima a situação narrativa de primeira pessoa da personativa, devido ao seu caráter dramático, pois as diferentes vozes se alternam, se mesclam, se aglutinam sem que aparentemente um narrador autoral as arquitete no mundo ficcional, como vemos no trecho a seguir, quando ocorre a primeira ruptura no texto do ponto de vista da mãe para o do menino:

Tenho que ver se o cobertor agasalha bem o menino, vou pedir, por via das dúvidas, que deixem um outro à mão. Mas sim, claro que estou agasalhado, ainda bem que eles foram embora de vez, mamãe acha que sou um garoto e me obriga a fazer cada papelão.<sup>36</sup>

Como se percebe, as mudanças do ponto de vista ocorrem por rupturas sintáticas, mas não narrativas. E essas rupturas se dão tanto no nível dos parágrafos, das orações, quanto no interior mesmo da frase: “Pouco depois chegou mamãe, que alegria vê-lo tão bem, eu temia que o meu coitadinho querido tivesse passado a noite em claro (...).”<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> CORTÁZAR, J. “Senhorita Cora”. In: *Todos os fogos o fogo*, p. 92.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 94.

Além disso, as mudanças de um narrador para outro, decorrentes dessas rupturas, impõem a alteração quanto à voz narrativa, mas a situação narrativa permanece a mesma.

Da perspectiva da mediação narrativa, embora pareça não haver um narrador além das consciências dos personagens, este se deixa perceber pela sua posição manifestada na forma: pulverizadas nos personagens, as marcas da subjetividade do narrador revelam-se nos traços de afetividade dos discursos. Também a organização, a forma como estão dispostos os diferentes pontos de vista narrativos indica essa presença do narrador. Por exemplo, a montagem das consciências dos personagens nos remete a uma situação em que entram em jogo tanto a linguagem verbal, quanto uma forma de organização cinematográfica, em que dois pontos de vista diferentes aparecem no texto, como a seguir nas vozes narrativas da enfermeira Cora e de Pablo, respectivamente:

“Como te chamam em casa?”, perguntei-lhe enquanto o ensaboava. “Meu nome é Pablo”, respondeu com uma voz que me deu pena, de tanta vergonha. “Mas tens algum apelido”, insisti, e foi ainda pior porque achei que ia começar a chorar enquanto eu raspava os poucos cabelinhos que tinha por ali. “Então não tens nenhum apelido? És só o neném, claro.”

Fiquei de olhos fechados, era a única maneira de fugir um pouco de tudo aquilo, mas não adiantava nada porque, justamente nesse momento, ela acrescentou: “Então não tens nenhum apelido? És só o neném, claro.”, e eu com vontade de morrer, ou pegá-la pelo pescoço e enforcá-la (...).<sup>38</sup>

O resultado da multiplicidade de vozes, no caso desse conto, é a incerteza sobre o acontecido e a o impedimento na comunicação entre os personagens. Edil Carvalho destaca o traço sugestivo acerca dos acontecimentos, tão característico da obra do Cortázar, como se a narrativa se desenrolasse nas entrelinhas, nos comentários aparentemente casuais, e o fechamento abrupto do texto, como um corte seco, deixando

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, pp. 97-8.

o leitor “em dúvidas com relação ao que de fato se processou e ocorreu, muito embora isso cause um efeito estético surpreendente.”<sup>39</sup> Diferentes marcas textuais apontam para essa incerteza no conto em análise, como por exemplo a presença intensa das formas “acho que”, “sei lá”, “é capaz de”, “talvez”, “imagino”, “não sei”, “me parece” e do próprio modo verbal subjuntivo.

Quanto aos entraves na comunicação, o trecho a seguir elucida a tensão entre o que se quer enunciar e o que de fato se enuncia entre os personagens:

(...) *eu não soube o que dizer* e a única coisa que me ocorreu foi perguntar-lhe: “A senhora se chama Cora, não é verdade?” Me olhou, com ar gozador, com aqueles olhos que já me conheciam, que me tinham visto de todo lado, e disse: “Senhorita Cora.” (...) arranjei coragem e disse: “A senhora é tão moça que... Bem, Cora é um nome muito bonito.” *Não era nada disso, eu tinha querido dizer outra coisa*, acho que ela percebeu e não gostou (...) [itálico meu].<sup>40</sup>

Outro aspecto relevante diz respeito à temporalidade narrativa. No conto, não há distância temporal entre o eu que narra e o eu que vivencia os acontecimentos narrados, isto é, a enunciação coincide com o momento do acontecimento. Como vimos, quando focalizada no eu que vivencia, a narrativa de primeira pessoa ressalta o acontecimento e o fluxo de consciência dos personagens no momento mesmo do acontecimento, resultando na cisão da situação narrativa convencional quanto à temporalidade, pela anulação da distância entre o agente da ação e o da narração.

A enfermeira é bem simpática, voltou às seis e meia com uns papéis e começou a perguntar meu nome completo, a idade e essas coisas. Escondi logo a revista porque teria sido melhor estar lendo um livro de verdade e não uma fotonovela; acho que ela percebeu mas não falou nada, na certa que ainda estava zangada pelo que mamãe tinha dito, devia pensar que eu era igual a ela e que ia dar-lhe ordens ou coisa parecida.<sup>41</sup>

<sup>39</sup> CARVALHO, E. *Todos os fogos o fogo*: resenha crítica, p. 1.

<sup>40</sup> CORTÁZAR, J. *Op. cit.*, pp. 98-9.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 93.

Sobre as implicações da construção narrativa para a estrutura de significado do conto, a maneira como se formula a situação narrativa torna mais evidentes os conflitos apresentados no nível temático, cujo centro é o estado de convalescença de Pablo. Sua experiência traumática de doença e de recuperação complicada passa a ser filtrada pelos elementos do cotidiano, a exemplo das balas de hortelã, de que tanto gosta; das fotonovelas que o distraem; da alergia a chocolate; da mãe que o envergonha; da sua timidez no relacionamento com outros.

Outro ponto significativo é precariedade da comunicação entre os personagens, que começa com mal-entendidos, quando se impõe até mesmo um distanciamento pelo pronome de tratamento, no caso “senhorita”, e se maximiza com a incompreensão da perspectiva do outro, do outro como inferno do eu, como o definiu Sartre. A marcação no discurso dessa incapacidade de comunicação, de entendimento, vai se tornando aos poucos metáfora do isolamento, e em última instância, da morte de Pablo. A morte aparece como signo da não possibilidade de entendimento entre os personagens, embora o contato entre eles sirva de elo para a reflexão sobre si mesmos.

As reflexões que permeiam a consciência da Senhorita Cora provocam transformações em sua subjetividade. Ela passa do dêsdem da admiração de Pablo à aceitação apaixonada desse sentimento quando já não é mais possível realizá-lo. Em relação com a própria epígrafe do conto, é a Senhorita Cora que passa a querer a aproximação, a intimidade, sendo apenas Cora, e aprende sobre si com um “fedelho”, com a experiência do isolamento e da morte.

Em suma, é impossível resumir o conto “Senhorita Cora” sem que se perca o essencial acerca da sua estrutura de significado, que reside justamente na sua construção narrativa. Desse modo, a narrativa precisa ser analisada, como propôs Genette, em suas

fronteiras internas, por exemplo, quanto à importância da descrição e de como toda descrição se torna um elemento narrativo, como toda narrativa constitui um discurso.

A análise estrutural da narrativa, centrada no texto, nas diferentes marcas da enunciação, sua posição no espaço e no tempo, nas marcas da subjetividade no discurso que modulam os pontos de vista, na mediação narrativa, possibilita a compreensão da formulação narrativa. Entretanto, é preciso ir além dessa análise e não apenas catalogar as categorias da narrativa, mas buscar compreender seus procedimentos estéticos, suas implicações éticas, que denotam as escolhas do enunciador diante do mundo.

Se, como afirmou Cortázar, a grandiosidade de um conto – e talvez de toda arte – reside sobre uma “dinâmica que nos insta a sairmos de nós mesmos e a entrarmos num sistema de relações mais complexo e mais belo”, infinitamente mais amplo do que seu simples argumento, “Senhorita Cora” nos permite essa experiência. Mais do que um relato sobre um convalescente, o conto abarca conflitos familiares, profissionais e, sobretudo, interiores. A tensão dos relacionamentos humanos aflora na experiência do isolamento, no encontro com morte, na tentativa, não se sabe até que ponto frustrada, de comunicação com o outro para a constituição de si mesmo.

A exemplaridade da situação narrativa do conto “Senhorita Cora”, pela multiplicidade dos pontos de vista numa narrativa de primeira pessoa dramatizada, personativa, torna relevante a arte narrativa e seus processos de construção. Isso nos coloca diante da necessidade de (re)suscitar reflexões acerca desse gênero, tão rico em suas potencialidades.

## O cinema em Cortázar

Borges declara já no “Prólogo” à primeira edição de *História universal da infâmia* as influências dos primeiros filmes de Sternberg nessa narrativa.<sup>42</sup> Seu interesse recai, sobretudo, como analisa Guillermo García, nas

(...) técnicas constructivas propias del relato cinematográfico. Y ese interes se centrará, además, en dos cuestiones básicas: el manejo temporal discrecional y, en consecuencia del anterior, la posibilidad de desarticular los segmentos narrativos de una historia.<sup>43</sup>

Não declaradamente, à maneira de Borges, também Cortázar tem sua narrativa permeada por procedimentos cinematográficos.

Comecei este capítulo considerando a revolução estética empreendida por Cortázar na literatura, sobretudo com *O jogo da amarelinha*, não à toa. A leitura deste livro pode se dar de maneira “linear”, dividida em três partes: “Do lado de lá”, “Do lado de cá” e “De outros lados”, esta subtitulada ‘Capítulos prescindíveis’. Ou a leitura segue o Tabuleiro de Direção indicado pelo autor e os capítulos são lidos aos saltos, como no jogo.

Ao contrário do que possa parecer, ambos os percursos, entre outros que poderão ser escolhidos pelo leitor, revelam descontinuidade sintática, narração entrecortada, justaposição de imagens, de fragmentos, em uma narrativa circular, ou além disso, espiralada. O leitor é solicitado a participar do jogo ficcional, a executar uma “leitura-montagem dos segmentos justapostos, que ele deve conciliar dentro do leque ambíguo das múltiplas possibilidades combinatórias.”<sup>44</sup>

Diante desses fragmentos dispersos, em que se mesclam textos heterogêneos, citações, recortes de jornal, resultando em uma forma ficcional híbrida, intertextual, irônica, humorística, em suma, caleidoscópica, como também analisa Neitzel, o leitor precisa buscar “significações e indícios, um jogo que impõe um ritmo vagaroso e

<sup>42</sup> FERREIRA-PINTO, C. “La narrativa cinematografica de Borges”, p. 497.

<sup>43</sup> GARCÍA, G. “Quiroga, Borges, Arlt: tres maneras de ver cine”.

<sup>44</sup> ARRIGUCCI JR., D. *Op. cit.*, p. 25.



duvidoso à narrativa, uma vez que vários fatos só passam a ter sentido a partir da intervenção do leitor, da montagem de fragmentos.” O percurso de leitura num movimento de vaivém descontínuo, “juntando partes, unindo vozes que no texto podem ser ouvidas”, afasta o leitor do enredo tradicional.<sup>45</sup>

O narrador-protagonista é Horacio Oliveira, um argentino perdido nas labirínticas ruas de Paris, à procura de... Maga, que era Lúcia, a uruguaia com quem vive(u) um amor. Com os amigos do Clube da Serpente, bebia e discutia ansiedades metafísicas, filosofia, pintura, literatura, escultura e tantas outras “turas”, “a *kultur* nas suas formas mais brilhantes”,<sup>46</sup> ao som de jazz.

O fim do relacionamento com Maga, a volta a Buenos Aires, o circo, o manicômio, o amor, o jogo, o caminho, a busca. O texto é construído a partir de perspectivas diferentes, não havendo um narrador fixo. Horacio confunde-se com o narrador em terceira pessoa. Também o tempo dos acontecimentos narrados pelo primeiro se confunde com o tempo da narração, gerando diferentes planos temporais.

É principalmente através da montagem de fragmentos e pela justaposição dos blocos de textos que se constrói a imagem do tempo como algo cíclico, que não obedece ao fluxo do tempo-relógio, que não é determinado por um antes-agora-depois, construindo-se assim um universo de significação que resulta de uma sucessão de fatos não lineares.<sup>47</sup>

Entretanto, a montagem em *O jogo da amarelinha* se dá não apenas pelo encaixe dos capítulos, mas no interior mesmo da sintaxe narrativa. A desordem no ato de narrar pulveriza um mesmo tema ao longo da narrativa, sendo estes mesmos temas tratados de pontos de vista diferentes. Também frases curtas ou remissivas quebram a seqüência sintática de outras frases, exigindo do leitor um olhar atento.

---

<sup>45</sup> NEITZEL, A. de A. “Deslocamentos: uma dança, um rodopio”. In: *O jogo das construções hipertextuais*: Cortázar, Calvino e Tristessa.

<sup>46</sup> CORTÁZAR, J. *O jogo da amarelinha*, p. 33.

<sup>47</sup> NEITZEL, A. de A. *Op. cit.*

A ruptura também se dá no nível discursivo. Um dos personagens, Morelli, é um mestre-escriptor que medita sobre as possibilidades da criação, como reflexo da consciência crítica do próprio autor no ato criativo. O desnudamento dos procedimentos técnicos e a alusão incisiva ao próprio texto ficcional manifestam a consciência reflexiva do artista acerca do ato criador, sendo, portanto, a metalinguagem parte integrante da obra.

Assim, a narrativa é ao mesmo tempo criação fictícia e teorização sobre esta ficção, rompendo com a linearidade dos discursos e eliminando os privilégios da narrativa. Esta deixa de ser mero entretenimento e são levantados problemas da sua própria existência.<sup>48</sup>

A montagem em *O jogo da amarelinha* se dá no nível estrutural, sintático e discursivo, com a ruptura das “categorias narrativas” espaço-temporais, subversão da pontuação e interrupção ou quebra de sentenças, do estatuto do narrador e dos gêneros narrativos. Acerca do aspecto cinematográfico nesse romance, sintetiza Cláudia Nina:

Como um autêntico narrador-cinegrafista, Cortázar coleciona os fragmentos esparsos da vida moderna, redimensionando o mundo visível através das insólitas associações. E, de repente, tudo se transforma em imagem: o jazz, o amor e a loucura. (...) sustenta-se em um texto sinestésico, como as vozes dissonantes da narrativa cinematográfica – os movimentos de câmera, a iluminação, os efeitos sonoros, a trilha musical – que carregam um significado particular, enquanto colaboram com o sentido global, semelhante ao jazz, onde todos os músicos trabalham simultaneamente, mas cada instrumento faz um solo.<sup>49</sup>

O uso de técnicas cinematográficas aparece também no conto “O rio” (*Final do jogo*, 1946), enviado por Cortázar a Manuel Antín como núcleo a partir do qual o cineasta poderia tecer um argumento completo para um filme, sobretudo considerando o paralelismo entre dois acontecimentos:

---

<sup>48</sup> COUTINHO, E. *Op. cit.*, p. 37.

<sup>49</sup> NINA, C. “Labirinto e montagem em *O jogo da amarelinha*”, p. 99.

Una de sus posibles explicaciones (yo como de costumbre nunca entiendo muy bien el fondo de mis cuentos) sería el viejo tema de que amar es matar al ser amado. El suicidio de la protagonista ocurre, en un plano, paralelamente a una posesión amorosa en otro plano; pero ambas las cosas son una misma, y el hombre que la posee es el río que la ahoga. Por ese le puse “El río” y lo escribí en primera persona.<sup>50</sup>

Em “O outro céu” e “Todos os fogos o fogo” (ambos de *Todos os fogos o fogo*, 1966), a ruptura do espaço e do tempo centra a narrativa. No primeiro, o personagem atravessa uma galeria coberta em Buenos Aires da década de 1940 e subitamente, sem solução de continuidade, está em Paris de 1870. No segundo, duas ações se desenvolvem alternadamente, em tempos distintos: um espetáculo romano com gladiadores e um rompimento amoroso pelo telefone em Paris.

En ambos casos hay, si querés, un denominador común: la crueldad. Alguien hiere, alguien es herido; pero toda analogía termina ahí. Al final, el hombre que hablaba por teléfono se duerme con un cigarrillo encendido en la boca, y se le incendia la cama y la casa; el fuego, que también ha estallado en el circo romano al final del espectáculo, es como un lazo entre esas dos cosas totalmente ajenas. El lector verdaderamente sensible admitirá – como lo creo yo – que el cigarrillo encendido en París en nuestros días, es el que pone fuego al velario del circo romano una tarde de gladiadores. Por eso que el cuento se llamará “Todos los fuegos el fuego”.<sup>51</sup>

Em “La noche boca arriba” (*Final do jogo*), um acidentado de moto começa a ter pesadelos no hospital como se fosse um moteca e, paralelamente, um moteca, prisioneiro da Guerra Florida dos astecas que será sacrificado, sonha andar por “estranhas avenidas de uma cidade assombrosa com luzes verdes e vermelhas que ardiam sem chama nem fumaça”.<sup>52</sup>

<sup>50</sup> CORTÁZAR, J. *Cartas 1937-1963*. Vol. 1, p. 490.

<sup>51</sup> CORTÁZAR, J. *Cartas 1964-1968*. Vol. 2, pp. 901-2.

<sup>52</sup> CORTÁZAR, J. “La noche boca arriba”. In: *Final del juego, Cuentos completos (1945-1966)*. Vol. 1, p. 392.

Entre muitas técnicas narrativas cinematográficas nos textos de Cortázar, delineio ao que cabe agora a neutralização da distância ou mesmo a ruptura espaço-temporal; a quebra da sintaxe; a simultaneidade, a alternância, a fusão de cenas ou o paralelismo de cenas; a oscilação ou a mudança do ponto de vista narrativo; a descontinuidade e a fragmentação narrativa.

## **CAPÍTULO II**

### **Imagem, técnica, ambigüidade**

“(...) quando se anda com a câmara tem-se o dever de estar atento, de não perder este brusco e delicioso rebote de um raio de sol numa velha pedra, ou a carreira, tranças ao vento, de uma menininha que volta com um pão ou uma garrafa de leite.

(...) o fotógrafo age sempre como uma permutação de sua maneira pessoal de ver o mundo por outra que a câmara lhe impõe, insidiosa (...)”

“As babas do diabo”, *As armas secretas*, Julio Cortázar

## Imagine

As imagens devem sua origem, discute Vilém Flusser, à nossa capacidade de *imaginação*, capacidade esta de “codificar fenômenos de quatro dimensões em símbolos planos e decodificar as mensagens assim codificadas”, em outras palavras, capacidade de “fazer e decifrar imagens”. Seu significado pode ser captado de um golpe de vista, porém, se quisermos nos aprofundar nele, precisamos vaguear o olhar em sua superfície. “As imagens não são conjuntos de símbolos com significados inequívocos, como o são as cifras: não são ‘denotativas’. As imagens oferecem aos seus receptores um espaço interpretativo: são símbolos ‘conotativos’.”<sup>53</sup>

Para o filósofo, este texto, a cada letra, a cada palavra, nova linha que se forma, é uma imagem rasgada. Codificação de planos em retas. Abstração de todas as dimensões espaço-temporais, à exceção do conceito: “a escrita é o metacódigo da imagem”.<sup>54</sup>

A invenção da escrita no segundo milênio a.C. decorreu da necessidade de “abrir a visão para o mundo concreto escondido pelas imagens”, já que a função das imagens de mediar a relação entre homem e mundo havia-se invertido, passando aqueles a viverem o mundo em função das imagens – *idolatria* –, e “consistia em desfiar as superfícies das imagens em linhas e alinhar os elementos *imagéticos*.”<sup>55</sup> Sem ignorar a dialética da relação texto-imagem, posto que “as imagens são capazes de ilustrar os textos”, ou mesmo tornarem-se metacódigos destes, por sua vez, os textos

<sup>53</sup> FLUSSER, V. *Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica*, pp. 27-8.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 29.

podem esconder as imagens abstraídas e o homem, que não consegue as reconstituir, passa a viver em função dos textos – *textolatria*.<sup>56</sup>

Comparável em importância histórica à invenção da escrita é a invenção da imagem técnica, que, diferentemente das imagens tradicionais que “imaginam” o mundo, “imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo”. Entretanto, embora aparentemente as imagens técnicas representem o mundo com significado inequívoco, o deciframento é útil e necessário para sua compreensão:

O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia nos seus próprios olhos. (...) A aparente objetividade das imagens técnicas é ilusória, pois na realidade são tão simbólicas quanto o são todas as imagens. Devem ser decifradas por quem deseja captar-lhes o significado.<sup>57</sup>

Interpõe-se, todavia, entre imagem técnica e seu significado, um aparelho e um operador que o manipula, mas apenas o *input* e *output* daquele, sem compreender o processo codificador que se passa em seu interior, sua *caixa preta*.

O *aparelho fotográfico* é tomado por Flusser como modelo dos aparelhos característicos da cultura pós-industrial, por se tratar do primeiro aparato tecnológico a ser utilizado sem que o utilizador saiba o que se passa em seu interior. Seu funcionamento se dá por meio de um programa – no caso, a soma de todas as fotografias fotografáveis, a previsão de todas as possibilidades de realização do programado. Acionado pelo *fotógrafo*, igualmente tomado como modelo dos funcionários dos aparelhos, o programa atualiza as potencialidades nele inscritas. O *fotógrafo*, então, esforça-se para descobri-las, à procura de novas possibilidades, mas todas já estão predefinidas pelo aparelho.

Embora anacrônico, porque a língua não é um aparelho verdadeiro, um exemplo desse jogo do *fotógrafo* com a potencialidade do aparelho é o escritor, que

---

<sup>56</sup> Este texto exemplifica a *textolatria*, pela exigência de “fidelidade ao texto” de Flusser.

<sup>57</sup> FLUSSER, V. *Op. cit.*, pp. 33-4.

Brinca com os símbolos contidos no programa lingüístico, com “palavras”, permutando-os segundo as regras do programa. Deste modo, vai esgotando as potencialidades do programa lingüístico e enriquecendo o universo lingüístico, a “literatura”.<sup>58</sup>

Em suma, Vilém Flusser, em sua filosofia da técnica, procura entender o funcionamento das sociedades pós-industriais pela compreensão do estatuto da fotografia nelas, atestando a revolução que a invenção da imagem técnica propiciou na cultura ocidental, com o colapso dos textos e a hegemonia das imagens.

A partir desse desconhecimento fundamental, com base no qual as câmeras funcionam, seu questionamento incide justamente na idéia corrente sobre a fotografia. Não há nela nenhuma objetividade preliminar; não se trata de uma duplicação automática do mundo, mas da atualização de conceitos científicos – químicos, físicos, ópticos – construídos de signos abstratos e forjados pelo aparato.

Então, se o aparelho não capta nada além do programado, do previsto em seu sistema de funcionamento, as escolhas do sujeito estão limitadas às categorias estabelecidas. E como essa é a lógica dos demais aparelhos nas sociedades cada vez mais programadas e centralizadas pela tecnologia, não passaríamos de “apertadores de botão”, “funcionários das máquinas”.

Entretanto, o gesto do fotógrafo, que joga com e contra o aparelho para desvendar suas potencialidades, o coloca diante da limitação inerente a todo ponto de vista, diante da dúvida da escolha entre pontos de vista equivalentes. “Apertar o gatilho” implica decidir. Em seu gesto de caçador que busca o jamais visto, o inédito dentro das potencialidades programadas, o fotógrafo tenta apropriar-se da intenção do aparelho e confunde-se com ele.

Desse confronto de intenções programadas do aparelho e tentativas de desvendá-las do fotógrafo emerge a ambigüidade do código fotográfico. Indaga-se,

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 45.



portanto, Flusser pelo espaço para as possibilidades criativas e liberdades subjetivas para compreender e modificar o jogo de automatização da produção, distribuição e consumo da informação instaurado pela era pós-industrial.

“No momento em que a fotografia passa a ser um modelo de pensamento, muda a própria estrutura da existência, do mundo e da sociedade”.<sup>59</sup> Por isso, a urgência de uma filosofia da caixa preta, das entranhas da técnica.

De outra perspectiva, porém coincidente no fato de pensar a imagem fotográfica a partir do ato que a faz ser, inclusive sua produção e sua recepção, além do “gesto da tomada”, Philippe Dubois aponta “a arte contemporânea como marcada em seus fundamentos pela fotografia”.<sup>60</sup> Duchamp, Dadaísmo, Surrealismo, *Pop Art* dos anos 1960.

Marca física de uma presença, superfície abstrata e destacada de qualquer referência espacial, a foto é também um verdadeiro material, um dado icônico bruto, manipulável como qualquer outra substância concreta (recortável, combinável etc.), portanto integrável em realizações artísticas diversas, em que o jogo de comparações (insólitas ou não) pode exibir todos os seus efeitos.<sup>61</sup>

Dubois não aborda diretamente a literatura ou o cinema, foco de interesse deste estudo. Como essas mídias relacionam-se com a fotografia?, me pergunto ao acerca-me do conto “As babas do diabo”, de Cortázar, e do filme *Blow up*, de Antonioni, que nele se inspira.

O interesse de Cortázar pela fotografia é patente. Fragmentação e brevidade. Fotografia e conto. Analogia cara ao escritor, que, ao pensar a fotografia, incide no saber olhar e capturar a fração essencial, o instante revelador, recortar um fragmento e ao mesmo tempo abri-lo para uma realidade muito mais ampla, coincidindo com fotógrafos como Cartier-Bresson e Brassai na definição paradoxal da sua arte, porque o mesmo

---

<sup>59</sup> FLUSSER, V. *Op. cit.*, p. 93.

<sup>60</sup> DUBOIS, P. *O ato fotográfico*, p. 254.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 268.

enfrentava ele como escritor. Tal qual a limitação que a câmera impõe ao fotógrafo, o escritor, ao escolher um tema, segmenta o mundo; “al hacer un clic, solo una parte del horizonte quedará registrado en el negativo; al escribir un cuento, se estará seleccionando una parte muy pequeña de la vastedad del universo”.<sup>62</sup>

Quanto à adaptação do conto “As babas do diabo” por Antonioni, Cortázar não alimentava muitas esperanças acerca dos motivos que fundamentam o conto, mesmo porque era restritivo em relação à estética do cineasta e de outros de viés psicológico:

(...) Dios sabe lo poco que me gusta el cine psicológico y el hastío que me producen em general Antonioni, Fellini y los demás novelistas del cine, como perversamente doy en llamarlos. (...) Ya ves que no me hago ilusiones, pero tampoco me importa; *el cine es siempre otra cosa, con sus derechos propios y sus limitaciones también propias; el que quiera leer mi cuento no tiene más que abrir el libro* [itálico meu].<sup>63</sup>

Mas reconhece que o cinema, como outra mídia, trata de maneira diferente o tema da fotografia. Divergências à parte, assim como Cortázar pensa a literatura por meio da fotografia, também Antonioni a pensa em relação ao cinema. Em ambos, não importa tanto as referências diretas que fazem à fotografia, mas sim como os problemas narrativos e formais de cada mídia se estendem a ela.

### **Entre o fato e a foto**

O que vemos? R e a l m e n t e? O que acontece quando as pálpebras cobrem o globo ocular, quando o diafragma cobre a lente da câmera? Expostos à luz, olhos e lentes captam a realidade? A realidade é o que vejo, o que penso que vejo, o que vejo pensando, o que penso vendo, ao ver, por ver? É o porvir?

<sup>62</sup> AGUILAR, E. L. “Julio Cortázar y la fotografía”.

<sup>63</sup> CORTÁZAR, J. *Cartas 1937-1963*. Vol. 1, p. 498; CORTÁZAR, J. *Cartas 1964-1968*. Vol. 2, p. 947.

Creio que sei olhar, se é que sei alguma coisa, e que todo olhar goteja falsidade, porque é o que nos arremessa mais para fora de nós, sem a menor garantia, enquanto cheirar, ou (mas Michel se bifurca facilmente, não se deve deixá-lo declamar à vontade).<sup>64</sup>

Essa citação do narrador do conto “As babas do diabo”, que integra o livro *As armas secretas* (1959), de Julio Cortázar, nos desloca em direção às questões acima. Também nela conhecemos o protagonista do conto, Roberto Michel, chileno radicado na França, exercendo a profissão de tradutor – e fotógrafo amador para combater o nada e a solidão. Em seguida, sabemos os dois como o mesmo ou os mesmos como muitos, porque o narrador, que já é um desdobramento do autor pelas reflexões metalingüísticas acerca do processo de escritura do texto, se bifurca em Michel, que se funde novamente com o narrador.

Tais fusões do narrador-protagonista se dão também entre o narrador e a máquina de escrever usada por ele, uma Remington, destacando a problemática que inicia e perpassa todo o texto da insuficiência da linguagem para expressar ao que o escritor se propõe na criação literária;<sup>65</sup> e entre o protagonista e a máquina fotográfica, uma Contax 1.1.2., que quando o acompanha impõe sobre seu olhar outro modo de ver o mundo, a visão em enquadramento, a luz com diafragma... com ela passa a “pensar fotograficamente as cenas”.<sup>66</sup>

Machadianamente, a esse defunto narrador, por isso menos comprometido com a verdade e que só procura compreender o que vê (?), incerto quanto a maneira de contar, resta apenas a vontade de contar e, para deleite dos leitores, o conto:

(...) ninguém sabe direito quem é que verdadeiramente está contando, se sou eu ou isso que aconteceu ou o que estou vendo (nuvens, às vezes uma pomba) ou se simplesmente conto uma verdade que é somente minha, e então não é a verdade a não ser para meu

<sup>64</sup> CORTÁZAR, J. “As babas do diabo”. In: *As armas secretas*, p. 64.

<sup>65</sup> A questão da insuficiência da linguagem no conto em análise é muito bem discutida por Julia G. Cruz em “Algunos problemas en ‘Las babas del diablo’ de Julio Cortázar”.

<sup>66</sup> CORTÁZAR, J. *Op. cit.*, p. 63.

estômago, para esta vontade de sair correndo e acabar com aquilo de alguma forma, seja lá o que for.<sup>67</sup>

No conto, o narrador-protagonista, ao caminhar distraído pelas ruas de Paris, se depara na ilha Saint-Louis com uma cena que lhe desperta interesse: um garoto, visivelmente nervoso, e uma mulher que parecia o acuar. Permanece e olha, porque “quando de antemão se prevê a provável falsidade, olhar se torna possível; basta talvez escolher bem entre o olhar e o olhado, despir as coisas de tanta roupa alheia”.<sup>68</sup> As suposições, pressentimentos e adivinhações do narrador sobre a cena (marcadas pelo subjuntivo) o levam a preparar a máquina, excluir do enquadramento um automóvel preto, em cujo interior um homem lia seu jornal ou dormia, e incluir uma árvore que quebrava o espaço por demais cinza, e aguardar o melhor instante para fotografá-los:

(...) 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.<sup>69</sup>

“O antiqüíssimo gesto do caçador paleotítico que persegue a caça na tundra, com a diferença de que o fotógrafo não se movimenta na padaria aberta, mas na floresta densa da cultura”.<sup>70</sup> Assim, Flusser define o gesto do fotógrafo, e assim se coloca Michel diante do casal com seu aparelho – de *apparatus*, *adparare*, ‘estar à espreita para saltar em cima de algo’ – fotográfico.

Nesta cena, cuja “aura inquietante” é construída pelo olhar fotográfico, que fragmenta a “realidade”, seleciona e enquadra os “atores”, Michel opta por um foco e acredita em seu ato como transgressor dessa ordem, por interferir na cena a ponto de desarticulá-la e salvar o garoto da armadilha da mulher. Mas a realidade lhe (a)parece pior do que imaginara, quando da ampliação de oitenta por sessenta da foto, quase uma

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>70</sup> FLUSSER, V. *Op. cit.*, p. 49.

*tela de cinema*: nela vê e compreende que o homem cortado do enquadramento constitui também a cena e que, na verdade, o garoto e a mulher eram suas vítimas. E, mesmo com a separação espaço-temporal entre o narrador e a fotografia ampliada – aquela recordação petrificada, realidade rígida, presa em outro tempo –, novamente ele intervêm na cena e salva o garoto pela segunda vez.

Então, percebemos quão profunda é a preocupação do narrador, que considera as implicações das suas escolhas, sobretudo verbais, ao narrar um “acontecimento” ou criá-lo literariamente. A formulação verbal desse conto explicita a subjetividade de toda perspectiva, necessariamente incompleta, parcial e limitada sobre a realidade, desvelando a pretensa imparcialidade e o afastamento da terceira pessoa. Isso porque constrói um narrador múltiplo, que se desdobra de terceira para primeira pessoa, e vice-versa, que se bifurca e alterna paralelamente em ritmo cinematográfico. Nesse caso, destaca-se a postura não apenas estética, mas também ideológica de Cortázar quanto ao seu ofício: uma realidade mais autêntica, ficcional ou não, requer uma visão mais integradora, mais inclusiva, mais abrangente, o que ele expressa pelas variações do narrador e os diferentes pontos de vista sobre uma cena – construída pelo olhar de quem a olha –, sobre os “acontecimentos”, sobre a vida.

Entre o fato e a foto, está o olhar, o olhar de alguém que não pode ver senão do seu ponto de vista, de alguém que constrói a realidade parcialmente, passionalmente. Está o escritor e toda “a sua carga de valores humanos e literários, com sua vontade de fazer uma obra que tenha um sentido”,<sup>71</sup> está o texto literário e a ponte que com ele possivelmente se estabelece de um olhar a outro, de um ser a outro.

---

<sup>71</sup> CORTÁZAR, J. “Alguns aspectos do conto”. In: *Valise de cronópio*, p. 156.

## Entre o real e a imagem técnica

Mesmo se esse conto jamais tivesse inspirado Antonioni a filmar *Blow up*, 1966, suas relações com a fotografia e o cinema, como muitos dos textos de Cortázar, seriam flagrantes. O próprio autor, em “Alguns aspectos do conto”, discute o contato entre diferentes mídias, comparando o romance ao cinema e a fotografia ao conto. No primeiro caso, a “ordem aberta” do cinema e do romance permite o desenvolvimento progressivo e o acúmulo parcial de elementos no espaço-tempo ficcional. No segundo, a noção de limite que cerca a fotografia e o conto, pelo restrito campo abrangido pela câmera e pelo uso estético desse limite, se impõe de tal maneira que uma definição possível para ambos é aparentemente paradoxal: *recorte de um fragmento da realidade que, ao mesmo tempo, a limita e provoca uma explosão para uma realidade muito mais ampla, para além dos seus limites*. Assim, a seleção de uma imagem ou acontecimento, que a princípio restringe a realidade, acaba provocando abertura de significado no espectador ou leitor que projeta sua “inteligência e sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto”.<sup>72</sup>

Tema de inúmeros estudos, a relação entre “As babas do diabo” e *Blow up* levanta questões bastante pertinentes ao nosso tempo, em que há predomínio da imagem pelos meios audiovisuais e cibernéticos. O que de fato se vê quando se dispara o dispositivo da câmera fotográfica ou de vídeo? O que a manipulação da imagem pode esconder ou revelar, ainda mais em tempos de imagens digitais?

O protagonista do filme é um bem-sucedido fotógrafo de moda londrino, que estabelece uma relação de poder – sobretudo com as modelos que fotografa – mediada pela câmera. Entediado pela sociedade de consumo da década de 1960, usa a

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 152.

câmera não só para garantir o *status* da sua profissão, mas também para “se libertar” dela, fotografando o imprevisto, fora dos estúdios. Em uma dessas “fugas”, num típico parque londrino, fotografa à espreita a curiosa cena de um jogo amoroso entre uma mulher e um homem mais velho. Tal atitude indiscreta, que constitui o eixo narrativo do filme, o leva a descobrir, ao fazer inúmeras ampliações e seguir cada vez mais de perto o olhar da mulher nas fotografias, entre as árvores do parque primeiro uma mão que empunha uma arma, depois o cadáver do homem. Essas descobertas o perturbam e o fazem questionar o universo de futilidades no qual está imerso, como se desvendasse a si mesmo. Uma incerteza progressiva o afasta da solução para o caso: a princípio, quando descobre o revólver, pensa ter salvado o homem da morte; depois, quando descobre o cadáver e não tem a câmera para registrá-lo, duvida do ocorrido; por fim, com o descrédito do seu amigo e dele mesmo, desiste de esclarecê-lo. Mas tal experiência transforma irreversivelmente seu olhar e sua noção sobre o real.

O olhar mediado e manipulado pela técnica – por recursos como câmera lenta, ampliação –, revela seus próprios limites, o “inconsciente ótico”, segundo Benjamin: “A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente.”<sup>73</sup> Tanto no conto, quanto no filme, a ampliação fotográfica possibilita ver o não notado a olho nu, a revelação de outra realidade, que transcorre nas frações do segundo: no primeiro permite ao protagonista ver outros ângulos de uma cena e nela intervir impedindo que um crime se realize; no segundo, a investigação e descoberta de um crime irreversível.

Se, como afirma Susan Sontag, as fotos fundam uma gramática e uma ética do ver, pois “modificam e ampliam nossas idéias sobre o que vale a pena olhar e sobre

---

<sup>73</sup> BENJAMIN, W. “Pequena história da fotografia”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, p. 94.

o que temos o direito de observar”,<sup>74</sup> a maneira de ver instaura a realidade. Entretanto, para a autora, fotografar é um ato de não-interferência no que está acontecendo, porque a participação do fotógrafo se estabelece pelo

interesse pelas coisas como elas são, pela permanência do *status quo* (pelo menos enquanto for necessário para tirar uma “boa foto”), é estar em cumplicidade com o que quer que torne um tema interessante e digno de se fotografar – até mesmo, quando for esse o foco de interesse, com a dor e a desgraça de outra pessoa.<sup>75</sup>

Na contramão desse pensamento, situamos Vilém Flusser, e sua filosofia da técnica discutida no início deste capítulo. Não haveria, pois, espaço para as possibilidades criativas e liberdades subjetivas?

Flusser considera que a luta contra a automação da sensibilidade e da consciência e contra o totalitarismo dos aparelhos é possível ao se introduzir na técnica elementos não previstos: “A liberdade é jogar contra o aparelho.”<sup>76</sup>

Se assim o é, tanto Cortázar quanto Antonioni investem nesse jogo contra o aparelho, porque desafiam os limites das mídias com que criam suas obras, discutindo explicitamente acerca da matéria mesma da criação artística – linguagem na escrita e fotogramas na película. Para ambos, a fotografia, ao contrário de oferecer segurança em referência ao real, suscita a dúvida sobre o poder de objetividade da imagem técnica. Em vez de ser lugar privilegiado da produção do real, coloca-se como produtora de realidades e seu caráter passa a inquietante – porque ambíguo –, desfocando as certezas sobre o real: “A fotografia inquieta por sua ambigüidade. Trabalha com a realidade, mas não é, nem ao menos, um elemento confiável como comprobatório de uma verdade.”<sup>77</sup>

---

<sup>74</sup> SONTAG, S. *Sobre fotografia*, p. 13.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>76</sup> FLUSSER, V. *Op. cit.*, p. 95.

<sup>77</sup> HUMBERTO, L. “Fotografia: inquietações e ambigüidades”. In: *Fotografia, a poética do banal*, p. 57.



Em *Blow up* a questão central é a relação entre um indivíduo e a realidade. “A experiência do protagonista não é sentimental nem amorosa; é antes uma experiência que se refere à sua relação com o mundo, com as coisas que encontra diante de si”,<sup>78</sup> nos fala Antonioni. Na esteira das preocupações levantadas pelo Neo-Realismo, muito embora o cineasta não seja nele enquadrável, o filme problematiza a própria concepção de realidade.

Se no conto uma imagem é uma imagem, mesmo que cambiante, no filme não temos tanta certeza assim... A questão “o que é uma imagem?” pulsa cada vez mais intensa quando Thomas começa a desconfiar de que na fotografia do casal no parque, um elemento de realidade, há muito mais do que foi capaz de ver. Ao contrário de Bill, seu vizinho artista plástico, que não sabe previamente que imagem surgirá, se é que surgirá alguma, em suas pinturas impressionistas, Thomas acreditava ver o que fotografava até desconfiar do seu olhar. Somente pela ampliação fotográfica pôde fragmentar o ícone e ver o que não via, mas, se levada à exaustão, essa fragmentação pode destruir toda a referencialidade a que estamos habituados, restando da fotografia apenas seus grãos de prata, seus pixels, semelhantes aos pontos amontoadas dos quadros de Bill.

Não à toa Thomas fotografa o casal em um parque, espaço bem diferente do estúdio em que trabalha. Detendo-nos nesse momento-chave, percebemos como o espaço arborizado, aberto, amplo, calmo e deserto do parque se contrapõe ao estúdio, fechado, agitado, apertado. No parque, a realidade foge ao seu controle e sua capacidade de olhar é colocada em xeque; já no estúdio molda a realidade à sua maneira, pretensamente controlando-a pelos requintes da técnica. Mas além desses

---

<sup>78</sup> ANTONIONI, M. *Apud* MELLO E SOUZA, G. de. “Variações sobre Michelangelo Antonioni”, p. 403.

dois espaços, da natureza e da técnica, há um terceiro, o espaço da fantasia,<sup>79</sup> que se abre para a fuga desejada pelo protagonista.

Esse espaço ciclicamente inicia e finaliza o filme e é regido por outra lógica que não a “realista”. A presença dos artistas de rua instaura outra forma de relação com a realidade, em que a brincadeira e a desconstrução de categorias preestabelecidas, habituais e esperadas, perdem sua força. No início do filme, o barulho e as cores vibrantes do grupo quebram o silêncio, a seriedade e o tom acinzentado das ruas de Londres. No final, estabelecem um jogo de tênis imaginário, ao qual Thomas é convidado a participar. Para Gilda de Mello e Souza, os espaços de evasão, recorrentes em Antonioni, “(...) Significam, paradoxalmente, a insatisfação com o presente, com a cultura ocidental e os aspectos desumanos da técnica; significam a abertura daquele terceiro espaço da fantasia, onde Thomas afinal aceitou ingressar”.<sup>80</sup>

Nesse ponto, de ruptura com um realismo ingênuo, Cortázar e Antonioni se encontram. No conto, quando acreditamos adentrar o âmbito da “verdadeira trama”, à parte das elucubrações do narrador sobre a expressão artística, quando acreditamos saber de um acontecimento autêntico, somos surpreendidos pelo insólito: a fotografia passa a se mover em novos ângulos. Isso provoca uma inversão da ordem da realidade e o fantástico passa a fazer parte dela, subvertendo o olhar viciado e convencional sobre o que nos circunda. “Para Cortázar, não há verdade fixa a ser captada, mesmo num vislumbre fotográfico: tudo é cambiante como as nuvens.”<sup>81</sup>

No filme, Thomas embarca num jogo ilusório entre aspas, afinal o que é a realidade? “A realidade escapa, transforma-se continuamente. Quando cremos tê-la

---

<sup>79</sup> A análise desses três espaços no filme foi proposta por Gilda de Mello e Souza, ver referências.

<sup>80</sup> MELLO E SOUZA, G. de. “Variações sobre Michelangelo Antonioni”, p. 409.

<sup>81</sup> DIAS, M. L. V. “A reverberação das significações no universo das formulações interpretativas em ‘Las babas del diablo’ e ‘Blow-up’”, p. 103.

alcançado, já é outra. (...) Pessoalmente, desconfio sempre do que vejo, do que a imagem mostra, porque não imagino o que está além dela”,<sup>82</sup> pondera Antonioni.

Em ambos, justamente esse espaço, não de categorias fáceis, em que o real e o fantástico se fundem, o olhar extrapola suas potencialidades, amplia-se e revela outras realidades possíveis. O espaço da ambigüidade abre-se no espaço da incerteza sobre a realidade, constituída pelo olhar que, nem mesmo mediado pela técnica, é isento ou neutro. Pelo contrário, o olhar está profundamente comprometido com nosso ponto de vista e precisa ser balizado na e para a convivência com o outro.

---

<sup>82</sup> ANTONIONI, M. *Apud* FABRIS, A. “A imagem como realidade: uma análise de Blow-Up”, pp. 70-1.

### **CAPÍTULO III**

#### **Escrita literária, cinematográfica**

“¿Quién es Circe? ¿La maligna diosa que transforma a los hombres en cerdos? ¿La ardiente enamorada de una noche de Ulises? ¿La maga que muestra al héroe la ruta del infinito? ¿O quizá Circe es un mero nombre para Lola, para Irene, para Delia, para ti?”

*Cartas 1964-1968*. Vol. 2, Julio Cortázar

### “Circe” na teia de Cortázar

Por que Mario foi se apaixonar logo por Delia? Um rapaz de quase dezenove anos em plena Buenos Aires da década de 1920... tantas moças... logo Delia? Os boatos da vizinhança e aversão da família não o incomodavam. “La odian porque no es chusma como ustedes, como yo mismo”,<sup>83</sup> disse ele, enfrentando sua mãe, Celeste. Acreditava que a sua graça e seus vestidos rodados alimentavam o ódio das pessoas. Que culpa teria ela se seu primeiro noivo, Hector, afogou-se no rio em uma noite gelada depois de ido de sua casa, como todos os sábados, e que culpa teria se o segundo, Rolo, sofreu um ataque cardíaco tão logo se despediu dela, ao sair do saguão dos Mañara? O que falavam todos não passava de suspeitas sobre coincidências.

Ainda que às vezes risse malvadamente de sua paixão tola, Delia o atraía. E com a mudança dos Mañara para quatro quarteirões de distância, veio a aproximação. Primeiro como visita, depois, com sua insistência e concessões de Delia, como noivo. O terceiro noivo, porém vivo. Mas nessa fenda temporal, a presença dos mortos se fez constante. A penumbra da casa, quase sempre com luzes apagadas, e o luto de Delia desenterravam os noivos mortos, tirando o sono de Mario; “y como de tantos nudos agregándose nace al final el trozo de tapiz”,<sup>84</sup> também as idéias dele iam-se *encaixando*. O gosto pelo piano, pelo preparo de bombons e licores e pelo gato era o que animava e distraía Delia. E os Mañara, entretidos com as notícias do rádio e do jornal, pareciam alheios.

<sup>83</sup> CORTÁZAR, J. “Circe”. In: *Bestiario, Cuentos completos (1945-1966)*. Vol. 1, p. 144.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 146.

Nesse conto de Julio Cortázar, que aparece em 1948 na revista literária *Los Anales de Buenos Aires*, dirigida por Borges, e passa a integrar com “Casa tomada” e “Bestiário” o livro de contos *Bestiário* (1951), o título “Circe” nos lança para a feiticeira mitológica<sup>85</sup> que atraiu os companheiros de Ulisses na ilha de Eéia, oferecendo-lhes um banquete, e os transformou em porcos. Sagaz manipuladora de ervas, controla tanto a criação como a destruição de encantamentos, feitiços e magias. Com a força associada aos nós dos seus cabelos, era chamada por escritores gregos antigos de “Circe das Madeixas Trançadas”, e “com o auxílio de sua varinha, poções, ervas e feitiços, ela transformava homens em animais, fazia florestas se moverem e o dia virar noite”.<sup>86</sup> Foi também Circe que aconselhou Ulisses a tapar os ouvidos da tripulação com cera e amarrar-se ao mastro da nau para passarem a região das Sereias sem se encantarem com seu canto.

No poema “Endimião”, John Keats<sup>87</sup> dá voz aos pensamentos dos homens transformados em animais pela deusa, à angústia humana de perder-se em uma forma animal.<sup>88</sup> Em seu palácio, Circe vivia rodeada pelos animais que havia metamorfoseado; no conto de Cortázar, Delia exerce uma força estranha sobre os animais, como se os entorpecesse:

Un gato seguía a Delia, *todos los animales se mostraban siempre sometidos a Delia, no se sabía si era cariño o dominación* [itálico meu], le andaban cerca sin que ella los mirara. Mario notó una vez que un perro se apartaba cuando Delia iba a acariciarlo. Ella lo llamó (era en el Once, de tarde) y el perro vino manso, tal vez contento, hasta sus dedos.<sup>89</sup>

<sup>85</sup> “Circe. Hija de Hélios y Perseida (Persis). Teog, Hes. 44. Unida a Odiseo: Agrio y Latinos. Teogonía, Hes. 46”, conforme o fichário de mitologia grega elaborado por Cortázar. Arquivo EDA. In: ALMEIDA, F. de; PIÑEIRO, L. (dirección y investigación). *Presencia*: Cortázar.

<sup>86</sup> Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Circe>.

<sup>87</sup> Os estudos de Cortázar sobre a obra de Keats destacam sua atitude frente à mitologia clássica, contrária ao interesse meramente técnico presente no classicismo; a relação da imaginação e da intuição para a liberdade criadora e o sonho como valores estéticos. Sobre o “poeta camaleônico”, como o chamou, Cortázar publicou em 1946 na *Revista de Estudios Clásicos* da Universidade de Cuyo o ensaio “A urna grega de John Keats”. In: CORTÁZAR, J. *Obra crítica*. Vol. 2; e em 1996 saiu pela Alfaguara o livro *A imagem de John Keats*.

<sup>88</sup> Ver COVOLAN, N. T. “O medo da perda do si-mesmo: de Odisseo ao Cyborg”.

<sup>89</sup> CORTÁZAR, J. “Circe”. In: *Bestiario, Cuentos completos (1945-1966)*. Vol. 1, p. 145.

Circe, “a figura simbólica da mulher sedutora, que com seus encantamentos faz com que seus adoradores esqueçam de suas dignidades”,<sup>90</sup> é recriada por Cortázar com ênfase no impulso de morte, no desejo psíquico de possuir o outro, e mais que isso, de destruí-lo.<sup>91</sup>

Delia Mañara, a nova Circe, tem uma beleza inquietante, por demais branca, sempre vestida de preto, o luto permanente por Hector. Em casa, dedica-se a alquimia do preparo de licores e recheios de bombons, sua especialidade, experimentando novas fórmulas, mesclando ingredientes, aprimorando cada vez mais o sabor do chocolate.

Isolada do contexto social e familiar, Delia atrai Mario, e este, para penetrar em seu misterioso mundo, precisa suspender sua estreita ligação com tais instâncias. Mesmo criando pontes para unir esses mundos alheios, Mario desconfia da obscura distância entre eles: “Nunca habló de su casa en lo de Mañara, ni mencionó a su amiga en las sobremesas del domingo. Empezaba a creer posible esa doble vida a cuatro cuabras una de otra; la esquina de Rivadavia y Castro Barros era el puente necesario y eficaz.”<sup>92</sup>

Na lacuna que os afasta, revelada nos contrastes profundos entre o branco da pele de Delia e o negro dos seus vestidos e chapéus, na escuridão raramente quebrada pelas luzes de sua casa, surgem os mortos (ou impulso de morte de Delia). Embora Mario não tenha conhecido seus predecesores, eles se fazem presentes dilatando essa distância.

O conto, narrado em terceira pessoa, mostra como as dúvidas de Mario – dúvidas também do narrador, que rememora um acontecimento de quando tinha apenas doze anos, quando “el tiempo y las cosas son lentas”<sup>93</sup> –, vão aos poucos se encadeando, de modo que o vivido pelos noivos anteriores se revelasse como chave do mistério para

---

<sup>90</sup> BIEDERMANN, H. *Diccionario ilustrado de simbolos*, p. 96.

<sup>91</sup> Ver FRANZONE, M. “Figures du desir: l’amour entre la destruction et sublime. Deux nouvelles de Julio Cortázar”.

<sup>92</sup> CORTÁZAR, J. *Op. cit.*, p. 148.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 144.

que ele mesmo não caísse nas teias de Delia: “La madre decía que Delia había jugado con arañas cuando chiquita. Todos se asombraban, hasta Mario que les tenía poco miedo.”<sup>94</sup>

Numa espécie de paz precária, Mario oscila entre o ingênuo amor, as promessas de uma morada iluminada, longe das terríveis lembranças, e as perturbações e desconfianças em relação a Delia alimentadas por diferentes vozes – da vizinhança, da sua família, e também veladamente da família de Delia, que com gestos, insinuações e frases desconexas lhe fala de uma Delia diferente do que imagina. “Vos no la conocés a Delia. (...) Es más dura de lo que te pensás.”<sup>95</sup> disse o pai diante da aflição de Mario a respeito de cartas anônimas que recebeu, denunciando o perigo.

Interessante o paralelo entre o aparecimento do coro na tragédia grega, como voz coletiva, e dessas cartas no conto, em que a voz de alerta manifesta-se modernamente pelo recorte de jornal, pela fotografia para advertir Mario do seu destino.

Se atentarmos para a duplicidade dos próprios signos e para o jogo de palavras tão caro a Cortázar, para quem “los juegos de palabras escondían una de las claves de esa realidad por la que vanamente inquiere el diccionario frente a cada palabra suelta”, o sobrenome “Mañara” pode reverter-se em “mañera” (fêmea estéril, sagaz, astuta), em “maraña” (enredo) e em “araña” (aranha).<sup>96</sup>

Desdobrando os dois últimos anagramas de “Mañara”, chegamos ao cerne dessa análise. Frases repetidas, fragmentação dos acontecimentos, retrocesso e adiantamento temporal. O narrador do conto não se lembra muito bem dos acontecimentos e, como quem vê na neblina a memória, já não sabe o que é verdade em meio as embaralhadas estórias a respeito de Delia: “Ahora ya es más difícil hablar de esto, está mezclado con otras historias que uno agrega a base de olvidos menores, de

---

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>96</sup> SOUSSAN, F. “Lo fantas(ma)tico y lo mitologico en un cuento de Julio Cortázar: ‘Circe’”.



falsedades mínimas que tejen y tejen por detrás de los recuerdos”. Também no nível do enredo a teia de estórias se confunde: enquanto os vizinhos “anexaban episodios indiferentes para darles un sentido”, Mario “juntaba pedazos de episodios, se descubría urdiendo explicaciones paralelas al ataque”, descrendo e ao mesmo tempo desconfiando das fofocas e do que vivencia.<sup>97</sup>

A atmosfera de ambigüidade vai-se dissolvendo à medida que Mario percebe que as concessões de Delia não passavam de ardilosa teia que havia construído fio a fio para enredá-lo em sua trama e matá-lo. Enganadora, Delia seduz sua presa até o desenlace fatal, oferecendo, por fim, a Mario um bombom envenenado.

Con la mano libre apretó apenas los flancos del bombón, pero no lo miraba, tenía los ojos en Delia y la cara de yeso, un pierrot repugnante en la penumbra. Los dedos se separaban, dividiendo el bombón. La luna cayó de plano en la masa blanquecina de la cucaracha, el cuerpo desnudo de su revestimiento coriáceo, y alrededor, mezclados con la menta y el mazapán, los trocitos de patas y alas, el polvillo del caparacho triturado.<sup>98</sup>

Mario escapa por um fio da rede de aparências criada por Delia, mas nós, leitores, caímos em mais um enredo de Cortázar. Então, nos damos conta de que esta estória é também, metalingüisticamente, um tecido de mentiras. Quem é mais ardil: Circe ou Cortázar?

### ***Circe na tela de Antín***

Manuel Antín, ao adaptar o conto “Circe” para o cinema, recria a atmosfera das ruas, cafés, bairros de Buenos Aires em que foi escrito. Três rapazes circulam numa noite de sábado, sem muito que fazer. “Este não tem medo nem do rio nem da escada do saguão”, afirma um deles sobre Mario, enquanto o terceiro tenta os conter. Esta é a primeira cena do filme e já estamos diante do conflito que irá perpassá-lo: eles

<sup>97</sup> CORTÁZAR, J. *Op. cit.*, pp. 146-7.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 154.

conversam sobre o interesse de Mario em uma garota do bairro, Delia, que segundo comentários da vizinhança matou dois noivos: Rolo e Hector.



Mario, na direita, discute com os amigos.

Desde o início, Antín desenha o tipo de montagem que vai transpassar todo o filme. A seqüência entre Mario e os dois amigos se encerra; há um corte para um primeiro plano do rosto em pânico de Delia. A princípio pensamos que ela ouve a conversa entre eles, porque o diálogo continua, mas, numa ruptura temporal, já estamos em outra seqüência, a da morte de Rolo, o primeiro noivo que teria tido um ataque do coração e rolado escada abaixo. “Para colmo fractura del cráneo, porque Rolo cayó de una pieza al salir del zaguán de los Mañara, y aunque ya estaba muerto el golpe brutal contra el escalón fue outro feo detalle.”<sup>99</sup>

E sob esse rosto que desvia o olhar diante da morte, vemos Delia, seu pavor, seu medo. Iniciam-se a música, que no decorrer do filme se repetirá em ritmos diferentes, e os créditos do filme homônimo ao conto de Cortázar: *Circe*.

---

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 145.



Nesse mesmo plano, o primeiro da protagonista, já percebermos sua ambigüidade: sua feição vai ao poucos revelando satisfação com a morte; o medo vai-se transformando em prazer.



O plano é o mesmo, Delia vira o rosto em direção a Mario, que em voz *over* fala com ela: “No fundo, não tem nada do outro mundo. Isso você tem de compreender, Delia.” Já estamos em outra seqüência, em que Mario a persegue por dentro da casa, em seus espaços escuros, seus vários cômodos labirínticos. Ela está sempre desviando o olhar de Mario, dele fugindo; ele insiste em convencê-la de que ela não tem a menor culpa no acontecido nem com Rolo nem com Hector. A encenação indica o conflito entre eles.



Delia e Mario: olhares e movimentos em direções opostas.

Delia anda em direção a um espelho, elemento importante não como objeto de decoração da casa, mas como passagem para as rupturas temporais construídas no filme: o espelho que duplica Delia funciona como elo entre presente e passado e desdobra Mario nos fantasmas de Rolo e de Hector.

Mario a segue pela casa e a imagem que vemos refletida no espelho não é de Delia e Mario, mas de Delia e Hector, o segundo noivo. E o diálogo sobre a morte de Rolo continua entre eles. O corte implica uma ruptura temporal, mas não da situação narrativa. Hector também tenta persuadi-la de sua inocência: “Isso é uma coisa que pode acontecer a qualquer um. Eu mesmo tive um amigo, Suarez, que... já te contei, não? Sua noiva morreu na noite anterior ao casamento.”



Hector tenta convencer Delia de sua inocência.

O diálogo não se conclui, pois Delia, afastando-se de Hector, responde: “Esse coelho me agradaria. Se você o tivesse trazido, o teríamos no pátio e não estaríamos discutindo”. Nessa fala, Delia dirige-se a Rolo; esta é outra seqüência.



Delia discute com Rolo.

No mesmo cenário, a sala em que Mario e Hector apareceram nas seqüências anteriores, estão Delia e Rolo próximos ao espelho, ao fundo do quadro. Ela novamente caminha em direção ao espelho, há um corte e a imagem refletida é de Delia e Mario. “Seja como for, cada vez me sinto mais só. (...) No momento em que estou com você, sobretudo quando estou com você, sinto como um peso, um fardo. Não chamemos de culpa, se quiser, mas está nessa casa, nos meus pais, impregnado nas minhas roupas.”, diz Delia indiferente à agonia de Mario.



O espelho dilata o tempo entre Delia e Mario.

Em um *travelling* de movimento para a direita o enquadramento se amplia; Delia e Mario caminham em sentidos opostos, contracenam, no sentido mais profundo da palavra, numa dança em que os corpos, pólos iguais do ímã, se repelem, como metáfora do distanciamento entre eles que ultrapassa a fronteira do verbal e os encarna na encenação.



Delia e Mario: dança de opostos.

Mario não se conforma com a permanência de Delia naquela casa escura, constantemente vestida de preto, em luto pela morte do último noivo. Por que seguir culpando-se por fatalidades, recordando todo o tempo o passado?, interroga Mario. Além do figurino e da cenografia, também a iluminação do filme enfatiza o contraste entre os dois personagens: luz e sombra desenham-nos na penumbra da casa.



Mario questiona por que Delia permanece de luto.  
A iluminação enfatiza o contraste entre eles.

Em menos de sete minutos de filme, já mergulhamos no centro do conflito da trama; estamos nocauteados, como diria Cortázar em sua teoria do conto. O corte que se segue recua o tempo para antes da aproximação entre Delia e Mario, quando ele apenas a olhava pelas ruas do bairro, a observava da esquina de sua casa. Recusando-se à proximidade, Delia se afasta, se esconde de Mario atrás das grades do portão de sua casa, da persiana de sua janela.



A aproximação sempre frustrada de Mario é mostrada de diferentes ângulos, de dia e de noite, em diferentes dias, como indica a mudança de roupa. *Jump cuts*, repetição dos mesmos planos após o corte, *travelling* de aproximação e afastamento seguidos e bruscos, quebra de uma das principais regras do cinema clássico, como no plano acima, em que Delia olha para a câmera. Antín usa os procedimentos cinematográficos não apenas como técnica, mas como estética para construir os contrastes e o conflito aproximação/distanciamento entre Delia e Mario.

A narrativa, como na literatura moderna, fragmenta-se no tempo e não se encaixa cronologicamente. Na seqüência que se segue, a da praia, eles se aproximam: Delia, ao subir uma escada, contrariando regras de angulação, entra em quadro de baixo para cima, e é vista por Mario e seu amigo Julio;<sup>100</sup> encorajado, Mario finalmente dela se aproxima. Estão em Mar del Plata, longe de Buenos Aires, em uma paisagem iluminada, diurna, porém deserta e vasta; o contraste agora está nas roupas, Delia veste claro, Mario, escuro. Não há persianas ou grades por trás das quais se esconder, mesmo assim Delia se mostra resistente, quase sempre desviando o olhar. Nesse caso, a escolha de Antín por não usar a técnica de campo/contracampo revela não apenas uma decisão política, em oposição aos moldes do cinema clássico, mas também estética, para evidenciar a resistência pelo olhar, as barreiras que se impõem entre eles. Ambos estão enquadrados no mesmo plano, seus olhares desviam a direção.

<sup>100</sup> Em carta a Manuel Antín, Cortázar comenta a homenagem feita pelo diretor: “En cuanto a que Julio se llame Julio, ya me vengaré en un cuento que pienso escribir, donde un conde húngaro dado al vampirismo se llamará Manuel.” In: CORTÁZAR, J. *Cartas 1937-1963*. Vol. 1, p. 592.



A aproximação entre Mario e Delia em Mar del Plata.

“Sim. Todo meu tempo detrás da persiana e as pessoas vão passando. (...) Talvez falamos de tempos diferentes. Ou do mesmo, mas de ambos os lados da minha persiana.”, fala Delia. A quebra espacial em um lado e outro da persiana, um fora e dentro da casa de Delia, lugar onde se esconde, desdobra-se também na quebra do princípio de causalidade cronológica tanto no nível do enredo, cuja história nos é contada em diferentes tempos, quanto no nível estrutural, interpolando-se seqüências de passado e presente, zigzagueando-se entre o tempo do narrado e da narração.

“Que tonta é! Tão linda e tão tonta! Para você tudo já passou, está longe, ou vai passar. Nunca fala de agora, do que está acontecendo agora. De que tem medo?”; a essa fala de Mario se interpõe a seqüência da morte de Rolo, ao que Delia responde: “De nada. Pelo contrário...”, expressão adversativa que inverte o medo aparentemente dela a eles, os homens. Então, ouvimo-la em voz *off*: “Eu posso não estar...”, enquanto vemos novamente o início da cena da praia, quando Mario e o amigo Julio a avistam; “Mas você



tem de estar sempre”, enquanto Delia caminha em direção a Rolo, chega perto de Hector e oferece bombom a Mario, em um tempo comprimido pela montagem paralela.

A ambigüidade das suas duas últimas frases, não quebradas sintaticamente, mas nas imagens, revela também pela montagem a ambivalência da própria Delia: a mulher arrependida, angustiada, que parece ter medo de se entregar a Mario ao mesmo tempo o seduz por sua beleza e encerra em si mistérios diabólicos, como uma espécie de protesto contra sua própria condição, cujas poucas palavras sintetizam seu poder de dominação e tirania.

A seqüência continua com Mario experimentando os bombons de Delia, que se anima ao falar sobre os presentes recebidos de Rolo e as palavras regaladas por Hector. Falar dos outros, dos mortos, “é o único caminho para falarmos de nós mesmos”, constata Mario. E a voz extracampo da mãe de Delia os interrompe; já é bastante tarde. Novamente e novamente – ressaltado pela repetição do mesmo plano na montagem –, Mario se vai frustrado com os empecilhos impostos por Delia mesmo para beijá-lo.

No escuro da sala, solitária, Delia é mostrada de diferentes ângulos, como nos planos a seguir. Manuel Antín, além de não seguir regras de eixo, também se apóia em “iluminación que trabaja sobre la penumbra de ambientes oscuros, con rostros apenas recortados sobre lo negro y un trabajo de encuadre que fragmenta el espacio de manera que nunca es percebido como totalidad.”<sup>101</sup>

---

<sup>101</sup> OUBIÑA, D. *Los directores del cine argentino*: Manuel Antín, p. 21.



Envolta na penumbra de si mesma, aproxima-se de sua imagem diante de um espelho, as seqüências das mortes de Rolo e Hector se interpõem. Delia está despida, “el ensimismamiento interminable”,<sup>102</sup> e beija a própria imagem.



Não apenas os amigos, mas também os pais de Mario preocupam-se com sua fixação por Delia. A mãe principalmente, por ser Delia enigmática. Em visita quase inconveniente à casa de Delia, eles pouco descobrem sobre ela, a não ser o gosto pelo piano e pelos bombons. Na visão de Cortázar, co-roteirista do filme, “la madre de Mario, como ser insignificante, significa un elemento ‘tierra’ en la película; es uno de

<sup>102</sup> CORTÁZAR, J. “Circe”. In: *Bestiario, Cuentos completos (1945-1966)*. Vol. 1, p. 150.

esos cimientos, oscuros pero necesarios, para que otros personajes puedan darse el lujo de ser más complicados o más abstratos”.<sup>103</sup> Entretanto, nessa seqüência curta em que o espectador pode respirar e desligar-se do centro dramático que vai se tornando mais asfíxiante, o machismo e o conflito entre gerações deixam-se entrever em referência à sociedade argentina da época.

“Não quero que me explique nada. Quero que seja real como eu.”, diz Mario, já cansado da presença imponente dos mortos entre eles, de estarem continuamente se referindo a como se comportavam, do que gostavam, sempre os fazendo vivos. Porém, de que lado se situa a realidade?

La emergencia del pasado y su invasión sobre el presente producen una oscilación que impide discernir lo real de lo alucinado; pero, precisamente, para que se produzca el efecto de lo fantástico es necesario suponer que bajo esa oscilación la diferencia subsiste, aunque ya no sea posible nombrar de que lado ha quedado el real.<sup>104</sup>

Inovações, rupturas, presentes na forma do filme, refletem também o espírito dos jovens da década de 1960, a nova maneira de se vestir, a nova música – o rock –, o chanel e o direito das mulheres de trabalhar, fumar e dirigir automóveis. É o que vemos na seqüência da festa para a qual Mario é convidado por Julio e sua namorada, Susana. Nessa festa, Mario conhece Raquel, mulher desinibida e “normal”, que ao contrário de Delia “nunca tranca a porta com chave”. Raquel o leva para casa, começam a se beijar no carro e, numa próxima seqüência, já estão transando na cabine do iate de Julio.

A presença de Raquel, reconhece Cortázar ao comentar o roteiro do filme, é acertada, embora ela não fizesse parte do conto. Essa presença, além de atender a razões cinematográficas de que não sofria o conto, muito mais curto e tenso, como contraponto à excessiva atração unilateral de Delia, dá mais consistência ao personagem de Mario e, por contraluz, a Delia.

---

<sup>103</sup> CORTÁZAR, J. *Cartas 1937-1963*. Vol. 1, pp. 591-2.

<sup>104</sup> OUBIÑA, D. *Op. cit.*, p. 17.

Na seqüência seguinte, Delia enciumada pergunta a Mario onde ele esteve: a câmara permanece parada e são eles que passam e falam diante dela, cada um de uma vez, ela pergunta e ele responde. Entretanto, o sentido do interrogatório para Delia não é o ciúme, mas sim o gosto por saber, por Hector e Rolo sempre contarem o que faziam. “Estou vivo. Não sou Hector, nem Rolo.”, indigna-se Mario. “Às vezes os prefiro [os mortos]. Quando penso que já não passeiam de iate. São mais meus do que você.” Por isso, o luto permanece, porque os mortos a ela pertencem e Mario ainda não, ainda exerce certa liberdade além dos seus domínios. Então, ela acaba por responder à pergunta feita no início do filme sobre o luto: “Por mais que o tempo passe, Mario, se me visse num espelho vestida de claro, me sentiria suja”. Ao que ele contesta: “Apesar do seu luto você é branca. Mas você se fecha no silêncio e no luto e não quer compreender nada.”

Delia cede à insistência de Mario em esquecer o luto, sair e ver o sol e se dispõe a um passeio de iate, “essas coisas que só vejo no cinema”, diz metalingüisticamente. No mesmo rio em que Hector se afogou, interposta a seqüência do suicídio, passeiam Julio e Susana, que se metem na cabine, e Mario e Delia, que conversam na proa. Porém, o diálogo entre eles é lacunar e vai-se completando com seqüências de diálogos entre Delia e Hector e Delia e Rolo.

“Não sou livre, Mario. Estou presa a algo... a mim mesma”, afugenta-se Delia quando ele fala em casamento. “Você não está atada. É sua maldita casa, seus pais, essa atmosfera, seu vestido preto, sempre o mesmo, o piano, o gato. Se se casasse comigo, se libertaria”. Também os namorados anteriores haviam-lhe pedido em casamento em passeio a um mesmo parque, parque a que Delia e Mario retornarão para discutir o mesmo assunto. Realmente, ela dizia estar cansada de sua casa, dos seus pais,

“mas às vezes dizemos coisas que querem dizer outras coisas. (...) Um puro mal-entendido.”, diz Delia a Rolo, ao entrarem no carro.

E o grito de Delia quando Rolo freia bruscamente o carro ao voltarem do parque coincide com o grito que ela solta ao vê-lo cair morto no saguão (plano 1). Ela vira o rosto (plano 2), é o mesmo plano do início do filme, antes dos créditos; a campainha toca e Delia dirige-se à porta (plano 3); é Hector (plano 4); ela lhe abre a porta e quem entra é Mario (plano 5), conforme a seguir.



Plano 1



Plano 2



Plano 3



Plano 4



Plano 5

Ao entrar, Mario a encontra estranha e faz um comentário sobre os pais dela outrora feito por Hector: “Às vezes tenho a impressão de que estão nos espiando. (...) Como se sempre houvesse alguém além de nós”. Não somente os pais de Delia estão os espiando, senão os próprios mortos; são eles que se interpõem, rompem espaço e tempo, minam a relação de Delia e Mario, de tal maneira que o impedimento entre ambos permaneceria “enquanto não estivessem mortos de verdade. Todos.”, pronome bastante significativo na fala de Delia.

Como vimos, o conto transpõe literariamente um mito muito arcaico grego, que aparece na *Odisséia*, a um episódio contemporâneo. E algumas semelhanças com a deusa Circe pululam também em Delia, como a aproximação e dominação exercida sobre animais – o coelho presenteado por Rolo; os peixes e o passarinho aprisionados; sobretudo o gato que vagueia pela casa. Outra semelhança é o presente preparado por ela a Mario. Para a surpresa de seu pai, não se trata de bombons, como de costume, mas de um bordado. Delia cantarola enquanto tece sua tela “tal como são os trabalhos ligeiros, graciosos e esplêndidos dos deuses”,<sup>105</sup> repetindo uma atitude da deusa.

De volta ao parque em que antes se encontrou com Hector e Rolo, Mario a questiona até quando ela seguirá jogando e de que jogo se trata, porque ele acredita que ambos poderiam nascer de novo. Basta que ela lhes dê a chance de mudar de vida, de bairro, de viver juntos, enterrar o passado.

Enquanto conversam em *off*, a câmera passeia perturbada pelo quarto vazio de Delia e volta ao parque: “Se nasce de novo, mas por um momento. Depois vem o asco, o mesmo de sempre. E tudo volta a parecer claro, por fora.”, diz ela. Já estão em outro lugar, a câmera os circunda, dá voltas em torno deles; em seguida, quem rodopia são eles, numa dança em torno a si mesmos.

---

<sup>105</sup> HOMERO. *Apud* CORTÁZAR, J. *Palavras de Julio a Manuel*, p. 125.

Como sempre, Delia foge de Mario, adentra sua casa, anda pelos corredores escuros vestida de preto. Em *close*, Delia olha para a câmera e caminha em direção a ela; há um corte e o mesmo plano se repete. Continua a caminhar ensimesmada; pára diante de um espelho que reflete uma penteadeira com três espelhos em posições diferentes.



Delia começa a despir-se de costas para a câmera. Sua pele branca contrasta com o escuro do quarto. Ela tateia as paredes até chegar ao espelho. Com um sorriso sutil, começa a tocar-se: primeiro os lábios, depois o pescoço. Encosta-se e beija o espelho. Em seguida, senta-se nua na cama e volta o olhar para os espelhos da penteadeira, mas logo desvia o olhar.



Entregue somente a si, deita-se envolta ao lençol e acaricia o travesseiro. Intercalam-se seqüências em que ela rejeita também a Rolo e Hector. Ouve-se em *off* uma voz feminina dizendo “assassina”.

Os pais de Mario preocupam-se com ele, sobretudo depois das cartas anônimas que começam a receber. Também os pais de Delia a pressionam para encerrar esse jogo, que já havia ido longe demais. Mas que fácil solução encontram, na opinião de Delia: ela se casa com Mario e os problemas se vão de lá. “Asquerosos. Covardes”, diz ela, e lhes informa que se casariam em um mês.

“Nos casamos e se acabou. Não importa que primeiro não seja minha. Você não sabe como te amo.”, ouvimos em *off* Mario tentando convencê-la, à medida que a ambigüidade de Delia torna-se mais opaca – vemo-la através dos vidros de uma janela em que a chuva escorre distorcendo sua imagem –, e multiplicada em imagens especulares, como no plano abaixo. O que Mario ignora nesse momento é que admitir o casamento para Delia significa vingar-se previamente dele, destruí-lo em sua condição de noivo.



E enquanto Mario não atende aos chamados de Raquel pelo telefone e toma emprestada a gravata do pai para a noite do noivado, Delia captura baratas.

A câmera caminha pela casa à procura de Delia; é a visão subjetiva de sua mãe. No escuro da cozinha, Delia retoca os bombons que vai oferecer a Mario e comenta com a mãe: “Se parece tanto com a noite em que veio Rolo... e à noite de Hector. (...) sempre é a mesma vez, mamãe.” Essa última frase dá conta do complexo de



Delia, “la síntesis de tres hombres diferentes en *el hombre*, ese enemigo adorado al que hay que humillar”.<sup>106</sup>

Finalmente, as luzes da sala, tantas vezes escura, são acesas para esta noite. Os pais dela recolhem-se e eles permanecem, sozinhos. “Hoje está tudo tão diferente”, comenta Mario. Há muita luz e Delia precipita-se em apagá-las. Ele se aproxima dela e começa a agarrá-la; a câmera gira em torno deles. Passamos a vê-los pela imagem refletida no espelho. Novamente, Delia se afasta e ele a abraça por trás: “Até quando vamos continuar esperando?”, pergunta Mario. Em um *travelling* de movimento para a direita vemos o mesmo plano, mas de Hector abraçando-a igualmente: “Se logo será minha, Delia...” O mesmo movimento de câmera revela agora Rolo e Delia: “Será tão bonito, Delia.” Cena essa que resume todo o filme e explica o desenlace, porque Delia cede cada vez mais, quase por completo, a Mario. E ao dizer “Eu também... te amo”, Delia admite e confessa seu amor, o bastante para que necessite vingar-se, proteger-se de si mesma pela humilhação do homem.<sup>107</sup>

Delia sai para buscar os bombons. Mario está inquieto e acaba por desligar o único abajur que restava aceso. Um telefone começa a tocar. Ouvimos em *off* primeiro a voz feminina dizendo “assassina”, em seguida os comentários dos seus amigos: “É uma coisa o namorado de uma garota morrer, mas dois?”; “Há muitas maneiras de matar uma pessoa”. O telefone toca ininterruptamente cada vez mais alto. Delia retorna à sala com a bandeja de bombons, intercala-se ao *close* do seu rosto o de Raquel. Ela se aproxima de Mario, Rolo e Hector respectivamente, em montagem paralela. Mario, hesitante, toma um dos bombons entre os dedos. Delia sorri e novamente aparece Raquel. A câmera o acompanha enquanto ele a contorna perguntando: “Delia, de que é esse bombom? O que há neste bombom?”. Agora é ele quem caminha contra ela, que

<sup>106</sup> CORTÁZAR, J. *Cartas 1937-1963*. Vol. 1, p. 594.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 595.

recua andando de costas. Ele insiste na pergunta e ela permanece calada. A câmara gira em *close* do lustre aceso da sala. Mario finalmente atende ao telefone que não parava de tocar – já em sua casa. Enquanto vemos o mesmo giro de câmara em torno ao lustre, porém agora apagado, ouvimos sua conversa com Raquel. Novamente, vemos as seqüências das mortes de Rolo e Hector. Delia sai de quadro e o filme acaba.

Em seus comentários ao roteiro de *Circe*, Cortázar se opunha à presença de Raquel na cena final: “Depués de la tremenda saturación de todo el final (...), esa ‘vuelta a la normalidad’ del pobre Mario me parece... una concesión. Y vos, Manuel, no sabes hacer concesiones.” A não ser que a aventura de Mario com Raquel não parecesse demasiado vulgarizada e superficial. Devia-se tratar de uma mulher interessante, que contrabalanceasse Delia, porém longe de maniqueísmos geométricos em que uma seria o oposto da outra. Somente assim a recaída de Mario em Delia seria infinitamente mais dramática, trágica e terrível, aproximando o filme do conto quanto ao clima de total perversidade vencedora.<sup>108</sup>

Entretanto, esse fim trágico e de suspense insuportável do eixo Mario-Delia entrecruza-se pela “abertura consoladora” do telefonema de Raquel. Antín optou por essa abertura, mesmo tendo Cortázar a princípio a reprovado, porque para este Mario não passava de cobaia que ilustra tragicamente um caso de perversidade sexual, como disse a Antín: “Para mí, Mario es en el fondo un gran ingénuo (...) es bueno, demasiado bueno; es una víctima nata. Esto, que le da un carácter patético en cierto modo, no debería descuidarse en el dibujo del personaje.”<sup>109</sup>

A preocupação de Cortázar era que a tensão entre Delia e Mario, necessária ao clima do conto, se dilatasse na história. Mesmo considerando as diferenças estéticas que vão de uma mídia à outra, o suspense não devia se desfazer por sondagens

---

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 592.

<sup>109</sup> *Ibid.*, pp. 591 e 593.

psicológicas colaterais ou por elementos secundários (iate, os pais, a festa, Raquel etc.), mantendo o eixo central em Delia-Mario.<sup>110</sup>

Para tanto, a casa de Delia torna-se também personagem central, porque sempre se volta a ela, ao seu saguão e à sala, ambientes que criam atmosfera opressora e pernicioso. Como apontamos, Delia prefere permanecer na casa, porque “Hay en ese espacio algo misterioso y malsano, pero mórbido, que atrae a Mario.”<sup>111</sup>

A solução de Antín à cena final, em que culmina a expressão do horror e a voz de Mario se insere falando com Raquel, porém em tom ausente e quebrado, dá medida à preocupação de Cortázar. Não apenas a voz de Mario, senão também suas palavras, atestam sua passividade, como um fantoche que, nesse momento, aceita tudo que lhe disserem: “Sim... Ah, sim, Raquel... Sim, me desculpe, não estava... Sim, claro, sim... Não, não é nada (...) Claro que te amo... claro que sim...”. Porém, não como vítima nata, mas com riqueza psicológica e moral suficiente.

Yo creo que la presencia de Hector y de Rolo tiene que asumir un carácter cada vez más obsesivo, más espectral en las secuencias finales... es necesario que se los vea y que se los oiga; que los tres – los dos muertos y el vivo – compogan una especie de danza horrible en la que los muertos van a tratar de prevenir a Mario, de salvarlo, mientras Delia lo va empujando al sacrificio.<sup>112</sup>

Portanto, como imaginava Cortázar, toda a beleza e o horror da cena final se dá por esta tensão, um modelo que está em seu texto, recriado por Antín no cinema.

---

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 598.

<sup>111</sup> OUBIÑA, D. *Op. cit.*, p. 21.

<sup>112</sup> CORTÁZAR, J. *Palavras de Julio a Manuel*, p. 129.

## Escritor, cineasta

Além de no festival de Cannes/França, em 1963, Manuel Antín também representou a Argentina no festival de Sestri Levante/Itália com o filme *Os veneráveis todos*, adaptação do livro homônimo de sua autoria. Nessa ocasião, apresentou a Cortázar – que havia viajado ao festival para encontrá-lo, depois da enorme satisfação com *A cifra ímpar* – o primeiro roteiro de *Circe*.

Na opinião de Cortázar, o fracasso de *Os veneráveis todos* no festival decorria do hermetismo que impediu a compreensão do público e da crítica. Isso porque Antín se negava a dar as chaves essenciais para que o filme, magnificamente realizado, se tornasse inteligível aos espectadores. Foi a partir desse ponto de vista, o de preencher “los hiatos que inevitablemente hay que llenar si se quiere que haya una captación aceptable de un sentido o de una acción”, e do roteiro apresentado por Antín em Sestri que Cortázar começou a trabalhar nos diálogos de *Circe*, “dispuesto a cambiar, a suprimir, a agregar, a echar todo al diablo y a empezar de nuevo.”<sup>113</sup> Devido à distância entre os co-roteiristas, ambos trocaram cartas minuciosas e até comentários de voz foram gravados por Cortázar para explicar certas intenções. Por pisar em um solo que lhe interessa, mas que considera distante, o escritor confessa em carta a Antín:

Me resulta muy extraño hacer diálogos para cine, por momentos es un poco como si estuviera manejando un auto con los ojos vendados. Me faltan mis propias descripciones, mi propia manera de situar la cosa. Es complicado. Al mismo tiempo es muy fascinante, lo hago realmente con mucho gusto pero fumo como una bestia y tengo que tomar mucho ron cubano.<sup>114</sup>

A despeito da distância entre eles e dessa dificuldade, os diálogos elaborados por Cortázar serviram bastante a Antín, que refinou e aprimorou o roteiro. E as abundantes polêmicas passaram a elementos meramente superficiais, já que coincidiam

<sup>113</sup> CORTÁZAR, J. *Cartas 1937-1963*. Vol. 1, p. 589.

<sup>114</sup> CORTÁZAR, J. *Palabras de Julio a Manuel*, p. 123.

acerca do núcleo vivo do tema do conto e, sobretudo, *coincidiám em certa maneira de ver as coisas e de expressar essa visão*: “*Circe es ya una película que nadie puede quitarnos*”, ponderou Cortázar.<sup>115</sup>

No conto, a enunciação é constituída de uma rede de versões ambíguas, confusas, proveniente de murmúrios, fofocas e acusações anónimas acerca de Delia, contadas por um narrador hesitante. No filme, cabe à montagem estabelecer essa ambigüidade entre os fragmentos de relato do passado e do presente.

Como apontou Oubiña,<sup>116</sup> em um mesmo espaço, o presente se intercala com o passado, ou o contrário, alternando os interlocutores de Delia: Mario, Hector e Rolo. O *raccord* de movimento conecta as ações repetidas por cada deles em uma mesma situação ou, de maneira distinta, uma única ação é completada pelos três. A encenação, portanto, apóia-se nesses dois princípios de montagem: repetição ou complementação de uma mesma situação narrativa.

Porém, os *flashbacks* não irrompem na narrativa presente para explicá-la, senão para conferi-la uma dimensão sinistra em que os fragmentos de passado e presente oscilam e o diferente se repete. O estilo discursivo constitui-se, então, por narração transversal, em que tempos diferentes são superpostos e unificados na enunciação presente.

## Sobre a Montagem

“Supongo que el montaje definitivo debe ser ‘la prueba por nueve’ del cineasta (¿te acordás de la frase de Cocteau?), y que sólo en ese momento es posible darse cuenta de si se ha tocado o no la dura frente del Ciego Cósmico.”<sup>117</sup> Com essa

<sup>115</sup> CORTÁZAR, J. *Cartas 1937-1963*. Vol. 1, pp. 434 e 590.

<sup>116</sup> OUBIÑA, D. *Op. cit.*, pp. 22-3.

<sup>117</sup> CORTÁZAR, J. *Cartas 1964-1968*. Vol. 2, p. 783.

metáfora, Cortázar se refere ao acerto ou não do alvo, ainda que este seja misterioso, desconhecido, a que o artista direciona suas melhores flechadas.

De certo que a montagem elaborada por Antín em *Circe* tenha alcançado o que se propunha: reconstruir no cinema os tempos quebrados do conto de Cortázar. Os co-roteiristas cogitaram inclusive a representação dos três noivos pelo mesmo ator, devidamente caracterizado para distingui-los, mas também para confundir passado e presente, tamanha a preocupação com a expressão da ambigüidade temporal.

A discussão sobre montagem, porém, não é nova no âmbito do cinema, haja vista os feitos de Griffith e das vanguardas da década de 1920, sobretudo as soviéticas, em que o tema tornou-se central para as estéticas de cineastas como Pudovkin, Vertov e Eisenstein – “em um certo sentido, estruturalistas *avant la lettre*, pois entendiam o plano cinematográfico como destituído de um sentido intrínseco”, cabendo à montagem “organizar fragmentos dispersos em uma seqüência rítmica e com sentido”,<sup>118</sup> assinala Robert Stam.

Por outro lado, a leitura de André Bazin<sup>119</sup> defende a ruptura crucial de cineastas como Orson Welles e do Neo-Realismo italiano com o uso do plano-sequência e da encenação em profundidade de campo para manter a integridade espaço-temporal do mundo, ao contrário da sua segmentação em fragmentos, como fizeram os expressionistas alemães e os diretores soviéticos da montagem.

Como discute Vicente Sánchez-Biosca,<sup>120</sup> além de termo técnico que alude a práticas localizadas no processo de realização de um filme, confinadas a laboratórios, a montagem também lança luz sobre seus aspectos estéticos. Em âmbitos distintos do cinematográfico, por exemplo, teatro, dança, ópera etc., a montagem aponta para o crucial na composição artística, além de sua importância para as vanguardas estéticas do

---

<sup>118</sup> STAM, R. “Os teóricos soviéticos da montagem”. In: *Introdução à teoria do cinema*, p. 55.

<sup>119</sup> BAZIN, A. “A evolução da linguagem cinematográfica”.

<sup>120</sup> SÁNCHEZ-BIOSCA, V. *El montaje cinematográfico: teoría y análisis*.

início do século XX, como Cubismo, Dadaísmo, ou mesmo para a literatura moderna, em que o fragmentarismo é ponto chave.

Assim, do ponto de vista teórico, o cinema trabalha com um princípio que não lhe é exclusivo nem nele se esgota, o de relacionar fragmentos, com um pé na técnica e outro na estética. O que pode revelar posicionamentos conceituais e ideológicos de sumo interesse para a compreensão da montagem cinematográfica, já que, apesar da estética do século XX, sua prática em certo tipo de cinema recai no paradoxo de torná-la o mínimo perceptível ou mesmo apagá-la do filme.

A exemplo disso, encontram-se nas “gramáticas de montagem” mais correntes as leis da pressuposta “língua cinematográfica” que escamoteiam a montagem, atribuindo ao filme continuidade transparente. Leis estas questionadas pelas escritas modernas do cinema por meio da indiferença a regras de eixo, do descuido ou transgressão do *raccord*, do uso de planos-sequências menos ou muito manipulados pela montagem, da quebra do esquema campo/contracampo em diálogos, do uso do som direto com ruídos, entre outros.

As chaves do conceito de montagem elegidas por Sánchez-Biosca envolvem três aspectos: primeiro, que algo novo e desintegrador irrompe na montagem, pois alude tanto à existência de fragmentos como também ao resultado obtido quando estes estão encaixados; segundo, que alguém fala por meio da montagem, quer apagando quer exibindo suas marcas no filme; e terceiro, que no rasgo moderno por excelência de sua condição mecânica e maquinística a montagem encontra no cinematográfico um lugar idôneo de expressão.

Longe de buscar um conceito rígido de montagem, a “bela inquietude” de Godard, como a chamou nos *Cahiers du cinéma*, delineio aqui a visibilidade – ou opacidade nos termos de Ismail Xavier<sup>121</sup> –, que esta assume em *Circe*, mais discutida adiante.

### **Cineasta, escritor**

Ruptura com o cinema de estúdio, estética do fragmento, incorporação do acaso na filmagem, polifonia e descontinuidade narrativa, hibridismo de formas atribuídas ao documentário, às artes plásticas, à literatura, colagem, ensaio, quadrinho, museu, valorização da montagem, autocrítica do imaginário urbano e da indústria da qual o cinema faz parte. A *Nouvelle Vague* surge na França na década de 1960 como consciência crítica e criativa na escrita cinematográfica dos jovens realizadores Truffaut, Rohmer, Chabrol, Godard, entre outros.<sup>122</sup>

Além do interesse pela memória do cinema nos agitados cineclubes, local privilegiado dos cinéfilos, a noção de estilo e autor se desenha nos artigos de Godard e Truffaut, à revelia do processo de produção cinematográfica, e adquire importância fundamental no movimento, numa complexa relação entre tradição e ruptura.

Contrário ao procedimento do plano-seqüência e ao realismo que este preservaria, próprio da duração temporal e da organicidade do mundo, como entendia André Bazin, “Godard defendia o potencial descontínuo da montagem, o corte abrupto e o significado das falsidades de um gesto ou de um olhar.” Em diálogo com a erotização

---

<sup>121</sup> “Quando o ‘dispositivo’ é ocultado, em favor de um ganho maior de ilusionismo, a operação se diz de *transparência*. Quando o ‘dispositivo’ é revelado ao espectador, possibilitando um ganho de distanciamento e crítica, a operação se diz de *opacidade*.”, sintetiza Arlindo Machado na introdução à terceira edição (rev. e amp.) de *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, de Ismail Xavier. Nesta edição, o autor apresenta revisão da oposição estanque entre os chamados *cinema clássico* e *cinema moderno*, a partir da tensão entre transparência e opacidade.

<sup>122</sup> MANEVY, A. “*Nouvelle Vague*”. In: MASCARELLO, F. *História do cinema mundial*, pp. 221-6.



da imagem no mundo do consumo, para Godard “a verdade do cinema estaria na artificialidade erótica do instante e não na duração baziniana”.<sup>123</sup>

As inovações da *Nouvelle Vague*, advindas da consciência do cinema como aparato, levou aos filmes o caráter descontínuo do próprio fazer cinema, com seus falsos *raccords*, belas *femmes fatales*, cenas descontínuas, aposta no estilo do cineasta e na autocrítica.

O espaço para a autenticidade do estilo abre-se, contudo, na *mise-en-scène*, contra a ditadura da dramaturgia que privilegiava os roteiros e os convencionalismos das adaptações de qualidade dos clássicos da literatura. *Jumps cuts*, interpelação da câmera, encenação inovadora, montagem fragmentária, ênfase nos cortes, trabalho com não-atores, “imperfeições” ou explorações técnicas reivindicadas por um cinema que se queria menos literatura, como polemizou Truffaut.

Interessante que, paradoxalmente, a reivindicação de afastar o cinema da literatura acaba por aproximá-los em relação a procedimentos estéticos. O cinema recorreu a estruturas literárias, como o enfoque autoral e estilístico e a reflexão sobre a técnica, mas definiu sua autonomia artística em um contexto cultural bem mais amplo, por meio do contato com diversas artes.

Essa breve retrospectiva de aspectos formais e ideológicos do movimento francês, que influenciou diversas novas ondas cinematográficas, como o Cinema Novo no Brasil, os novos cinemas alemão, japonês, polonês e muitos outros focos no mundo, atenta para suas marcas no que de particular e independente esses cinemas desenvolveram.

Como comenta César Maranghello, o *Nuevo Cine Argentino* dos anos 1960 “es fruto de un período en el que cobra forma la modernidad cinematográfica, y las obras permiten un acercamiento a la realidad de aquel tiempo.”<sup>124</sup> Aproximação feita de diferentes enfoques, dado o caráter heterogêneo e contraditório do

---

<sup>123</sup> *Ibid.*, pp. 228 e 234.

<sup>124</sup> MARANGHELLO, C. *Breve historia del cine argentino*, p. 164.

movimento, em que conviviam tendências de denúncia e contestação sociopolítica até experimentações estéticas.

No caso de Manuel Antín, ele próprio expoente desse *Nuevo Cine*, a relação com a literatura marcou sua produção cinematográfica. Antes mesmo de dedicar-se ao cinema, Antín foi poeta, romancista e dramaturgo e declarou que sua desgraça foi não ter sido bom escritor, como o foi Cortázar. Inversamente, Cortázar, de quem se tornou amigo depois de *A cifra ímpar*, também o considerava o diretor de cinema que ele não era.

Antín incorpora a câmera estilo de Alexandre Astruc – precursor da noção de cineasta como escritor no ensaio de 1948 “Birth of a new avant-garde: the camera-pen”<sup>125</sup> – e declara que não há cinema sem literatura,<sup>126</sup> entendida em sentido amplo como o artificioso, o ficcional. Antenado com a *Nouvelle Vague*, cuja política mais expoente era a noção de autoria no cinema, Antín ressalta sua influência literária não apenas pela eleição de escritores como Cortázar, Güiraldes, Roa Bastos e ele mesmo para filmar, mas também pelos procedimentos técnicos e estéticos que estes textos literários implicavam no cinema.

Já na década de 1950, as incursões de Klimovsky levando Ernesto Sábato ao cinema com *O túnel* (1952) e Leopoldo Torre Nilson com *O crime de Oribe* (1950), de Adolfo Bioy Casares, e *Dias de ódio* (1954), de Borges, transgrediram a regra de adaptar escritores clássicos para o cinema. Mas Antín leva adiante o intento de renovação e busca uma forma de expressão cinematográfica consonante com temas e inovações formais da literatura argentina da época, esforçando-se por dotar a imagem de

---

<sup>125</sup> “A fórmula da *camera stylo* (“câmera-caneta”) valorizava o ato de filmar; o diretor era não mais um mero serviçal de um texto preexistente (romance, peça) mas um artista criativo de pleno direito.” STAM, R. “O culto ao autor”. In: *Introdução à teoria do cinema*, p. 103.

<sup>126</sup> OUBIÑA, D. *Op. cit.*, p. 7.

um estatuto literário, “instrumento narrativo maleable, delicadamente modelado y ambiguamente misterioso.”<sup>127</sup>

A evidente influência da *Nouvelle Vague* na geração de 1960 levou alguns críticos a considerar o estilo de Antín como imitação do diretor francês Alain Resnais, que em *Hiroshima meu amor* (1959) e *O ano passado em Marienbad* (1961) explora as relações de tempo, confunde referências e quebra a estabilidade da narração. Porém, parece apressada essa consideração, se levarmos em conta, nas palavras de Antín em correspondência eletrônica à pesquisadora, que

(...) en una conferencia de prensa en Venecia, cuando se exhibió por primera vez *L'année dernier à Marienbad*, Resnais y Robbe-Grillet, el autor del guión, coincidieron en que el origen de esa película debía buscarse por el lado de la novela de Bioy titulada *La invención de Morel* (...). Te sorprenderá encontrar ahí la respuesta a muchas preguntas sobre ese transcurrir de tiempos rotos que tienen mis películas realizadas sobre los textos de Julio.<sup>128</sup>

Não lhe parece razoável que para a crítica tenha se inspirado nesses filmes se os próprios realizadores reconhecem a influência da literatura argentina. Como ressalta Antín, quando questionado sobre a montagem elaborada em seus filmes baseados na obra de Cortázar:

En cuanto al estilo de montaje, está inspirado en el modo de narración en que están relatados los cuentos. Ese ir y venir del pasado, e incluso esas misceláneas del futuro, no surgen de Eisenstein ni de Resnais sino de los mismos cuentos. Y esto tiene mucho que ver con cierta literatura argentina de la época (Cortázar, Borges, Bioy Casares).<sup>129</sup>

Essa montagem de tempos quebrados, com cortes bruscos, repetições do mesmo plano, ir e vir do passado, além da câmera na mão, olhar dos atores que interpelam a câmera, filmagem fora dos estúdios, atmosfera dos espaços marcada pela

<sup>127</sup> ANTÍN, M. *Apud* LIJMAER, M. *Op. cit.*, p. 40.

<sup>128</sup> ANTÍN, M. *Caríssimo Manuel*. [mensagem pessoal].

<sup>129</sup> *Id.*

iluminação, enredo fragmentário, descontínuo, entre outras inovações discutidas, somam-se para exigir do espectador mais que uma posição confortável e passiva do cinema de entretenimento.

Em consonância com outros campos artísticos na modernidade, “El director-autor deja sus huellas en el texto y el film se presenta como un discurso en búsqueda de un diálogo con el espectador-lector, a quien se lo intima a construir el film desde la discusión.”<sup>130</sup> E Antín exigiu esse mergulho do espectador sem muitas concessões, chegando a declarar que não fazia cinema para o público, que limitava o cinema.

Cortázar, defensor do leitor como cúmplice do processo criativo, lhe havia escrito que “(...) en el cine, una buena parte del genio de un realizador debe concentrarse en la tarea paradójica de hacer un cine nuevo que a la vez no anule la comunicación con el espectador.”<sup>131</sup> Para isso trabalharam juntos no roteiro de *Circe*, para que não faltassem ao espectador as chaves necessárias para esse mergulho.

Fora aqueles que julgaram o cinema de Antín superficial por não se ocupar dos conflitos sociais acirrados na Argentina na década de 1960, a crítica francesa, principalmente, foi indiferente a um filme que, nas palavras de Cortázar, os enfrenta:

(...) la verdade es que tu film está en una línea que ellos conocen muy bien, y que naturalmente tienden a reivindicar furiosamente. Como decís vos, si hubiera habido “color local”, entonces hubieran perdonado cualquier competencia a sus jóvenes directores de moda. Pero como no lo hay, deben haberse sentido oscuramente heridos (...).<sup>132</sup>

O desafio de Antín em *Circe*, entretanto, de criar na linguagem cinematográfica mecanismos que permitissem a aproximação em novos termos do intransferível na linguagem literária, alcança êxito incomparável. Mais que o argumento do enredo, buscou aproximar-se da expressão própria de Cortázar, seus efeitos formais e

<sup>130</sup> MARANGHELLO, C. *Op. cit.*, p. 165.

<sup>131</sup> CORTÁZAR, J. *Cartas 1964-1968*. Vol. 2, p. 673.

<sup>132</sup> CORTÁZAR, J. *Cartas 1937-1963*. Vol. 1, p. 472.

sensíveis pela palavra. “Uno se sienta en la oscuridad, y entonces sale eso, tu obra, lo que vos has hecho con esa sutileza y ese sentido de los ecos y los espejos del corazón y del alma que me parecen lo mejor de tu sensibilidad.”,<sup>133</sup> confessou em carta Julio a Manuel, companheiros que foram como artistas.

Antín segue percurso muito particular ao transpor para o cinema textos literários, para além das influências e dos paralelos com a *Nouvelle Vague*. E sua obra cinematográfica marca o cinema argentino de tal maneira que, nos anos 1990, insurgem no país diretores que procuram igualmente explorar e extrapolar o cinema.<sup>134</sup>

Diferentes percursos podem ser escritos ou filmados, musicados ou coloridos, fotografados ou esculpidos, quando se busca um caminho próprio de expressão artística em direção ao outro, espectador ou leitor. Cortázar, que seguiu em sua obra um único tema, com múltiplas variações, como em *Beethoven – o mistério ontológico –*, e buscou o contato com o outro por uma abertura poética, quando questionado sobre sua visão acerca do cinema, nos diz:

Yo creo que mi punto de vista es el de un poeta, que ve en el cine el equivalente visual de las metáforas del poema. Narrar una historia me parece – hablando siempre en términos absolutos – una renuncia a posibilidades infinitas. Y sin embargo de ahí sale *Potemkin...* En fin, creo que mi amor por Resnais y por Robbe-Grillet nace de que, dentro de la concesión inevitable de “contar algo que ocurrió en esa vida”, hacen todo lo posible porque esa narración suceda en un plano donde al espectador se le exige el empleo de toda su apertura poética (...).<sup>135</sup>

---

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 323.

<sup>134</sup> O historiador Fernando Martín Peña publicou estudo que aproxima o cinema dos anos 1960 e 1990, década do auge do cinema independente argentino.

<sup>135</sup> CORTÁZAR, J. *Cartas 1964-1968*. Vol. 2, p. 693.

**AFINAL DE CONTAS**

## A volta

Em sua narrativa, Cortázar assumiu os limites do ato de narrar e o questionou como poucos. Por isso, a volta empreendida nesta dissertação em torno ao escritor pelo cinema e a literatura buscou antes aproximar-se da teia estendida pelos seus textos. Em sua *estética da destruição*, como teorizou Arrigucci Jr., Cortázar descreve a linguagem literária, paradoxalmente por meio dela mesma, fazendo da metalinguagem parte do texto literário e desconstruindo categorias tranquilizadoras que fundamentam a arte literária. A reflexão sobre o processo de criação está lá, exposta no texto, como autoconsciência crítica do escritor que se interroga sobre os limites da palavra; e a narrativa (com tempo, espaço, personagens, narrador) também está, mas não como de costume.

No romance *O jogo da amarelinha*, por exemplo, em que o “combate” do autor com e pela palavra é levado aos extremos, a mistura de diferentes gêneros textuais e estilos rompe com a linearidade dos discursos; a sintaxe é abalada, com a quebra de frases e usos não-dicionarizados; e a ironia e o humor desestabilizam a maneira convencional de ver o mundo. Não apenas a linguagem, mas também a estrutura do romance leva a cabo o confortável começo-meio-fim. E o livro se pode ler do fim pro meio, do meio pro começo, de muitos modos, a depender para onde nós, leitores, jogamos a pedrinha.

E não é outro, senão o leitor, o interesse de Cortázar. Nesse jogo de possibilidades de leitura, o leitor não está mais na cômoda posição de quem sofre com dramas alheios. Ele é companheiro de viagem no processo de criação literária, cúmplice do escritor, à medida que dele depende a montagem dos fragmentos que constituem o texto.

Entretanto, essas rupturas na linguagem e na estrutura literárias não são meros exercícios estéticos de um escritor. O pleno domínio do seu ofício acompanha o compromisso, livremente assumido, em estabelecer uma ponte entre uma vivência

profunda, que o impulsiona a criar, e o leitor, que seqüestrado momentaneamente pelo texto literário, pode voltar à dita realidade transformado.

Tais domínios, o do ofício de escritor e do artista com sua carga de valores e sua vontade de fazer uma obra que tenha sentido e que a exceda numa abertura de significados, plasmam-se no conto analisado no primeiro capítulo da dissertação, “Senhorita Cora” (*Todos os fogos o fogo*, 1966). Os temas da experiência da solidão, da ética profissional – porque um paciente adolescente se apaixona pela sua enfermeira – e da morte são narrados de maneira peculiar. Diferentes pontos de vista dos diferentes narradores, todos em primeira pessoa, em monólogo interior, vão construindo a narrativa. Porém, a ruptura do ponto de vista não é indicada textualmente, com aspas ou travessões. Em uma polifonia de vozes narrativas, a comunicação entre os personagens é travada por impasses, mal-entendidos, não-ditos. O conflito, não só temático, permeia também a estrutura do conto. Ao leitor, a incerteza sobre o acontecido, a dubiedade, e o corte seco do final.

Também no primeiro capítulo, continuando a volta proposta, busquei na narrativa cortazariana procedimentos que o aproximam do cinema. Em *O jogo da amarelinha*, a descontinuidade estrutural exige do leitor uma leitura-montagem dos capítulos. E mesmo que este opte pela leitura seqüenciada dos capítulos, a descontinuidade está também nos níveis discursivo e sintático. Discursivo porque os fragmentos se encaixam e se mesclam em textos heterogêneos (citações, recortes de jornal, cartas, poemas, músicas) em uma forma ficcional híbrida; além da presença de um personagem-escritor, que teoriza sobre o processo de criação literária, rompendo com os privilégios da narrativa, uma vez que a crítica a integra. Sintático porque subverte regras de pontuação, ortografia, construção frásica.



A multiplicidade de pontos de vista e as variações do narrador, como em “Senhorita Cora”; o paralelismo de acontecimentos, como em “O rio”; a ruptura espaço-temporal, a simultaneidade, a fusão de cenas, como em “O outro céu”, “Todos os fogos o fogo”, “La noche boca arriba”, delineiam na narrativa cortazariana uma arquitetura cinematográfica.

O contato com outras mídias, como o cinema e a fotografia, engendra em Cortázar novos modos de expressão e o questionamento dos limites impostos pela própria palavra. No conto “As babas do diabo” (*As armas secretas*, 1959), analisado no segundo capítulo da dissertação, a fotografia, mais que tema, é incorporada à narrativa, como reflexão sobre o ato de narrar e sobre o olhar: “(...) o fotógrafo age sempre como uma permutação de sua maneira pessoal de ver o mundo por outra que a câmera lhe impõe, insidiosa (...)”.<sup>136</sup>

Fragmentação e brevidade. Fotografia e conto. Analogia cara ao escritor, que, ao pensar a fotografia, incide no saber olhar e capturar a fração essencial, o instante revelador, recortar o fragmento e ao mesmo tempo abri-lo para uma realidade muito mais ampla. Tal qual o fotógrafo, o escritor, ao escolher um tema, segmenta o mundo, seleciona uma pequena parte da vastidão, mas não o torna estanque, pelo contrário, o amplia em sua rigidez.

Roberto Michel, estrangeiro na França, deslocado do “seu espaço”, deslocado do “seu idioma”, é tradutor – não por acaso – e fotógrafo amador para combater o nada e a solidão. Esse protagonista se funde com o narrador em terceira pessoa, que se funde, por sua vez, com o autor pelas reflexões metalingüísticas acerca

---

<sup>136</sup> CORTÁZAR, J. “As babas do diabo”. In: *As armas secretas*, p. 63.

do ato de narrar. O problema da insuficiência da linguagem e da parcialidade do ponto de vista perpassa o texto, com um narrador que hesita sobre o que vai contar.

Antonioni, por sua vez, ao inspirar-se neste conto em *Blow up* (1966), também se acerca da fotografia para refletir sobre o processo criativo no cinema. Isso não apenas no nível temático, por ser o protagonista um fotógrafo. No filme, a fotografia, metalinguagem do cinema, é formatada pelos parâmetros do estúdio de moda em que trabalha Thomas, mas também é questionamento desta limitação quando feita nas ruas de Londres. Ser fotógrafo garante o *status* e o poder exercido por intermédio da câmera, mas também revela outras realidades possíveis a Thomas, o que expõe as ambigüidades da técnica.

A contraposição entre fotografia de moda e fotografia de rua em Antonioni, em consonância com a crítica ao realismo fotográfico que atravessou textos teóricos das décadas de 1960 e 1970, ressalta os limites e as manipulações a que ambas estão sujeitas. O cineasta expõe a construção da imagem em estúdio e seus efeitos sobre o que se vê e, em contrapartida – porém, não mais verdadeiro ou menos manipulável –, o inusitado nas imagens do cotidiano, do corriqueiro.

Longe de oposições fáceis entre estúdio e rua – afinal, “nunca existiu uma verdade intrínseca à fotografia”, como discute o fotógrafo Pedro Karp Vasquez –, “armação”<sup>137</sup> e manipulação de diversos fins mentirosos estiveram presentes no universo da fotografia não apenas de estúdio. Nas palavras do fotógrafo,

(...) se a fotografia pode mentir sem apelar para nenhum recurso técnico, mente muito melhor ainda quando acobertada na escuridão do laboratório, onde todas as manipulações hoje possíveis no âmbito do digital foram concebidas. (...) É sabido que o capeta opera melhor nas sombras e na calada da noite, assim, ele encontrava na escuridão

---

<sup>137</sup> Armação, no jargão jornalístico brasileiro, denomina o caso de cenas orquestradas pelo fotógrafo para simular um suposto fato. Pedro Karp Vasquez, numa série de cinco ensaios intitulada “Fotografia (s)em negativo”, discute essa noção e analisa os impasses da transição das máquinas fotográficas para o universo digital. Disponível em: <http://portalliteral.terra.com.br/literal/calandra.nsf>.

mal-cheirosa do laboratório o ambiente propício para inocular na fotografia o veneno da falsidade e o vício da mentira.<sup>138</sup>

Nesse sentido, esgarça-se a idéia de que, com o advento da imagem digital e a fácil manipulação e criação de efeitos “imperceptíveis” de programas como o *Photoshop* da Adobe, cairia por terra a pretensa veracidade da fotografia. Isso porque tais efeitos são “versões virtuais ou informatizadas de processos de origem fotográfica”, sendo a própria fotografia, como define Flusser, atualização de conceitos científicos. Passando da técnica à ética, “o problema não é a imagem digital, o *Photoshop* ou qualquer outro programa de manipulação de imagens, o problema é a falta de caráter de quem emprega este ou qualquer outro instrumento”.<sup>139</sup>

O suporte, em película ou digital, ou mesmo o gesto de fotografar com o olho colado no visor ou o braço estendido impinge na imagem suas possibilidades e restrições. Então, tanto a escolha da câmera quanto o ato fotográfico “não se restringe[m] a uma simples questão técnica, refletindo a opção por um estilo de vida, por uma determinada filosofia de trabalho.”<sup>140</sup>

Também a assimilação de novas tecnologias, o intercâmbio entre as artes, a apropriação da tradição, as possibilidades criativas em jogo com as restrições do aparelho, negativos, positivos, cor, preto-e-branco, *flash*, objetivas, diafragmas, filtros, as manipulações no laboratório e os efeitos no computador, conduzem a imagem à ambigüidade da técnica, à abertura de significados, como em Cartier-Bresson, ao ápice simbólico da ação no recorte do “momento decisivo”; como em Albert Nane, ao disparo da câmera – em ambos os sentidos de “lançar” e “clicar” – em direção aos pombos nas praças e ruas de Curitiba no ensaio “Pombos”.

---

<sup>138</sup> VASQUEZ, P. K. “Fotografia (s)em negativo”. Disponível em: <http://portalliteral.terra.com.br/literal/calandra.nsf>.

<sup>139</sup> *Id.*

<sup>140</sup> *Id.*

Na esteira da fotografia de rua, que desde o século XIX documenta as transformações dos grandes centros urbanos em flagras do cotidiano e que alguns julgaram acabada depois de Cartier-Bresson, em Albert Nane, o duplo movimento, da câmera e do vôo dos pombos, no tempo e no espaço

(...) descortina uma outra realidade, onírica e inusitada, (...) acompanha os pássaros em seu debater-se rumo ao desconhecido, funde-se a eles no vôo cego rumo às potencialidades poéticas do fazer fotográfico, pra longe de qualquer regra preestabelecida.<sup>141</sup>

Se o fotógrafo deve permanecer discreto diante do que retrata, se entre sua câmera e o capturado ele não deve se interpor, a atitude de Nane, em consonância com as discussões levantadas por Cortázar e Antonioni, contrapõe-se a pressupostas regras da fotografia e resulta numa imagem que nubla e distorce em vez de definir uma realidade.



“Pombos”, Albert Nane.  
Disponível em [www.oplanob.com.br](http://www.oplanob.com.br).

---

<sup>141</sup> VÔO cego: as fotos de Albert Nane. Disponível em: [http://www.pr.gov.br/cam/exposicoes\\_2004/albert.shtml#topo](http://www.pr.gov.br/cam/exposicoes_2004/albert.shtml#topo).

Retomando o filme de Antonioni, os dilemas do protagonista são também do cineasta: o que de fato se vê através das objetivas da máquina fotográfica ou da câmera; o que se projeta na película, o que se imprime no digital? O que a manipulação da imagem “capturada” revela ou esconde? Não à toa objetivas são lentes, que paradoxalmente impõem ao olhar um recorte, uma limitação, e ao mesmo tempo o ampliam, desvelando o que o olho nu não apreende.

Tanto em Cortázar como em Antonioni, a fotografia, em vez de oferecer certezas sobre o real, em vez de lugar privilegiado para a reprodução do real, ao contrário, o desestabiliza, o torna inquietante, porque ambíguo, e põe em xeque o poder de objetividade da imagem técnica.

À medida que a câmera de Cortázar avança no texto, “os objetos aumentam, ficam desfocados e saem de quadro. Não se trata de uma fotografia real, mas de uma expansão das possibilidades de significação no campo da fotografia”, discute Ulisses Maciel. Imagens que se movimentam, diferentes camadas na secção do tempo; a literatura enriquece o imaginário da fotografia, questionando seus limites. Mais além, a câmera de Antonioni interroga a própria imagem, o limite do que se pode ver, do que se vê. Buscar, portanto, a realidade física na fotografia ou no cinema esbarra na “impossibilidade de reprodução do real pela química, porque, no seu limite, o que a imagem fotográfica contém são grãos irregulares de prata”, e, no tocante à imagem digital, são pixels.<sup>142</sup>

Antonioni, no filme *Blow up*, explorando o efeito estético do grão, cria uma idéia que representa um paradoxo: o fotógrafo busca, através de ampliações sucessivas, a apreensão exata da realidade, mas esbarra no limite imposto pelos grãos de prata. Com as ampliações sucessivas e o conseqüente aumento do grão, existe um ponto em que a imagem se dissolve (...) e saímos da linguagem, da estética e da representação (...).<sup>143</sup>

<sup>142</sup> MACIEL, U. “O efeito da imaginação técnica na literatura”.

<sup>143</sup> *Id.*

O fotógrafo, então, para além das potencialidades programadas pelo aparelho, como discute Vilém Flusser, se tenta inserir o imprevisto na fotografia, entranha-se na técnica, busca desautomatizá-la, joga contra o aparelho, abre, tal qual o artista, fissuras nas maneiras padronizadas de se ver e pensar a realidade.

Enfim, dessa aproximação entre Cortázar e Antonioni destaquei a busca de ambos em estender os problemas narrativos e formais das mídias com que trabalham – as palavras, no caso do escritor, e a película, no do cineasta – à fotografia.

No terceiro capítulo da dissertação, em que analisei o conto “Circe” (*Bestiário*, 1951) e sua adaptação homônima feita pelo cineasta argentino Manuel Antín, em 1963, a escrita literária e cinematográfica levam a feiticeira mitológica Circe a outro tempo, Buenos Aires da década de 1960: Delia na teia do escritor; Delia na tela do cineasta. Ambos os artistas, desde a linguagem que lhes cabe, palavra e imagem, refletem sobre o processo de criação e seus limites.

Mañara, sobrenome de Delia, a protagonista, e anagrama de ‘fêmea estéril, sagaz, astuta’ (mañera), de ‘aranha’ (araña) e de ‘enredo’ (maraña), nos deixe entrevê as ambigüidades com que a narrativa é construída. Frases repetidas, fragmentação dos acontecimentos, retrocesso e adiantamento temporal. O narrador do conto não se lembra muito bem dos acontecimentos e, na neblina da memória, já não sabe o que é verdade em meio as embaralhadas estórias a respeito de Delia. Mario escapa por fio da teia construída por Delia para envenená-lo com um bombom.

Terceiro longa de Manuel Antín e segunda adaptação de um conto de Cortázar, co-roteirista do filme, em *Circe* a narrativa fragmenta-se espaço-temporalmente. Os diálogos entre Delia e Mario são lacunares e vão se completando pela interposição dos

diálogos com os mortos. A mulher angustiada que parece temer entregar-se ao amor de Mario é a mesma que o seduz com sua beleza e encerra em si mistérios diabólicos.

“Falar dos outros, dos mortos, parece ser o único caminho para falarem deles mesmos”. E as seqüências das mortes dos noivos anteriores constantemente se interpõem ao acontecimento presente, não para elucidá-lo, senão para conferir-lhe uma dimensão sinistra. “A emergência do passado e sua invasão sobre o presente produz uma oscilação que impede discernir o real e o alucinado”, atenta o crítico David Oubiña.

Além de subversões a regras cinematográficas – os atores interpelarem a câmera, quebra do esquema campo/contracampo, cortes e repetições do mesmo plano, aproximações e distanciamentos bruscos –, os elementos de constituição da narrativa cinematográfica – figurino, cenário, iluminação, trilha, enquadramentos, montagem – são explorados por Antín para enfatizar o conflito entre Delia e Mario. A montagem, elemento central na estética do cineasta, intercala, em um mesmo espaço, o presente e o passado, alternando os interlocutores de Delia, por dois princípios: uma mesma ação é repetida pelos três ou uma única ação é completada por eles.

Como protesto contra sua própria condição, Delia sintetiza nos três homens o homem, nas palavras de Cortázar, “esse inimigo adorado ao que há de humilhar”. Quando Delia admite e confessa seu amor, é o bastante para vingar-se, proteger-se de si mesma pela humilhação do homem; o velho tema de que amar é matar ao ser amado. Embora o filme exija outros eixos – como a casa e seus ambientes escuros, personagem a que sempre se retorna e que compõe a atmosfera sinistra da narrativa; a festa; o passeio de iate; Raquel – a tensão do eixo Delia-Mario não se quebra e a presença dos mortos assume caráter cada vez mais obsessivo. Os três compõem uma dança terrível em que os mortos tratam de prevenir Mario, enquanto Delia o empurra ao sacrifício, do qual escapa por um fio.

Em sintonia com as inovações da *Nouvelle Vague*, advindas da consciência do cinema como aparato e da noção de autoria, e figura central na criação do *Nuevo Cine Argentino* da década de 1960, Antín expõe a montagem em *Circe*, refletindo sobre os princípios do próprio fazer cinema. O estilo de montagem em tempos quebrados, esse ir e vir do passado, e o enredo fragmentário, descontínuo, surgem do conto em que está inspirado, aproximando-se da expressão própria de Cortázar, em seus efeitos sensíveis pela palavra.

Portanto, a relação de Antín com a literatura, que marca sua produção cinematográfica, vai além dos temas literários por ele abordados. Busca uma forma de expressão cinematográfica consoante com temas e inovações formais da literatura argentina da época, esforçando-se por dotar a imagem cinematográfica de um estatuto artístico, por isso, maleável, ambígua e misteriosa.

Não cabe, pois, prender-se a influências cinematográficas, como a *Nouvelle Vague*, na tentativa de enquadrar o percurso particular do cineasta. Em *Circe* – e em outros filmes seus, que abrem novas chaves na relação literatura e cinema e requerem pesquisas –, a aproximação com a literatura de Cortázar resulta em uma criação cinematográfica que extrapola o modo convencional de se criar cinema. Repensando limites e janelas do cinematográfico, como a montagem não-linear, entrecortada, que salta aos olhos do espectador, e a imagem ambígua, Antín encontra na narrativa cortazariana um impulso criativo e construtivo de reflexão sobre os mecanismos próprios do cinema.

Peter Greenaway, diretor de *O livro de cabeceira* (1996), filme que perturbou a premissa de que é preciso ter um texto antes das imagens, defende que o “o cinema não é uma desculpa para ilustrar a literatura”. “Por que ilustrar um belo espécime de escrita cuja própria razão de ser e evocação e eficácia reside em sua própria existência como



escrita?”,<sup>144</sup> pergunta-se Greenaway. Também Antín não faz da literatura de Cortázar um pretexto para narrar cinematograficamente um enredo, mas dela se apropria para criar com os meios específicos do cinema uma experiência audiovisual independente. Como não apenas de imagens se faz o cinema, Cortázar dadaiva com seu texto Antín, que compõe sua própria obra, à maneira de todo grande artista.

## **A busca**

Cortázar, pensador sem fronteiras – cuja frustração foi não ter sido músico, amante que era do jazz, mas também amante do box, das filosofias orientais, da política – *buscador*, tal qual seus personagens Johnny Carter e Horacio Oliveira, perseguiu obsessivamente o mistério ontológico e da coexistência com o outro.

O escritor deslizou em diferentes âmbitos da arte – pintura, fotografia, cinema, escultura, dança – e encontrou na escrita e no processo criativo com as palavras a expressão para compor esse tema, repleto de inúmeras variações e improvisações. Questionados nos limites impostos por estruturas de linguagem moldadas pelo conformismo da tradição literária, diferentes gêneros textuais respiraram novos ares à sua escrita contestadora e inovadora.

Novas formas de expressão, novos códigos e mensagens, a linguagem não como instrumento, mas como elo entre sujeitos, vivências, mundos, a literatura de Cortázar é marcada pela busca incessante e pela experimentação de novos rumos. Por isso, o interesse pela narrativa de Cortázar, e suas possíveis relações com outras mídias, no caso a fotografia e o cinema, constituiu veio subterrâneo desta dissertação. Narrativa esta que marca a literatura latino-americana e sua projeção em um contexto artístico-cultural e humano muito mais amplo.

---

<sup>144</sup> GREENAWAY, P. “Cinema: 105 anos de texto ilustrado.”, pp. 9 e 11.

Cortázar pergunta – a si mesmo e aos leitores – em *O jogo da amarelinha* “(...) quem está disposto, afinal de contas, a deslocar-se, a desdenhar-se, a descentrar-se, a descobrir-se?”<sup>145</sup> Sua escrita abre-nos essa brecha de transformação, de salto metafísico que nos impulsiona a viver o cotidiano como revelador de muitas realidades, fraturando, fissurando um modo convencional de existir.

Para quem não admitiu clara diferença entre viver e escrever, a revolução empreendida por Cortázar pela palavra reivindica novas possibilidades para a vida. Parafraseando Peter Greenaway em uma fala de *O livro de cabeceira*, se não existisse a escrita cortazariana, de que depressão sofreríamos?

---

<sup>145</sup> CORTÁZAR, J. *O jogo da amarelinha*, p. 500.

## REFERÊNCIAS

AGUILAR, Enrique López. “Julio Cortázar y la fotografía”. *La jornada semanal*, out. 2002. Disponível em: <http://perweb.iespana.es/todosenlances.htm>. Acesso em: 8 fev. 2007.

ALMEIDA, Facundo de; PIÑEIRO, Liliana (dirección y investigación). *Presencia: Cortázar*. Buenos Aires: Fundacion Internacional Argentina, 2004.

ANTÍN, Manuel. *Caríssimo Manuel*. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por cida.taboza@gmail.com em: 24 fev. 2007.

ARRIGUCCI JR., Davi. *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

BASTIDE, François-Régis. “Depois de *Hiroshima meu amor*, o que será de nós outros romancistas?”. *Arts*, 17-23, jun. 1959. In: *HIROSHIMA meu amor*. Direção de Alain Resnais. *Coleção Cinema Essencial*. Argos Film. Dist. Sonopress Rimo da Amazônia, 2004. (90 min.): son., P&B.

BAZIN, André. “Por um cinema impuro: defesa da adaptação”. In: *O que é o cinema?* Ed. CERF. Vol. 2.

\_\_\_\_\_. “A evolução da linguagem cinematográfica”. In: *O que é o cinema?* Ed. CERF. Vol. 2.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Obras escolhidas. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. “A tarefa-renúncia do tradutor”. Tradução de Susana Kampff Lages. In: HEIDERMANN, W. (org.) *Clássicos da teoria da tradução*. EDUFSC.

BERMEJO, Ernesto González. *Conversas com Cortázar*. Tradução de Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

BIEDERMANN, Hans. *Dicionário ilustrado de símbolos*. São Paulo: Cia. Melhoramentos, 1994.

BLOW up: depois daquele beijo. Direção de Michelangelo Antonioni. Warner Bros. Entertainment Inc. Dist. Microservice Tecnologia Digital da Amazônia Ltda., 2005. (111 min.): son., color.

CARVALHO, Edil. *Todos os fogos o fogo*: resenha crítica. Disponível em: <http://www.aldeiapalnetaria.com.br/Astro-Sintese/Edil-resenha.htm>. Acesso em: 10 jan. 2007.

CASTRO ROCHA, João Cezar de. “Literatura ou narrativa? Representações (materiais) da narrativa”. In: OLINTO; SCHOLLAMMER (orgs.). *Literatura e cultura*. São Paulo: Ed. da PUC/Loyola, pp. 37-59.

CERQUEIRA, Dorine Daisy de. *Neo-realismo: a montagem cinematográfica no romance*. Rio de Janeiro: Associação Fluminense de Educação/AFE, 1979.

CORTÁZAR, Julio. *As armas secretas*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

\_\_\_\_\_. *Cartas 1937-1963*. Vol. 1. Biblioteca Cortázar. Buenos Aires: Alfaguara, 2000.

\_\_\_\_\_. *Cartas 1964-1968*. Vol. 2. Biblioteca Cortázar. Buenos Aires: Alfaguara, 2000.

\_\_\_\_\_. *Cuentos completos (1945-1966)*. Vol. 1. 13. reimp. Buenos Aires: Alfaguara, 2004.

\_\_\_\_\_. *Histórias de cronópios e de famas*. Tradução de Gloria Rodrigues. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

\_\_\_\_\_. *O jogo da amarelinha*. 8. ed. Tradução de Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

\_\_\_\_\_. *Obra crítica*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

\_\_\_\_\_. *Obra crítica*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

\_\_\_\_\_. *Palavras de Julio a Manuel*. Uruguai: ORT Universidad. pp. 122-146. Disponível em: [www.ort.edu.uy/Inmediaciones1.pdf](http://www.ort.edu.uy/Inmediaciones1.pdf). Acesso em: 22 set. 2006.

\_\_\_\_\_. *Todos os fogos o fogo*. Tradução de Gloria Rodrigues. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

\_\_\_\_\_. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2004.

COUTINHO, Eduardo. “Julio Cortázar e a busca incessante pela linguagem”. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *A unidade diversa: ensaios sobre a nova literatura hispano-americana*. Rio de Janeiro: Anima, 1985.

COVOLAN, Nádía Terezinha. “O medo da perda do si-mesmo: de Odisseo ao Cyborg”. *Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas*, n. 58, dez. 2003.

CRUZ, Julia G. “Algunos problemas en ‘Las babas del diablo’ de Julio Cortázar”. In: *Alba de America. Revista Literaria*. Vol. 2, n. 2-3, jul.-dic. 1984. Instituto Literario y Cultural Hispánico. California.

CUARDERNOS HISPANOAMERICANOS. Madrid, n. 364-366, ouct.-dic. 1980.

DIAS, Maria Luiza Viana. “A reverberação das significações no universo das formulações interpretativas em ‘Las babas del diablo’ e ‘Blow-up’”. In: BESSA, Pedro Pires (org.). *Integração latino-americana*. Minas Gerais: Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF/FAPEMIG.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Tradução de Marina Appenzeller. 4. ed. São Paulo: Papirus, 2004.

DURAS, Marguerite. “Resnais trabalha como um romancista”. *Image et son*, n. 28, set. 1959. In: HIROSHIMA meu amor. Direção de Alain Resnais. *Coleção Cinema Essencial*. Argos Film. Dist. Sonopress Rimo da Amazônia, 2004. (90 min.): son., P&B.

FABRIS, Annateresa. “A imagem como realidade: uma análise de Blow-Up”. In: *Estudos Socine de Cinema*, ano III, 2001. Porto Alegre: Sulina, 2003.

FERREIRA-PINTO, Cristina. “La narrativa cinematografica de Borges”. *Revista Iberoamericana*. Espanha: Universidade de Barcelona, pp. 495-506, s/d.

FLUSSER, Vilém. *Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica*. Lisboa: Rolo & Filhos, Artes Gráficas, 1998.

FRANZONE, Mabel. “Figures du desir: l’amour entre la destruction et sublime. Deux nouvelles de Julio Cortázar.” *Rivista Elettronica di Scienze Umane e Sociali*. Vol. 3, n. 1, jan.-mar. 2005.

GARCÍA, Guillermo. “Quiroga, Borges, Arlt: tres maneras de ver cine”. Disponível em: <http://www.unlz.edu.ar/catedras/s-liter-latin-1-2/artc6.htm#1>. Acesso em: 18 jun. 2005.

GENETTE, Gérard. “As fronteiras da narrativa”. In: *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiolinguísticas*. São Paulo: Vozes, 1973, pp. 257-275.

GREENAWAY, Peter. “Cinema: 105 anos de texto ilustrado”. In: *Aletria. Revista de estudos de literatura*. Literatura e cinema. Belo Horizonte: UFMG, n. 8, dez. 2008.

HUMBERTO, Luis. *Fotografia, a poética do banal*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

KASTRUP, Iara. “Encontro sob um olhar: Cortázar e Antonioni”. Disponível em: [http://www.lle.cce.ufsc.br/congresso/trabalhos\\_literatura\\_hispanoamericana/Iara%20Kast rup.doc](http://www.lle.cce.ufsc.br/congresso/trabalhos_literatura_hispanoamericana/Iara%20Kast rup.doc). Acesso em: 19 jul. 2006.

LIJTMAR, Marina. “El impacto de los años 60 en la producción audiovisual actual”. Universidad de Palermo, Creación y Producción en Diseño y Comunicación, n. 1, pp. 37-42, 2004.

MACIEL, Ulisses. “O efeito da imaginação técnica na literatura”. *Revista Linguagem em (dis)cursos*. Vol. 4, n. 2, jan.-jul. 2004. Disponível em: <http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/0402/11.htm>. Acesso em: 17 fev. 2007.

MAHIEU, Jose Agustin. “Cortázar en cine”. In: *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, n. 364-366, out.-dez. 1980, pp. 640-646.

MARANGHELLO, César. *Breve historia del cine argentino*. Argentina: Laertes, 2005.

MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. São Paulo: Papirus, 2006.

MELLO E SOUZA, Gilda de. “Variações sobre Michelangelo Antonioni”. In: NOVAES, Adalto *et al.* *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

NEITZEL, Adair de Aguiar. *O jogo das construções hipertextuais: Cortázar, Calvino e Tristessa*. Tese de Doutorado. Disponível em: <http://www.cce.ufsc.br/~neitzel/tese/tese.htm>. Acesso em: 12 mar. 2005.

NINA, Claudia. “Labirinto e montagem em *O jogo da amarelinha*”. In: BESSA, Pedro Pires (org.). *Integração latino-americana*. Minas Gerais: Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF/FAPEMIG.

OUBIÑA, David. *Los directores del cine argentino: Manuel Antín*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1994.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *El montaje cinematográfico: teoría y análisis*. Barcelona: Paidós, 1996.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.



SOUSSAN, Fikri. “Lo fantas(ma)tico y lo mitologico en un cuento de Julio Cortázar: ‘Circe’”. Disponível em: <http://pereweb.iespana.es/ensayos.htm>. Acesso em: 4 jan. 2007.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. São Paulo: Papyrus, 2003.

STANZEL, Franz. *Teoria e tipologia do romance*. Tradução de Eudoro de Souza. Versão mimeografada, pp. 1-50.

\_\_\_\_\_. *Narrative situations in the novel: Tom Zones, Moby-Dick, The Ambassadors, Ulysses*. Bloomington/London: Indiana University Press, n. 158-169, pp. 3-37.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise filmica*. Tradução de Marina Appenzeller. 4. ed. São Paulo: Papyrus, 1994.

VASQUEZ, Pedro Karp. “Fotografia (s)em negativo”. Disponível em: <http://portalliteral.terra.com.br/literal/calandra.nsf>. Acesso em: 17 fev. 2007.

VÔO cego: as fotos de Albert Nane. Disponível em: [http://www.pr.gov.br/cam/exposicoes\\_2004/albert.shtml#topo](http://www.pr.gov.br/cam/exposicoes_2004/albert.shtml#topo). Acesso em: 17 fev. 2007.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3. ed. (rev. e amp.). São Paulo: Paz e Terra, 2005.

<http://www.oplanob.com.br/item/pombos-fotos-de-albert-nane>. Acesso em: 17 fev. 2007.

[http://www.geocities.com/juliocortazar\\_arg/listafilms.htm](http://www.geocities.com/juliocortazar_arg/listafilms.htm). Acesso em: 3 mar. 2005.

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Circe>. Acesso em: 18 jan. 2007.