

COLABORAÇÕES SÍGNICAS ENTRE CORTÁZAR E ANTÍN

Dr. Wellington Ricardo Fiorucci

Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR)
Campus Pato Branco, Paraná, Brasil
(carlosdrummond36@gmail.com)

Flavio Pereira (Doutorando)

Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)
Campus Foz do Iguaçu, Paraná, Brasil
(pflavio@hotmail.com)

Resumo: Este trabalho propõe uma aproximação crítica a dois filmes de Manuel Antín, *Circe* (1963) e *Intimidad de los parques* (1965), sendo que o primeiro se baseia no conto homônimo e o segundo, nos contos “Continuidad de los parques” e “El ídolo de las cicladas”. Verifica-se que os filmes exploram sentidos sugeridos pelos contos e vão além deles, acentuando alguns e estabelecendo novas relações entre os textos adaptados. Procura-se demonstrar, na construção das narrativas filmicas, mais especificamente na *mise-en-scène* de algumas sequências tomadas a modo de exemplo, os procedimentos que dão corpo às (re)leituras de Cortázar elaboradas por Antín.

Palavras-chave: Julio Cortázar; Manuel Antín; *Circe*; *Intimidad de los parques*.

Artigo recebido em 07 jun. 2016.
Aceito em 19 jul. 2016.

SIGN COLLABORATIONS BETWEEN CORTÁZAR AND ANTÍN

Abstract: This work proposes a critical approach of two films of Manuel Antín, *Circe* (1963) and *Intimidad de los parques* (1965), the first is based on the homonym short story and the second one, on the short stories "Continuidad de los parques" and "El ídolo de las cicladas". It can be observed that the films explore some senses suggested by the short stories and go beyond, stressing some of them and providing new relations among the texts adapted to film. We seek to demonstrate, in the construction of the cinematic storytellings, in the broad sense of the term and more specifically in the *mise-en-scène* of some sequences taken as examples, the procedures which give substance to the (re)readings of Cortázar developed by Antín.

Keywords: Julio Cortázar. Manuel Antín. *Circe*. *Intimidad de los parques*.

Introdução

O escritor Julio Cortázar e o diretor Manuel Antín mantinham algo mais em comum do que a língua espanhola e a cultura argentina. Ambos eram grandes amigos e compartilharam durante anos um diálogo criativo, do qual resultaram obras de grande qualidade, como são os casos das versões cinematográficas do conto "Circe", adaptado em 1963 com título homônimo, e de outros dois contos, "Continuidad de los parques" e "El ídolo de las cicladas", cuja fusão gerou a transposição filmica *Intimidad de los parques*, em 1965.

Nos dois filmes, as figuras femininas motivam triangulações amorosas complexas e ambíguas. De certo modo, as protagonistas, Delia e Teresa, são a encarnação do mistério e negam aos seus pares afetivos a realização do desejo, *mutatis mutandis*, negam uma posição convencional nos moldes de uma sociedade pós-guerra inspirada pela tradição da família burguesa. Essas mulheres intangíveis,

indecifráveis, representam cada uma ao seu modo a impossibilidade da realização masculina. Nesse sentido, são a morte do domínio fático. Sendo assim, assumem uma faceta mítica, que Cortázar explora nos contos e depois nos roteiros nos quais colabora.

As películas, com efeito, são processos colaborativos de construção e de forma alguma se tornam subservientes ao texto literário, ou seja, não se submetem à hierarquização baseada em uma suposta superioridade axiomática da literatura (STAM, 2006, p. 20). Ao contrário, são textos autônomos na medida em que lançam novas leituras sobre as obras de partida com as quais dialogam. Os filmes convertem-se, portanto, em criações diversas que transformam e iluminam a leitura do texto literário. Afinal, sua natureza dupla e multilaminada (HUTCHEON, 2013, p. 28) propõe um movimento de constante intercâmbio sógnico e ideológico entre pelo menos duas linguagens, movimento este que valoriza a posição dos realizadores cinematográficos como intérpretes, conceito fundamental para os séculos XX e XXI, erigidos sob a aura dos hibridismos e dos palimpsestos.

As múltiplas facetas de Circe

O conto “Circe” foi publicado originalmente em 1951, no volume de contos intitulado *Bestiario*. Em síntese, trata-se da história de Delia Mañara e seu noivo, uma difícil relação com a misteriosa protagonista do conto, definida por gestos como “[...] *los miraba de reojo y se sonreía*” (CORTÁZAR, 2001, p. 105). Mario vive perturbado pelo comportamento estranho e fugidio de Delia, bem como pelas lembranças dos relacionamentos anteriores dela com os falecidos Rolo e Héctor. Somam-se a esses fatores as vozes da vizinhança, manifestadas, sobretudo, por meio de bilhetes anônimos, em que se projetam dúvidas quanto ao envolvimento de Delia na morte dos ex-pretendentes.

Desde o título e ao longo do seu enredo, o conto *a priori* aponta para uma releitura da narrativa homérica presente na *Odisseia*, quando da passagem de Ulisses (Odiseu) pela ilha da temida Circe,

deusa-feiticeira cujo poder consistia em transformar os homens em animais. O herói grego escapa de seu feitiço graças à ajuda de Hermes e consegue libertar seus companheiros, que haviam sido transformados em porcos. No entanto, Ulisses não mata Circe, ao contrário, tem com ela um filho, Telégono.

Delia Mañara é uma portenha burguesa que em muito lembra a figura mítica do texto épico, afinal, também vive à sua maneira ilhada, no que diz respeito às relações sociais. Além disso, a exemplo de seu duplo clássico, também guarda um poder de sedução relativamente aos homens, já que Mario é o terceiro dos pretendentes da jovem. O mistério que a cinge e em certa medida a define é reforçado pelo fato de pesar sobre ela a dúvida sobre seu envolvimento quanto à síncope fatal de Rolo e o suicídio de Héctor, a ponto de se referirem a ela como “[...] *la muchacha que había matado a sus dos novios*” (CORTÁZAR, 2001, p. 94). Por isso “*Todos hablaban de Delia Mañara [...]*”, diz o narrador, ao que acrescenta a reação de Mario “[...] *no porque yo lo crea, pero si fuese verdad, qué horrible*” (CORTÁZAR, 2001, p. 93-94).

Durante todo o conto pairam sobre Delia, e sobre o relato, dúvidas quanto à compreensão dessa personagem, esquivada e ensimesmada. As inquietações de todos, incluindo as de Mario, refletem as dos leitores. E o texto de Cortázar, cabe adiantar, em nenhum momento deixa seu leitor à vontade, ao contrário, sua tessitura vai se encaracolando e aprisionando o leitor em sua teia, feito os encantamentos de Circe, até que “[...] *lo vuelva obligadamente cómplice*”, como pensava Morelli (CORTÁZAR, 2001, p. 426).

A construção labiríntica e ambígua da poética cortazariana permite à sua narrativa uma perspectiva de abertura, exemplificando, como bem avalia Davi Arriguci Jr., em sua profunda análise da linguagem do autor argentino, o conceito desenvolvido por Umberto Eco em sua teoria ao tratar da obra literária que é “[...] passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração em sua irreproduzível singularidade” (ECO, 2005, p.40). Essa abertura é sinônimo, no plano da expressão, de uma inesgotável busca pela

reinvenção, pela desautomatização da linguagem, nas palavras do crítico brasileiro (ARRIGUCI JR., 2003, p.53).

O narrador de “Circe” alterna-se entre uma voz em primeira pessoa e outra com uma perspectiva mais distante dos fatos “*Yo me acuerdo mal de Delia*” (CORTÁZAR, 2001, p.94) e “*Yo me acuerdo mal de Mario*” (CORTÁZAR, 2001, p.97). Emula, por essa estratégia narrativa, um olhar em terceira pessoa, mas que jamais é neutro. O que fica patente é que a perspectiva adotada é sempre a de Mario. “*Todos hablaban de Delia Mañara con un resto de pudor, nada seguros de que pudiera ser así, pero en Mario se abría paso a puerta limpia un aire de rabia subiéndole a la cara*” (CORTÁZAR, 2001, p. 94). Esse recurso cria mais tensão no relato e, claro, deixa o leitor órfão de uma pretensa segurança, levando-o a se aproximar da perspectiva do personagem, como se percebe também pela alusão à insegurança da perspectiva dos vizinhos, em sua postura julgadora e condenatória.

Sobre a construção do foco narrativo neste e em outros contos, afirma Jaime Alazraki: “*La elección de un narrador que, aun siendo personaje (a diferencia del narrador-testigo u observador) no entra de lleno en el juego, lejos de ser accidental responde también a las necesidades de la ficción. [...] Sus limitaciones informativas son deliberadas y la voz del narrador constituye una toma de distancia necesaria para crear la ambigüedad exigida [...]*” (ALAZRAKI, 1994, p.135). Jaime Alazraki, apoiando-se na opinião do próprio Cortázar, classifica esse recurso de “*tercera persona con dejos de primera*” (ALAZRAKI, 1994, p. 136), deliberadamente não uma “*tercera persona exterior, sino interior*” (ALAZRAKI, 1994, p. 137).

Por meio dessa linguagem que se mostra e se esconde, o conto vai revelando-se “num universo poroso e aberto” (ARRIGUCI JR., 2003, p.35), pois não permite ao leitor acesso direto às motivações da estranha personagem de Delia, algo que pudesse explicar sua atitude e que torna célebre esse conto, ou seja, o fato de ela colocar baratas no recheio dos bombons que serve a Mario. O que se tem sobre Delia são as vozes dos vizinhos, de seus familiares e de Mario, mexericos e insinuações tão evasivos quanto as ações dela mesma. Delia é um

emanharado, como sugere de forma críptica seu sobrenome. Além disso, não é menos simbólico que saibamos de sua infância, por meio do relato da mãe, que “*Delia había jugado con arañas cuando chiquita*” (CORTÁZAR, 2001, p.96).

Mario, a exemplo de Rolo y Héctor, está preso nessa trama/teia. Encontra-se irremediavelmente ligado a essa mulher insinuante e ao mesmo tempo intangível, que desperta sentimentos ambíguos e conflituosos em todos que a cercam. Nesse sentido, a relação de Delia com os bombons é constante, intensa, uma dedicação e entrega ao longo do conto que ela não parece reservar aos seus pretendentes, de modo que se pode dizer que seus bombons guardam algo de si, como uma extensão sua. “*Una dulzura de abominable repugnancia*” (CORTÁZAR, 2001, p.101).

O interior de Delia é metáfora desses recheios que seus pretendes provam e, como saberá o leitor, ao final, revelam algo de sua estranha e doentia personalidade. Talvez seja o mais próximo que esses homens possam chegar a conhecê-la em sua intimidade. Contudo, Mario insiste em conhecer essa mulher, ainda que tenha de juntar cacos de informação, fragmentos que vão delineando a pessoa que ele jamais chegará a conhecer de todo: “*Sin darse cuenta, Mario juntaba pedazos de episodios, se descubría urdiendo explicaciones paralelas al ataque de los vecinos*” (CORTÁZAR, 2001, p. 99).

Mario, e sobretudo Delia, são para o leitor indivíduos cifrados, em conflito com a sociedade, mas sobretudo consigo próprios. O conto explora, por esse prisma, um aspecto essencial para a narrativa madura do escritor, relativa à dimensão existencial dos personagens. Cortázar, em suas metarreflexões compiladas durante o curso que ministrou em Berkley, nos anos 1980, explicaria com perspicácia e uma dose admirável de autoconsciência essa busca ascendente em sua produção, iniciada no período em que reside na França (CORTÁZAR, 2014, s/p).

É essa força ontológica que impulsiona também a narrativa filmica de Manuel Antín em sua adaptação, a qual contou com as mãos de Cortázar na elaboração do roteiro. O cineasta soube perceber

a força da personagem e os contornos problemáticos que a envolvem em um halo sombrio. De forma bem executada pela montagem associada à trilha sonora, o filme acentua os conflitos internos da personagem, que não ficam tão evidentes no conto, dada a perspectiva no texto de partida que é de Mario.

Aqui se explora uma dimensão mais psicológica de Delia a partir de uma câmera focada sobre ela. A linguagem fílmica lança mão de muitos planos fechados e closes que revelam ao espectador a intimidade da personagem e suas incongruências, como se percebe claramente nas cenas em que esta se enfrenta diante de um espelho. Nesse sentido, a interpretação de Graciela Borges é fundamental na composição da personagem, dando-lhe tridimensionalidade e profundidade.

Após ser interpelada por Mario sobre um beijo que ela insiste em não retribuir (00:17:20), sobe a música em tom pesado e a câmera passa a enquadrar Delia entre sombras e escuridão, revelando o caráter obscuro que a afasta de Mario, como a afastava de Héctor e Rolo. Assim, não nos surpreenderemos de vê-la mais tarde roubar furtivamente a comida do papagaio ou chutar displicentemente a tigela com leite do gato. Retornando à sequência anterior, ela, em seu quarto e a sós, toca-se diante do espelho, como se buscasse, na ponta de seus dedos e na projeção especular de si, conhecer-se ou reconhecer-se. Suas expressões faciais (00:18:04) variam de certa resignação melancólica a toques contidos de prazer, apenas obtido quando está sozinha.

Esse mergulho narcísico no espelho é intercalado por imagens de Rolo estirado morto no chão e Héctor atirando-se ao rio onde morreria afogado. Tal montagem recria no plano cinematográfico a condição de luto que prende Delia aos seus ex-pretendentes, como se o passado a mantivesse refém de uma força trágica. Em um momento Mario, impedido pelas grades da rua (00:50:37), chama angustiadamente por Delia, em tom de sussurro, que havia se separado dele e está correndo de volta para sua casa. Já lá dentro, refugiada e atrás da porta fechada, ouve Mario chamá-la e projeta em

seu chamado as imagens recorrentes da morte de Héctor e Rolo, o chamado da morte. Satisfazer o desejo talvez represente para a personagem uma entrega que é a morte desse ser oculto dentro de si. A complexidade da personagem se apresenta (00:54:28) em outra cena diante do espelho em que ela se despe e começa se tocar com indefectível gozo para, em seguida, tripartida sua imagem em três espelhos, a vemos sugestivamente por novos ângulos em que se revela um pesar abatendo-se sobre seu corpo agora envergonhadamente semi-coberto.

Por outro lado, a narrativa fílmica dá vazão a uma perspectiva de tempo cíclico, uma sensação de repetição ou manutenção do passado no presente quando trabalha com a sequência de imagens que sugerem a continuidade de uma ação realizada por Mario e repetida em *flashback* por Héctor e Rolo. Em uma das primeiras cenas do filme (00:03:50), Mario entra com Delia na casa desta travando uma pequena discussão, a câmera então corta para outro espaço da sala e no frame seguinte quem aparece no espelho são Delia e Héctor; na sequência, a câmera muda de posição para focar Delia em movimento pela mesma sala e, ao virar-se para captar seu interlocutor, é Rolo quem surge. Trata-se de um recurso manejado pelo diretor em diversos momentos do filme, por meio do qual cria uma sensação de *déjà-vu* carregado da tragicidade que reitera. Não é estranho que ao ser questionada por Mario se prefere os mortos (00:31:10), ela responde “*A veces los prefiero [...] Son más míos que vos*”. Como ocorre no conto, os espectros das lembranças de Héctor e Rolo anunciam um peso sobre a relação de Mario e Delia, alimentado pelas vozes dos vizinhos e dos amigos de Mario (estes últimos acrescidos ao relato da película).

Há também na película de Antín uma ênfase na captura do ambiente fechado da casa, com a narrativa entrecortada pelo abrir e fechar de portas e a presença constante de grades, o que permite uma leitura dessa *mise-en-scène* como um espaço restritivo, quase claustrofóbico, que encerra em si a existência de Delia, como ela confessará a Mario: “*No soy libre, Mario, estoy atada a algo, a mí*

misma” (00:35:50). A prisão de Delia extrapola os limites de sua residência, pois é sua própria condição humana ou, numa leitura menos metafísica, seu corpo é seu cárcere, por isso o desejo nunca compartilhado, que ela reserva apenas a si mesma. Na mesma sequência dessa confissão a Mario, ela observa um aquário e apanha nele um peixinho, uma metáfora desse espaço do aprisionamento que Delia consegue romper apenas quando não se trata de si mesma. Por outro lado, também remete à maneira particular de como ela manipula a vida alheia. Não menos interessante é a sequência em que ela conversa com o pai, e em tom cantarolante de alegria diz que está preparando um presente a Mario. Dessa feita não são os famosos bombons, mas uma borboleta viva e presa do lado de fora de uma caixa, outra bem sucedida metáfora visual do filme referente ao par simbólico liberdade/prisão ou ao poder de manipulação da vida alheia que está nas mãos da Circe de Cortázar e de Antín.

Diante dessas breves passagens analisadas é possível afirmar que a versão cinematográfica do conto possui indiscutível qualidade na sua própria forma de reconstruir a narrativa literária. Há ainda outras modificações que Antín promove em sua leitura do texto cortazariano, porém essas que compõem a análise aqui proposta são suficientes para demonstrar que o diálogo entre os textos enriquece não apenas a leitura da obra de partida, mas também redimensiona o próprio texto mítico grego.

A problemática intimidade

O longa-metragem *Intimidad de los parques* (1965), de Manuel Antín, tem uma característica incomum, o fato de ter dois relatos literários de origem. Trata-se da adaptação de dois contos de Julio Cortázar, “Continuidad de los parques” e “El ídolo de las cicladas”. Em “Continuidad de los parques” o aspecto fantástico está centrado no rompimento dos níveis narrativos; na metalepse que o relato apresenta, há um personagem-leitor que lê um romance, o que já fica claro desde o início: “*Había empezado a leer la novela unos días antes. La abandonó por negocios urgentes, volvió a abrirla cuando regresaba*

en tren a la finca; se dejaba interesar lentamente por la trama, por el dibujo de los personajes” (CORTÁZAR, 1985, p.77). O relato então se desenvolve descrevendo o ritual de preparação para a leitura e a progressiva imersão na ficção e termina com o já destacado rompimento dos níveis narrativos: o personagem-leitor é assassinado por um dos personagens do texto que ele mesmo está lendo. Já “El ídolo de las cicladas” não se vale do mesmo procedimento de construção narrativa. No entanto, há pontos de semelhança com “Continuidad de los parques” que os roteiristas Raimundo Calcagno, Héctor Grossi e Manuel Antín parecem ter perspicazmente percebido ao construir o relato cinematográfico de *Intimidación de los parques*. Neste conto, a descoberta de uma pequena estátua numa ilha que pertence ao arquipélago grego das Ciclades desencadeia um processo de loucura obsessiva em um dos personagens, Somoza que, tomado pelo desejo de posse do objeto, acaba tentando matar o amigo Morand. Ao longo do conto, sugere-se um possível triângulo amoroso entre eles e Thérèse, que forma par com Morand. O conto se inicia abruptamente, com a apresentação do desfecho de um diálogo entre Somoza e Morand, do qual o narrador nos apresenta apenas a última réplica de Somoza. Este procedimento de introdução ressalta *ex abruptis* a tensão existente entre eles. Como coloca o narrador, “*Morand [...] había pensado que Somoza se estaba volviendo loco*” (CORTÁZAR, 1985, p. 95). Uma analepse nos conduz ao momento em que a estátua fora desenterrada por eles de um poço, na ilha de Paros. Na lembrança de Morand, Thérèse voltara a cabeça ao ouvir que Somoza gritara ao dar com a estátua e corra em direção a eles. O narrador descreve que ela “[...] *tenía en la mano el corpiño rojo de su deux pièces*” (CORTÁZAR, 1985, p.95) e ao inclinar-se no poço foi repreendida por Morand que, “[...] *con una mezcla de cólera y risa le gritó que se cubriera, y Thérèse se enderezó mirándolo como si no comprendiera, y de golpe les dio la espalda y escondió los senos entre las manos mientras Somoza tendía la estatuilla a Morand y saltaba fuera del pozo*” (CORTÁZAR, 1985, p.95-96).

Desta forma, o início do conto já aponta para os elementos centrais do conflito: o feminino como desencadeador de ciúme, a obsessão de Somoza, a influência malévola da estátua, a disputa de Thérèse por ambos e o paralelo entre a mulher e a estátua, pois esta também representa uma figura feminina (o narrador faz referências aos seus traços corporais, a exemplo dos seios) e ironicamente, se Somoza passa a estátua para Morand neste momento, durante todo o relato ele é que vai detê-la em seu apartamento, enquanto Thérèse, que forma par com Morand, paira entre os personagens masculinos como um objeto causador do mal-estar que rompe a harmonia entre os dois amigos e parceiros de trabalho, da mesma forma que a estátua.

Na transposição realizada por Manuel Antín, os personagens Teresa, Héctor e Carlos são introduzidos ao espectador já em Machu Picchu. Na sequência inicial (até 00:02:40), Carlos encontra a estátua numa escavação e grita, chamando a atenção de Héctor, que está tirando fotografias e de Teresa, que caminha entre as ruínas. Ambos correm junto a Carlos e Héctor repreende Teresa por estar com a blusa aberta, olhando fixamente para ela e sua vestimenta, o que faz com que a mulher se afaste, enquanto Carlos, que detém a estátua, olha para Héctor, abaixa envergonhado os olhos e passa o objeto arqueológico para o amigo. Assim, o filme também nos apresenta rapidamente os elementos centrais em torno dos quais giram o conflito de posse. A longa sequência inicial é pontuada por uma música instrumental bastante melancólica com um plangente violino, que parece reforçar a solidão dos personagens. Esta música, que retorna em diversos momentos do filme, serve como *leitmotiv* que acentua a dramaticidade das situações encenadas.

Como se percebe, o relato filmico nos introduz na intimidade das relações entre os três personagens e na crise que recai sobre eles. No momento dos créditos iniciais, a imagem se fixa sobre as ruínas de Machu Picchu vistas de cima. Justifica-se assim o título *Intimidad de los parques* e o desvio proposto de “continuidad” para “intimidad”. Enquanto no relato de Cortázar o ponto central de interesse está na

permeabilidade dos universos intra e metaficcional, o filme gira em torno da intimidade deste triângulo amoroso: Teresa é esposa de Héctor, mas há algo entre ela e Carlos que o filme introduz de forma ambígua. Esta ambiguidade diegética proposital nos remete, novamente, ao vínculo de origem com os relatos de Cortázar. Como sabemos, um dos principais elementos que constroem a irrupção do fantástico na obra do escritor argentino é a ambiguidade, a quebra sistemática do realismo tradicional centrado na onisciência narrativa. Quando o filme de Manuel Antín se recusa a tudo explicar inequivocamente e com sua *mise-en-scène* particular reforça a incerteza, exige maior participação ativa do espectador, algo também necessário para a leitura dos contos de Cortázar.

Embora sutil, a *mise-en-scène* adotada por Antín reforça a tensão entre os personagens em conflito e a solidão decorrente. Na sequência seguinte à do encontro da estátua (a partir de 00:05:05), o diálogo entre Teresa e Carlos (a partir de 00:06:05) destaca a mudança de comportamento de Carlos, percebida por Teresa. A forma como os atores se dispõem no plano contribui para construir o sentido de separação, de constrangimento entre eles. Em vez de encenar o diálogo no modo clássico em plano e contraplano, Antín coloca a câmera frontal aos atores que, no entanto, não estão voltados um para o outro, evitando assim o *raccord* de olhar que acentuaria a harmonia. Os atores se movimentam diante da câmera de forma que Carlos fica de costas para Teresa, como que escondendo-se ou protegendo-se ou protegendo-a. Ela, no entanto, insiste. A câmera se desloca para mostrar que Héctor acompanha ao longe o diálogo e ele se desloca para segui-los quando entram no museu. Novamente, o diálogo entre Teresa e Carlos insiste numa *mise-en-scène* disjuntiva.

Outro elemento interessante é a introdução do conto “Continuidad de los parques” como narrativa encaixada em *Intimidad de los parques* (a partir de 00:11:55). Antes de dormir, na cama, Héctor começa a ler o conto em voz alta e a câmera focaliza Teresa. Um corte introduz uma cena íntima entre Teresa e Carlos numa praia. Eles brincam, acompanhados de longe por Héctor. Outro corte

introduz os mesmos personagens, correndo pelas ruínas de Machu Picchu e surpreendidos pelo olhar severo de Carlos, num evidente salto temporal. O paralelismo destes planos indicia a mudança de estado civil: antes par de Carlos, Teresa agora está casada com Héctor, mas parece haver algo ainda entre eles que Héctor suspeita. Parece que voltamos ao início do filme, pouco antes da descoberta da estátua. A melancolia do *leitmotiv* musical ressalta o caráter disfórico da situação. Enquanto Carlos e Teresa parecem brincar de esconde-esconde pelas ruínas, Héctor os fotografa. Estas cenas nos remetem à trama do romance que o leitor-personagem de “Continuidad de los parques” está lendo. Lembremos que estas cenas parecem compor uma analepse provocada pela leitura que Héctor começara a fazer do próprio conto. Teresa parece ter sido induzida à lembrança delas. Ou será que ela imaginara tudo isso a partir da sugestão do texto literário? Não fica claro. O fato é que há uma analogia clara entre a suposta analepse pela memória da personagem e as cenas relatadas pelo narrador do conto. Neste, o leitor-personagem segue as aventuras de um casal, as cenas íntimas de amor entre um homem e uma mulher, identificados como “amantes” pelo narrador.

Da mesma forma que Héctor “invade” a intimidade de Carlos e Teresa com a câmera, no conto o personagem-leitor “invade” a intimidade dos amantes. O personagem-leitor termina morto com uma punhalada. Será Héctor também assassinado por Carlos? Como sabemos, na trama do conto “El ídolo de las cicladas” o clímax se dá com a tentativa de assassinato de um dos amigos pelo outro, que se defende e acaba ele mesmo matando o agressor. O conto termina sugerindo que Morand fica atrás da porta, com o machadinho na mão, aguardando a chegada de Thérèse. Será ela também assassinada e terá sido ele também tomado pela obsessão provocada pela estátua de Paros? Perguntas sem resposta, já que o final do conto é aberto e não sabemos o desfecho.

Na sequência do filme (a partir de 00:19:00), não se volta imediatamente à cena anterior da leitura do conto por Héctor. A narrativa avança; Carlos vive sozinho com a estátua. Fica claro que

também tinha um par - minino - Marta - de cuja relação se desfez ao retornar de Machu Picchu. A narrativa fica então centrada no excessivo valor dado por ele à estátua. Uma montagem alternada coloca Héctor como o personagem que não compreende a ligação de Carlos com o objeto. Ele é repreendido ao mesmo tempo por Teresa e por Carlos nas cenas mostradas alternadamente, por buscar um argumento racional que sirva de explicação para tudo. É quando Teresa lhe dá o livro de contos de Cortázar que contém “Continuidad de los parques”.

Assim, percebemos que o relato filmico não segue uma ordem cronológica linear. A montagem contribui para construir a ambiguidade do filme. Mesmo quando se introduz um diálogo que deveria ajudar a dirimi-la, ele a reforça, como se observa quando Héctor e Teresa conversam sobre a estátua (a partir de 00:25:45) e em como Carlos está diferente após tê-la encontrado e ela pergunta “¿Qué es esa estatua?”, ao que responde Héctor: “¿Para quién?”. Ela responde: “Para todos” e ele lhe diz “No lo sé exactamente. Me dijeron que representa a una mujer convertida en piedra por negarse al amor.” Teresa pergunta: “Negarse, ¿en qué sentido?” e olha frontalmente para a câmera. “No entregarse, seguramente. Esas cosas resultan así. Tú sabes. Para eso tú...” e se interrompe, no momento em que olha para as mãos amarradas de uma escultura. Teresa pergunta “¿Pero qué es esa estatua para nosotros?”, ao que Héctor não responde. Novamente, a *mise-en-scène* ajuda a construir efeitos de sentido. Durante este breve diálogo, os personagens não estão alinhados e não há o movimento plano - contraplano. Héctor caminha nas costas de Teresa, o que confere certa tensão ao momento.

O fato de Teresa olhar para a câmera ao perguntar “em que sentido?”, ou seja, de romper com a ilusão do cinema, introduz a permeabilidade entre os níveis diegéticos, comunicando-se com o espectador e reforçando a tensa ambiguidade já presente na própria situação. À angústia representada pelo enigma do comportamento inesperado de Carlos se soma um sentido mais profundo que a estátua parece possuir. Este sentido, pelo que tudo indica na

construção do filme, não está relacionado apenas às relações entre os personagens, como a sugestiva pergunta “o que é essa estátua para nós?” indica. Ela nos remete à complexidade diegética dos próprios contos de Cortázar que deram origem ao filme, como a dar um claro índice para o espectador da impossibilidade de fazer uma leitura “isenta” destas narrativas. Se os relatos de Cortázar corroem a onisciência narrativa como princípio realista clássico e ironizam o lugar do leitor na relação com os relatos literários, o filme *Intimidad de los parques* também aponta para esses elementos, a seu modo. Há outros momentos no filme em que os personagens se voltam para a câmera e olham frontalmente para a objetiva, rompendo com a ilusão realista e problematizando a própria construção do objeto filmico. Com esse procedimento sistemático, reforça a conexão com os textos adaptados, indo bem além de uma transposição puramente temática ou diegética.

Quando o filme retorna à leitura oralizada do conto “Continuidad de los parques” por parte de Héctor (a partir de 00:28:28), eles estão dormindo e se ouve a voz de Héctor, que lê “*Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando párrafo a párrafo de lo que le rodeaba, y sentir a la vez que su cabeza descansaba en el terciopelo del alto respaldo.*” O corte se dá quando diz “*Palabra a palabra, fue testigo del último encuentro en la playa*”. Retornamos a Machu Picchu e à sequência já antes mostrada, mas agora a focalização narrativa está em Héctor, a partir do momento em que pega a câmera e começa a fotografar, enquanto olha ao redor procurando algo ou alguém. Teresa? Ela caminha pelas ruínas e retorna o *leitmotiv* melancólico, que parece reforçar a “*disyuntiva de los amantes*”, se queremos nos remeter ao conto de Cortázar. Carlos continua a escavação. Convém perceber a permeabilidade construída pelo filme entre o universo diegético do conto e o do filme, como a sugerir a conexão de sentidos existente entre os mesmos, reforçada pelo texto “lido” por Héctor; nota-se aqui que o trecho “*fue testigo del último encuentro en la playa*” não equivale exatamente ao conto, pois nele se lê “*fue testigo del último encuentro en la cabaña del monte*”. A

praia referida pela voz *off* nos conduz à cena já mostrada de Teresa e Carlos brincando numa praia, observados por Héctor. Seriam então Teresa e Carlos homólogos do casal de amantes do conto? Estaria então Héctor correndo perigo, da mesma forma que o terceiro personagem assassinado pelo amante do sexo masculino no conto e que corresponde também ao leitor que voyeuristicamente observa o casal via leitura absorta? Concluimos que o filme se vale do procedimento metaléptico para emular a metalepse já presente no conto e reforçar, desta forma, o conflito entre os personagens indiciado pelo conto “El ídolo de las cicladas”. Ao mesmo tempo em que desenvolve o conflito, enriquecendo-o com elementos diegéticos não presentes nos relatos literários de origem, o filme mantém certos elementos ambíguos ou não totalmente integrados na diegese, construindo uma obra complexa que foge ao realismo clássico, mesmo do ponto de vista cinematográfico. O desejo permanece como elemento central.

Considerações finais

O diálogo proposto por Antín nessas duas adaptações investe em uma leitura das camadas psicológicas que estruturam a narrativa cortazariana. Pode-se dizer que seu cinema é autoral no sentido de uma busca por uma linguagem particularizante, que não fosse devedora do modelo clássico Hollywoodiano, o qual Antín considerava antiquado. Desse modo, sua estética o aproxima inegavelmente do cinema europeu, e, *mutatis mutandis*, de cineastas como Antonioni ou Bergman, em cujas estéticas também se faz notar a projeção dos estados mais íntimos dos personagens por meio de uma *mise-en-scène* sensível e introspectiva, avessa à linearidade da narratividade convencional.

Com efeito e curiosamente, o próprio Cortázar declara em carta a Antín, seu amigo, que era avesso ao cinema de corte demasiado psicológico, mas que não podia deixar de admirar, na condição de espectador, o que os europeus estavam realizando naqueles inventivos anos 1960 e, afirmando sua conflituosa admiração por esse cinema

criativo, nomeia essa geração de realizadores como “*novelistas del cine*” (CORTÁZAR, 2012, p.538). Não poderia ser diferente, sendo ele mesmo um exímio “cineasta da literatura”. Nunca uma relação talvez tenha sido tão apropriada para exemplificar o notório conceito de Alexandre Astruc, conhecido como *camera stylo*.

REFERÊNCIAS

ANTÍN, M. *Circe*. Roteiro de Manuel Antín, Julio Cortázar e Héctor Grossi. Argentina. 1963, PB, 80 min.

_____. *Intimidad de los parques*. Roteiro de Manuel Antín, Julio Cortázar, Héctor Grossi e Raimundo Calcagno. Argentina/Peru, 1965, PB, 65 min.

ALAZRAKI, J. *Hacia Cortázar*. Aproximaciones a su obra. Barcelona: Editorial Anthropos, 1994.

ARRIGUCI JR., D. *O escorpião encalacrado*. A poética da destruição em Julio Cortázar. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CORTÁZAR, J. *Circe*. In: *Bestiario*. Buenos Aires: 2001.

_____. *Cartas (1955-1964)*. Bernárdez, A. y Álvarez Garriga (Edit.). Buenos Aires: Alfaguara, 2012.

_____. *Clases de literatura*. Berkley, 1980. Barcelona: Alfaguara, 2014.

_____. *Cuentos*. Buenos Aires: Hyspamérica, 1985.

_____. *Rayuela*. Buenos Aires: Alfaguara, 1995.

_____. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

ECO, U. *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GENETTE, G. *Metalepsis*. De la figura a la ficción. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Reverso, 2006.

FIORUCCI, Wellington Ricardo; PEREIRA, Flavio. Colaborações signícas entre Cortázar e Antín. *Scripta Uniandrade*, v. 14, n. 1 (2016), p. 141-158. Curitiba, Paraná, Brasil
Data de edição: 31 jul. 2016.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Trad. André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.

STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: *Ilha do desterro*. Florianópolis, nº51. Jul/Dez 2006, p.19-53.

FIORUCCI, Wellington Ricardo; PEREIRA, Flavio. Colaborações sígnicas entre Cortázar e Antin. *Scripta Uniandrade*, v. 14, n. 1 (2016), p. 141-158.
Curitiba, Paraná, Brasil
Data de edição: 31 jul. 2016.