



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**CENTRO DE HUMANIDADES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO**

**SHIRLIANE DA SILVA AGUIAR**

***MENTIRAS PIADOSAS – A METÁFORA DA MORTE NA ADAPTAÇÃO FÍLMICA***  
**DO CONTO “LA SALUD DE LOS ENFERMOS”, DE JULIO CORTÁZAR**

**FORTALEZA**

**2017**

SHIRLIANE DA SILVA AGUIAR

*MENTIRAS PIADOSAS* – A METÁFORA DA MORTE NA ADAPTAÇÃO FÍLMICA DO  
CONTO “LA SALUD DE LOS ENFERMOS”, DE JULIO CORTÁZAR

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Estudos da Tradução. Área de concentração: Processos de Retextualização.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Roseli Barros Cunha.

FORTALEZA

2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca Universitária  
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

A232m Aguiar, Shirliane da Silva.  
Mentiras piadosas : a metáfora da morte na adaptação fílmica do conto "La salud de los enfermos", de Julio Cortázar / Shirliane da Silva Aguiar. – 2017.  
121 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Fortaleza, 2017.  
Orientação: Profa. Dra. Roseli Barros Cunha.

1. Estudos da Tradução. 2. Adaptação fílmica. 3. Julio Cortázar. 4. Mentiras piadosas. 5. Símbolo e Metáfora. I. Título.

CDD 418.02

---

SHIRLIANE DA SILVA AGUIAR

*MENTIRAS PIADOSAS* – A METÁFORA DA MORTE NA ADAPTAÇÃO FÍLMICA DO  
CONTO “LA SALUD DE LOS ENFERMOS”, DE JULIO CORTÁZAR

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Estudos da Tradução. Área de concentração: Processos de Retextualização.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Roseli Barros Cunha.

Aprovada em: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Roseli Barros Cunha (Orientadora)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Germana da Cruz Pereira  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Aos meus, tão raros,  
pais, filho e esposo.

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Maria Marques e Otacílio Aguiar, que tanto me apoiam e me estimulam a seguir em frente. Por serem fala e escuta quando necessário e por serem, nessa troca, também meus filhos.

A meu filho, Thalles Aguiar, por ser, de mim, a melhor parte e por ser o motivo pelo qual *guardei todas as pedras* e construí o caminho que nos trouxe até aqui. Por ser a minha alma em outro corpo. Por ser o meu maior mestre e o meu amor maior. Por sua compreensão durante o processo de escrita. Por ser, enfim, a minha mais plena certeza de que Deus me ama.

A meu esposo, Jonas Torres, que com tanta cumplicidade preenche de amor, tranquilidade e sorrisos os meus dias. Por suas indicações de leitura tão valiosas para a minha escrita e por sua paciência durante esse processo. Por cada abraço-colo, por cada inspiração e por ser meu reencontro divino. Por depois de tantos livros lidos, descobrir que juntos escrevemos a melhor história.

Às minhas irmãs. A todas elas, que, com paciência e amor, entendem a minha ausência em virtude dos estudos e do trabalho e que vibram a cada conquista minha. Por serem abraços, escuta e troca sempre.

Aos meus sobrinhos, Julia Maria, Maria Rita e Pedro Felipe, por serem continuação do meu sangue e por nos permitirem bons momentos em família. Por darem, a mim, a felicidade de amá-los.

Aos pais de meu esposo, dona Meire e senhor Edvar, por serem a ponte entre mim e Deus que trouxe Jonas para mim. Por compreenderem todas as vezes que estivemos ausentes.

À Brenda Brandão (*in memoriam*), que voltou para a Pátria espiritual tão cedo, mas que segue me inspirando. Por, desde a infância, ser o amor de amiga mais sincero. Por ter me ensinado a, nos momentos mais difíceis, sorrir e ter fé. Descansa o sono dos justos. O reencontro é certo.

À Roberta Mayra, grande amiga, que longe ou perto, é a pessoa que eu quero para mim. Por sua cumplicidade, por seu amor, por seu sorriso e por sua voz. Gosto dela. E é tanto.

A todos os meus amigos de fé, aqui ou na Argentina. Alana Bastos, Ana Lídia, Ana Paula Benigno, Graziene Queiroz, Everton Barbosa, Igor Paim, Maxiane Freitas, Paulo Henrique Lopes, Raimundo Capistrano (o Neto), Raquel Carvalho, entre outros. Por sempre termos o que conversar e pelo que sorrir, independente da distância física.

Aos meus alunos, tão constitutivos de mim, por serem os “meus filhos dos outros”. Por me ensinarem, a cada oportunidade, a humanizar a docência, tendo a certeza de que tanto melhor ensino quanto mais aprendo com eles.

Aos bons colegas do Instituto Federal do Ceará (IFCE), que a cada oportunidade me ensinam mais sobre o serviço público. Por preencherem os dias de luta com a esperança de dias melhores, sempre com competência e sabedoria.

Aos colegas da Pós-graduação em Estudos da Tradução (POET), que compartilharam conhecimento, afeto e amizade durante o mestrado. A todos, mas, principalmente, à Geórgia Gardênia, Gregório Oliveira, Jefferson Nunes e Marcus Weydson, que, por tanto saber e serem quem são, inspiraram-me a seguir em frente.

À minha orientadora, Roseli Barros, que soube compreender o meu processo de escrita e contribuiu com valiosa orientação. Por seu bom humor e sua dedicação à construção do conhecimento.

Aos professores que participaram da banca, Carlos Augusto e Germana da Cruz, pelo tempo dedicado ao meu trabalho e pelo olhar tão preciso nas contribuições dadas.

Ao professor Robert de Brose, que inspira com sua prática docente, ao tornar tão leve o repasse do conhecimento. Por ser, também, um coordenador tão solícito.

A Kelvis Santiago, secretário da POET, por sua dedicação ao trabalho e atenção às minhas demandas. Por mais pessoas como ele.

A todos os professores que, com muito trabalho, dedicam suas vidas a construir o futuro, alicerçando o presente com o conhecimento.

À Universidade Federal do Ceará (UFC), que me acolheu e me inseriu no mundo das Letras desde a Graduação. Por ter o Programa de Estudos da Tradução e por resistir, em tempos tão difíceis, como uma das melhores instituições educacionais do país.

“Ahora ya es más difícil hablar de esto, está mezclado con otras historias que uno agrega a base de olvidos menores, de falsedades mínimas que tejen y tejen por detrás de los recuerdos.” (Julio Cortázar. *Circe*, 1951).

“Cómo podía yo sospechar que aquello que parecía tan mentira era verdadero” (Julio Cortázar, *Rayuela*, 1963).

## RESUMO

No contexto do *Boom* da Literatura latino-americana, a obra de Julio Cortázar se destaca pela quantidade de experimentações, bem como pela agilidade e pela originalidade sem precedentes de sua prosa. A fecundidade de sua obra pode ser verificada por sua influência, que ultrapassa os gêneros literários, projetando-se, também, para outras artes, como o cinema. Nesta pesquisa, investigo as estratégias de tradução utilizadas na adaptação fílmica do conto cortazeano “La salud de los enfermos”, presente na obra *Todos los fuegos el fuego* (1966), realizada por Diego Sabanés, e que deu origem ao filme *Mentiras Piadosas* (2009). À luz de teóricos como Diniz (1999), Lefevere (2007), Martin (2013), Plaza (2013), Hutcheou (2013), Ricoeur (1988, 2012a, 2012b e 2013), Eco (2000, 2005, 2013 e 2015), e Xavier (2003), analiso os símbolos e as metáforas que compõem a linguagem audiovisual empregada no processo tradutório da literatura para o cinema. Inicialmente, desenvolvo algumas considerações sobre os Estudos da tradução e sobre Adaptação fílmica, abordando os conceitos de Tradução Intersemiótica, Reescritura e Linguagem cinematográfica, tecendo reflexões sobre a análise fílmica, sob a ótica de Vanoye e Goliot-Lété (2012), entre outros autores. Posteriormente, levanto algumas questões sobre as escolhas realizadas pelo roteirista e diretor do filme, considerando o contexto de produção das duas obras. Por fim, tomo como foco da análise os sentidos assumidos pela simbologia da morte, investigando o símbolo e a metáfora como formas de discurso privilegiadas pela adaptação cinematográfica *Mentiras Piadosas*.

**Palavras-chave:** Estudos da Tradução. Adaptação fílmica. Julio Cortázar. *Mentiras piadosas*. Símbolo e Metáfora.

## RESUMEN

En el contexto del *Boom* de la Literatura latinoamericana, la obra de Julio Cortázar se destaca por la cantidad de experimentaciones, así como por la agilidad y por la originalidad sin precedente de su prosa. La fecundidad de su obra puede ser constatada por su influencia, que ultrapasa los géneros literarios, proyectándose, también, para otras artes, como el cinema. En esta investigación, averiguo las estrategias de traducción utilizadas en la adaptación cinematográfica del cuento cortazariano *La salud de los enfermos*, presente en la obra *Todos los fuegos el fuego* (1966), realizada por Diego Sabanés, y que ha originado la película *Mentiras Piadosas* (2009). A la luz de teóricos como Diniz (1999), Lefevere (2007), Martin (2013), Plaza (2013), Hutcheou (2013), Ricoeur (1988, 2012a, 2012b y 2013), Eco (2000, 2005, 2013 y 2015) y Xavier (2003), analizo los símbolos y las metáforas que componen el lenguaje audiovisual utilizado en el proceso de traducción de la literatura al cine. Inicialmente, desarrollo algunas consideraciones sobre los Estudios de la traducción y de Adaptación cinematográfica, dirigiéndose a los conceptos de Traducción Intersemiótica, Reescritura y Lenguaje cinematográfico, reflexionando sobre el análisis cinematográfico, desde la perspectiva de Vanoye y Goliot-lété (2012), entre otros autores. A continuación, planteó algunas cuestiones acerca de las opciones del guionista y director de la película al escribirlas, teniendo en cuenta el contexto de la producción de las dos obras. Por último, tengo como enfoque del análisis los sentidos que la simbología de la muerte asume, investigando el símbolo y la metáfora como formas de discurso privilegiadas por la adaptación cinematográfica *Mentiras Piadosas*.

**Palabras-clave:** Estudios de la Traducción. Adaptación cinematográfica. Julio Cortázar. *Mentiras Piadosas*. Símbolo e Metáfora.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	–	<i>Flashback I</i> .....	38
Figura 2	–	<i>Flashback II</i> .....	39
Figura 3	–	<i>Flashback II</i> .....	39
Figura 4	–	<i>Flashback III</i> .....	40
Figura 5	–	<i>Flashback IV</i> .....	41
Figura 6	–	Suposto regresso de Pablo.....	42
Figura 7	–	Jorge contando sobre a carta de Pablo.....	43
Figura 8	–	Gaveta com um envelope com as cores da França.....	44
Figura 9	–	Cômoda no quarto de Mamá onde as cartas eram guardadas.....	45
Figura 10	–	Jorge aprendendo a falsificar a assinatura de Pablo.....	46
Figura 11	–	Jorge e Nora na cozinha.....	51
Figura 12	–	Jorge e Nora dormindo juntos.....	52
Figura 13	–	<i>Flashback V</i> .....	60
Figura 14	–	<i>Flashback V</i> .....	60
Figura 15	–	<i>Flashback V</i> .....	61
Figura 16	–	<i>Flashback VI</i> .....	61
Figura 17	–	<i>Flashback VI</i> .....	62
Figura 18	–	<i>Flashback VII</i> .....	62
Figura 19	–	Mamá conversa com Patricia sobre Pablo.....	63
Figura 20	–	Mamá recebe uma carta e um presente de Pablo.....	64
Figura 21	–	Quadro de chaves.....	66
Figura 22	–	Pablo e Jorge dentro do carro.....	67
Figura 23	–	Tensão entre os familiares de Pablo.....	67
Figura 24	–	Patricia e o quadro de chaves.....	75
Figura 25	–	Jorge e Nora conversam sobre Pablo na cozinha.....	76

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>06</b>
<b>2</b>	<b>DOS ESTUDOS DA TRADUÇÃO À ADAPTAÇÃO FÍLMICA.....</b>	<b>13</b>
<b>3</b>	<b>“LA SALUD DE LOS ENFERMOS”, CONTO DE JULIO CORTÁZAR.....</b>	<b>27</b>
<b>4</b>	<b><i>MENTIRAS PIADOSAS</i>, ADAPTAÇÃO FÍLMICA DE DIEGO SABANÉS.....</b>	<b>36</b>
<b>5</b>	<b>DA OBRA LITERÁRIA À FÍLMICA: RESSIGNIFICAÇÕES.....</b>	<b>47</b>
<b>5.1</b>	<b>Um violinista argentino na Paris de 1958.....</b>	<b>53</b>
<b>5.2</b>	<b>Simbologia da Morte: a metáfora do quadro de chaves.....</b>	<b>58</b>
<b>6</b>	<b>ENTRE O FECHAMENTO E A ABERTURA: CONCLUSÕES COMO UM QUADRO DE CHAVES .....</b>	<b>81</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>85</b>
	<b>ANEXO A — CONTO: “LA SALUD DE LOS ENFERMOS”, DE JULIO CORTÁZAR.....</b>	<b>89</b>
	<b>ANEXO B — UN REGRESSO AL CINE CLÁSICO ARGENTINO.....</b>	<b>103</b>
	<b>ANEXO C — ENTRE LO FAMILIAR Y LO INQUIETANTE.....</b>	<b>110</b>
	<b>ANEXO D — DEL TEATRO, EL CINE Y EL JUEGO.....</b>	<b>112</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Todo texto, parafraseando Eco (2013), é uma *obra aberta* que pode romper as barreiras geográficas e temporais às quais inicialmente se encontra relacionada e se perpetuar em diversas culturas e de diferentes maneiras. Um texto literário, por exemplo, pode fazer uso de outras artes, como o Cinema, o Teatro e a Pintura, para ocupar novos espaços. Dentre estas, provavelmente o cinema possibilita um maior alcance na transmissão de suas propostas para uma gama bastante diversificada de receptores por seu caráter mais popular.

De certo, as obras literárias que são levadas ao cinema acabam por causar sentimentos diversificados no público leitor que se propõe a assistir a essas adaptações fílmicas. Após as leituras realizadas sobre o processo tradutório nessas adaptações de obras literárias para o cinema, como Diniz (1999), Stam (2006) e Hutcheon (2013), pude compreender melhor as particularidades de cada processo tradutório. Compreender as escolhas realizadas pelos tradutores foi o que me motivou a pesquisar as ressignificações que passam a existir do texto escrito para a sua adaptação para o cinema.

Adaptar uma obra literária para o cinema não é tarefa simples, pois há diversos fatores a serem levados em consideração quando a proposta é adaptar, como, por exemplo, se a obra literária é de grande destaque no cenário mundial e, principalmente, se a obra escolhida for de um escritor com grande reconhecimento tanto pelo público leitor, quanto pela crítica.

Para desenvolver a minha pesquisa sobre a adaptação fílmica, iniciei a busca por filmes que foram adaptados de obras literárias cujo idioma é o espanhol. De uma lista de nove filmes, dois foram adaptados de obras de Julio Cortázar: “Circe” (1964), filme homônimo do conto de Cortázar, e *Mentiras piadosas* (2009), que foi baseado em algumas obras de Cortázar, mas, principalmente no conto “La salud de los enfermos” (1966), presente em *Todos los fuegos el fuego*. Após assistir ambos filmes e por me interessar pelo autor dos contos, escolhi pesquisar a adaptação fílmica do conto “La salud de los enfermos” que resultou no filme *Mentiras piadosas*, escrito e dirigido por Diego Sabanés. Entre as obras escolhidas para desenvolver esta pesquisa, há uma diferença temporal de 43 anos e que, por conseguinte, afeta os processos de interpretação dos aspectos culturais que aparecem nas obras. Não que esta diferença tenha sido motivadora para as escolhas do diretor de cinema, mas pode ter deixado janelas para que a adaptação

pudesse aproveitar características presentes no conto, advindas de seu momento de produção.

Ademais da questão temporal, o local onde se passa a história tanto no conto quanto no filme sugere questionamentos importantes sobre o que motivou a escolha para a adaptação fílmica. Por que, por exemplo, desenvolver a história envolvendo Paris e não o Brasil como destino do personagem Pablo? O tempo e o espaço das obras, assim como outros elementos nelas presentes, como os recursos utilizados no filme para representar as cenas idealizadas a partir do conto (os recursos de câmera, os recursos sonoros, os recursos imagéticos, entre outros), motivaram-me a investigar as ressignificações realizadas por Diego Sabanés em *Mentiras Piadosas*, o que me permite considerá-las como objetivo principal de minha pesquisa.

Embasada pelo estudo de obras que abordam a Tradução e a Adaptação fílmica, como Lefevere (2007), Stam (2006), Vanoye e Goliot-Lété (2012), Hutcheon (2013), entre outros, e pelo contato que tive com o conto e com o filme objeto de minha pesquisa, foi possível constatar que há diferenças bastante peculiares entre eles.

As escolhas feitas pelo diretor ao adaptar o conto de Cortázar caminham em direções, algumas vezes, bem diferentes das propostas no texto literário. Na tentativa de esclarecer as escolhas feitas na produção cinematográfica, tive a oportunidade de conversar com Diego Sabanés, através de bate-papo em uma Rede Social, o qual, bastante solícito, indicou-me o Blog do filme<sup>1</sup> no qual há algumas informações relacionadas à produção e que nortearam as minhas considerações iniciais em relação ao filme, mas não são elementos conclusivos para a minha pesquisa dada a diferença entre as pretensões do diretor e as suas concretas realizações no filme e a minha própria análise sobre a obra.

Esta pesquisa está dividida em seis seções, tendo como primeira esta seção introdutória, que aborda o objetivo da minha pesquisa, que é a análise da ressignificação realizada no filme a partir do conto de Cortázar, analisando as escolhas realizadas pelo diretor Sabanés em sua adaptação.

A segunda seção traz a revisão de literatura na qual esta pesquisa está embasada, abordando textos sobre os Estudos da Tradução e sobre a Adaptação fílmica. Os estudos sobre a tradução desenvolvidos por Benjamin ([1923] 2010) que menciona que “a tarefa do tradutor pode ser diferenciada claramente da do escritor” (p. 217), Diniz (1999), a qual afirma que “numa análise de tradução, não podemos, reitero, restringir-nos

---

<sup>1</sup> Blog de *Mentiras Piadosas*: <<http://todomentiras.wordpress.com>>.

aos sistemas como produtores de signos (...) e à sua equivalência” (p. 33), Martin (2013) que em seu texto fala sobre o papel criador da câmera, seus movimentos em cena, os ângulos da filmagem, os enquadramentos e os diversos tipos de planos presentes em um filme (p. 31-60), Ricoeur (2011), que “procura substituir o clássico dilema do intraduzível e do traduzível por uma alternativa prática: fidelidade *versus* traição” (p. 07-08) e que examina a tradução partindo “do ponto de vista da relação entre as línguas, como condição de possibilidade do diálogo intercultural” (p. 08-09), Johnson (2003) que afirma que “uma obra artística, seja ela romance, conto, poema, filme, escultura ou pintura, tem de ser julgada em relação aos valores do campo no qual se insere, e não em relação aos valores de outro campo” (p. 44), Cortázar (1970), que fala sobre alguns aspectos do conto, como que “para compreender o caráter peculiar do conto costuma-se comparar com o romance, gênero muito mais popular e sobre o qual há perspectivas em abundância”<sup>2</sup> (p. 406, tradução minha) entre outros, possibilitam o desenvolvimento teórico desta pesquisa.

É importante pontuar que, nesta pesquisa, também consideramos adaptação como tradução, conforme Diniz (1999, p. 41-42),

O estudo da adaptação como tradução, fenômeno tão velho como o próprio cinema, não havia apresentado nenhum método coerente que permitisse o estudo da adaptação fílmica de maneira sistêmica até surgir o trabalho de Patrick Cattrysse, que se baseia na Teoria Polissêmica de Tradução, (...) o autor considera apropriado o uso dessas teorias como suporte para o estudo da adaptação fílmica, porque tanto os estudos da tradução como os de adaptação fílmica se preocupam com a transformação do texto-origem em texto-alvo, sob algumas condições de *invariance*, ou seja, sob aquelas em que o núcleo é retido enquanto se estabelece uma relação entre as entidades – inicial e resultante.

Dessa forma, a adaptação, tal como a tradução, é uma transcodificação de um sistema de comunicação para outro.

A terceira e a quarta seções versam especificamente sobre os textos analisados na minha pesquisa: o conto “La salud de los enfermos” (1966), de Julio Cortázar, e o filme *Mentiras Piadosas* (2009), de Diego Sabanés. Nestas seções, contextualizo o momento histórico de cada produção e o enredo nelas desenvolvido.

A quinta seção desta pesquisa, na qual exponho o resultado das minhas investigações sobre as ressignificações realizadas por Diego Sabanés em sua obra cinematográfica, como, por exemplo, a mudança de destino e de profissão do personagem em torno do qual a trama se desenvolve e a simbologia da morte através de objetos, e como essas ressignificações contribuem para o desenvolvimento da história dos

---

<sup>2</sup> “Para entender el carácter peculiar del cuento se lo suele comparar con la novela, género mucho más popular y sobre el cual abundan las perspectivas.” (CORTÁZAR, 1970, p. 406)

personagens, está dividida em duas subseções. A saber: 5.1 Um violinista argentino na Paris de 1958 — no qual discorro sobre a diferença entre os países de destino e a profissão do personagem Alejandro/Pablo, respectivamente, no conto e no filme e 5.2 A simbologia da Morte: a metáfora do quadro de chaves, no qual analiso as metáforas da morte no filme e como elas se dão no conto.

Por fim, na última seção, desenvolvo os meus apontamentos finais, retomando os resultados obtidos com a minha pesquisa, considerando a relevância dela para estudos futuros sobre adaptação fílmica de textos literários.

Para situar o leitor a encontrar no filme as cenas mencionadas durante a pesquisa, aponto-as no texto através do formato Hora:Minutos:Segundos, entre parênteses, que indicam o momento em que elas ocorrem em *Mentiras piadosas*.

Buscar os significados para as ressignificações realizadas por Diego Sabanés no filme *Mentiras Piadosas* parte, primeiramente, da existência de um texto escrito anterior ao filme, o qual permite que se estabeleça uma relação de sentido oriundo tanto do próprio texto, como do autor e de seu leitor.

Ler um texto escrito nos permite reconstruir as cenas que as palavras representam, faz com que a nossa imaginação elabore os ambientes ora descritos de acordo com as nossas vivências. A análise que tem como base “texto/autor/leitor”, como sugerem Vanoye e Goliot-Lété (2012, p. 53), afirma que

- o sentido vem do autor, de seu projeto, de suas intenções: analisar um texto é, portanto, reconstruir o que o autor queria exprimir;
- o sentido vem do texto: ele apresenta uma coerência interna, não necessariamente conforme às intenções explícitas de seu autor. É preciso, portanto, destacar essa coerência, independentemente de qualquer *a priori* que venha de fora do texto;
- o sentido vem do leitor, do analista: é ele quem descobre no texto significações que se referem a seus próprios sistemas de compreensão, de valores e de afetos.

Assim, esses três elementos “texto/autor/leitor” são de grande relevância para o sentido global do texto, pois constroem a sua totalidade por meio das particularidades intrínsecas em cada um desses elementos. Ora, se o texto pode ser independente das intenções do autor, o leitor pode ver o texto com os olhos cheios de suas próprias vivências e o autor pode ter suas intenções reconstruídas a partir da vida independente do texto e do olhar particular do leitor, o sentido de um texto é o conjunto indissociável das intenções do autor, da liberdade do texto e da percepção do leitor.

Ainda segundo os autores, “a intenção do autor e a do leitor constituem conjecturas, propostas quanto ao que a obra diz: falta examinar em que medida a obra, em

sua própria coerência e por ela, aprova, desaprova essas conjecturas, ou indica outras.” (VANOYE; GOLLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 54)

De acordo com Aumont (2012, p. 223),

(...) há várias maneiras de considerar o espectador de cinema. É possível interessar-se por ele como público, o público do cinema ou o público de certos filmes – isto é, uma ‘população’ (no sentido sociológico do termo), que se entrega, segundo certas modalidades, a uma prática social definida: ir ao cinema.

Ainda segundo o autor (p. 224), em suas considerações sobre o espectador de filme, ele considera também a “relação do espectador com o filme como experiência individual, psicológica, estética, em suma, subjetiva.”

Com base na experiência pessoal e de colegas, ou seja, tratando o contato com o filme como algo subjetivo, quando assistimos a um filme que é resultado de uma adaptação de um texto previamente lido, geralmente, passamos por uma das duas situações: ou encantamento, ou frustração. Stam (2006, p. 20) nos diz que “com demasiada frequência, o discurso sobre a adaptação sutilmente re-inscreve a superioridade axiomática da literatura sobre o cinema.” Esse preconceito em relação às adaptações fílmicas de obras literárias, ainda segundo o autor, deriva também de “pressuposições profundamente enraizadas e freqüentemente inconscientes sobre as relações entre as duas artes” (p.20). O autor utiliza alguns termos para resumir o preconceito mencionado anteriormente. Entre eles, dois termos retomaremos agora: a) iconofobia e b) logofilia; que são, nas palavras do autor (STAM, 2006, p. 21), respectivamente:

- a) o preconceito culturalmente enraizado contra as artes visuais, cujas origens remontam não só às proibições judaico-islâmico-protestantes dos ícones, mas também à depreciação platônica e neo-platônica das aparências dos fenômenos;
- b) a valorização oposta, típica de culturas enraizadas na ‘religião do livro’, a qual Bakhtin chama de ‘palavra sagrada’ dos textos escritos.

Ou seja, a visão negativa do espectador de um filme que foi adaptado de uma obra literária será fruto de suas experiências prévias com a obra-fonte. Segundo Hutcheon (2013, p. 24),

a visão negativa da adaptação pode ser um simples produto das expectativas contrariadas por parte do fã que deseja fidelidade ao texto adaptado que lhe é querido, ou então por parte de alguém que ensina literatura e necessita da proximidade com o texto – e talvez de algum valor de entretenimento – para poder fazê-lo.

Por outro lado, ainda segundo a autora, que diz que se conhecemos o texto adaptado somos “conhecedores”,

Se não sabemos que o nosso objeto é de fato uma adaptação, ou se não estamos familiarizados com a obra específica que é adaptada, simplesmente vivenciamos a adaptação como viveríamos uma obra qualquer. (HUTCHEON, 2013, p. 166)

Seria, nesse caso, até mais fácil o processo de adaptação, pois o diretor iniciaria a relação com o espectador sem o sentimento, muitas vezes, exagerado (até amoroso) dos fãs em relação às obras pelas quais têm apreço. No entanto, “para que uma adaptação seja bem-sucedida em si mesma, ela deve satisfazer tanto o público conhecedor quanto o desconhecedor” (HUTCHEON, 2013, p. 166).

Durante o desenvolvimento de minha pesquisa, considerando, após as primeiras vezes que assisti ao filme, que Sabanés não somente utilizou o conto em questão para criar o seu filme, mas, também, outras obras de Cortázar, fui tocada pelo encantamento por esse tipo de processo tradutório e, por este motivo, considero que as adaptações fílmicas que causam frustração aos amantes dos textos escritos não são, algumas vezes, compreendidas em sua essência que, naturalmente, é transpassada pela intencionalidade do autor.

Conforme Johnson (2003, p. 40-41),

O problema – o estabelecimento de uma hierarquia normativa entre a literatura e o cinema, entre uma obra original e uma versão derivada, entre a autenticidade e o simulacro e, por extensão, entre a cultura de elite e a cultura de massa – baseia-se numa concepção, derivada da estética kantiana, da inviolabilidade da obra literária e da especificidade estética. Daí uma insistência na “fidelidade” da adaptação cinematográfica à obra literária originária. Essa atitude resulta em julgamentos superficiais que frequentemente valorizam a obra literária sobre a adaptação, e o mais das vezes sem uma reflexão mais aprofundada. (...) Em todos esses casos, os filmes sob análise são julgados criticamente porque não fazem o que os romances fazem, porque, de um modo ou de outro, não são ‘fieis’ à obra-modelo. Na realidade, isso é um falso problema, que só se coloca sob certas condições. Não é, por exemplo, um problema para o espectador que não conhece a obra original.

Sob essa questão do espectador, a recepção de obras adaptadas possui diferentes processos de leitura. Assim, podemos nos deparar com esses tipos de público: a) leitores que não conhecem as obras; b) leitores que possuem imagens do autor e/ou da obra e c) leitores que não conhecem nada sobre a obra e sobre o autor.

Na minha pesquisa, parto do pressuposto de que a obra de Cortázar tem um grande alcance por ser um dos autores latino-americanos mais conhecidos. Deste modo, parece-me bem provável que o espectador de um filme que tematiza sua obra irá conhecer e reconhecer alguns elementos de sua produção literária. A perspectiva aqui adotada é, pois, de que o espectador do filme já teve acesso ao texto literário que inspirou a adaptação cinematográfica. Entretanto, vale ressaltar que a experiência de assistir ao

filme sem ter lido a obra literária também ocorre e é muito válida, não sendo este requisito para a apreciação estética daquela.

## 2 DOS ESTUDOS DA TRADUÇÃO À ADAPTAÇÃO FÍLMICA

Nesta seção, os autores e conceitos sobre os Estudos da Tradução e sobre a Adaptação fílmica que fazem parte do construto teórico que me embasaram na análise do filme *Mentiras piadosas* são colocados de forma a substanciar o leitor dos caminhos adotados para desenvolver esta pesquisa.

A tradução é uma prática que existe há muito tempo, desde o método gramática-tradução, a reprodução dos textos clássicos, como a Bíblia, a tradução literal, entre outros tipos de tradução, e que vem tomando ainda mais destaque no contexto de ensino-aprendizagem de línguas estrangeiras, no contexto de adaptação cinematográfica, na tradução literária de autores considerados consagrados cuja produção literária tem alguma (ou muita) relevância no cenário mundial.

Alguns teóricos e estudiosos, como Benjamin ([1923] 2010), levantam questionamentos quanto à funcionalidade da tradução e tecem considerações quanto aos aspectos envolvidos no processo tradutório, como os de fidelidade, liberdade e traduzibilidade.

A tradução intersemiótica, termo cunhado por Jakobson (2010, p. 81) e que “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais” possibilita-nos reescrever a obra literária, por exemplo, por meio de outras artes como o cinema.

Conforme Lefevere (2007),

A tradução é, certamente, uma reescritura de um texto original. Toda reescritura, qualquer que seja a sua intenção, reflete uma certa ideologia e uma poética e, como tal, manipula a literatura para que ela funcione dentro de uma sociedade determinada e de uma forma determinada. Reescritura é manipulação (...). (LEFEVERE, 2007, p. 11)

Produzindo traduções, histórias da literatura ou suas próprias compilações mais compactas, obras de referência, antologias, críticas ou edições, reescritores adaptam, manipulam até um certo ponto os originais com os quais eles trabalham, normalmente para adequá-los à corrente, ou a uma das correntes ideológica ou poetológica dominante da época. (LEFEVERE, 2007, p. 23)

As adaptações de obras literárias para o cinema são exemplos muito interessantes de reescritura. O diretor é também um reescritor e, como o tradutor, também é praticamente impossível não deixar nenhuma marca que o identifique. Assim como a tradução de textos de uma língua para outra, a adaptação fílmica modifica o texto-fonte.

A traduzibilidade, essencial a certos textos, concerne, a princípio, em encontrar o seu tradutor ideal que não infringirá, nem para mais, nem para menos, os limites do texto original no que se refere ao que este expressa em suas linhas. O potencial de traduzibilidade de uma obra não a obriga necessariamente que seja traduzida. Entretanto, esta possibilidade de tradução permite que um texto seja reescrito e projete a imagem de um autor e/ou de diversas obras em outra cultura, elevando-os, por conseguinte, para além das fronteiras de sua própria cultura.

A traduzibilidade é uma propriedade essencial de certas obras – o que não quer dizer que a tradução seja essencial para elas, mas que uma determinada significação contida nos originais se exprime em sua traduzibilidade. (BENJAMIN, [1923] 2010, p. 205 e 207)

A tradução não é um processo mecânico no qual apenas a troca de palavras de uma língua para outra seria suficiente para levar ao interlocutor do texto traduzido o significado completo que contém o texto-fonte. Não é, pois, “o resultado de um processo automático; pelas escolhas que ele opera entre várias palavras, várias expressões, o tradutor faz uma obra do espírito” (DERRIDA, 2002, p. 61).

Os elementos linguísticos e os extralinguísticos nas línguas devem ser considerados no ato de traduzir e, para não comprometer o significado entre os textos original e traduzido, o tradutor deve considerar em sua reescrita o que é convencional no Texto Original (TO) como convencional no Texto Traduzido (TT) e buscar elementos na língua-alvo que possam estabelecer a manutenção do significado advindo do texto-fonte quando surgirem ocorrências específicas (como as que compõem os textos técnicos - voltados a pesos e medidas -, ou as expressões idiomáticas, às quais é atribuído um elevado grau de dificuldade no processo tradutório). Corroborando o exposto anteriormente, temos, segundo Berman (2007, p. 33), que “(...) a tradução deve oferecer um texto que o autor estrangeiro teria escrito se tivesse escrito na língua da tradução. Ou ainda: a obra deve causar a mesma ‘impressão’ no leitor de chegada que no leitor de origem” e, ainda, conforme Britto (2012, p. 19-20), que “(...) traduzir não é uma operação realizada sobre *sentenças*, estruturas linguísticas, mas sobre *textos*, que envolvem muito mais do que simples aspectos gramaticais”.

Para Benjamin ([1923] 2010, p. 215), “toda tradução é apenas uma forma, de algum modo provisória, de lidar com a estranheza das línguas.” A tradução seria, então, uma forma de a Língua de Partida (LP) se relacionar com a Língua de chegada (LC), tendo suas particularidades, como as estruturas sintáticas, os aspectos culturais e o distanciamento temporal entre ambas, consideradas a ponto de não ser a tradução da

primeira um texto em que só houve uma relação de equivalência entre as palavras, desconsiderando, por exemplo, as relações semânticas existentes entre os textos, embora nem a semântica, nem as regras gramaticais inerentes às línguas sejam suficientes para atribuir significado a um texto. Assim,

Não apenas os dialetos dos diferentes ramos de um povo e os diferentes desenvolvimentos de uma mesma língua ou dialeto, em diferentes séculos, são já em um sentido estrito diferentes linguagens, e que não raro necessitam de uma completa interpretação de si; até mesmo contemporâneos não separados pelo dialeto, mas de diferentes classes sociais, que estejam pouco unidos pelas relações, distanciam-se em sua formação, seguidamente apenas podem se compreender por uma semelhante mediação. (SCHLEIERMÄCHER, [1813] 2010, p. 39)

O texto original (aqui considerado, no processo tradutório, o que, na existência temporal, foi elaborado primeiro, não atribuindo carga semântica de valorização) perdura no tempo e alcança espaços para além do que se podia imaginar no momento em ele foi produzido – e, talvez, a tradução tenha um papel relevante para isso. Segundo Lefevere (2007, p. 54), “as reescrituras tendem a desempenhar um papel tão importante no estabelecimento de um sistema literário quanto ao das escrituras originais.” Ainda segundo o autor,

(...) a tradução é a forma mais reconhecível de reescritura e a potencialmente mais influente por sua capacidade de projetar a imagem de um autor e/ou de uma (série de) obra (s) em outra cultura, elevando o autor e/ou as obras para além dos limites de sua cultura de origem (...). (LEFEVERE, 2007, p. 24-25.)

A tradução é um processo de escolhas e, por assim o ser, deve se preocupar em manter, no texto traduzido, o sentido do texto original no contexto no qual está inserido aquele que o receberá, construindo uma negociação constante entre os sistemas linguísticos e culturais. A tradução, pois, “deve de preferência, em um movimento de amor e quase no detalhe, fazer passar na sua própria língua o modo de intenção do original” (DERRIDA, 2002, p. 48). Na tradução, o tradutor tem o intento de que seu interlocutor receba o mesmo conteúdo do texto original, mas elaborado de outra maneira, direcionado, por exemplo, ao contexto linguístico-cultural próprio de sua época. O tradutor, por conseguinte, torna-se um mediador entre as línguas de partida e a de chegada e usa a tradução não só para entender o processo tradutório, mas a linguagem usada nos textos. Pelas escolhas que faz, é praticamente impossível não conter traços pessoais do tradutor em suas traduções, que, por sua vez, são consideradas reescrituras de textos de outros autores.

Ricoeur (2012a, p. 29-30) fala sobre a felicidade no ato de traduzir:

A felicidade de traduzir é um ganho quando, ligada à perda do absoluto linguístico, ela aceita a distância entre a adequação e a equivalência, a

equivalência sem adequação. Nisso está sua felicidade. Admitindo e assumindo a irredutibilidade do par do próprio e do estrangeiro, o tradutor encontra sua recompensa no reconhecimento do estatuto incontornável do desejo de traduzir. A despeito da agonística que dramatiza a tarefa do tradutor, este pode encontrar sua felicidade no que eu gostaria de chamar de *hospitalidade linguística*.

Ou seja, a felicidade de traduzir está não na manutenção da estrutura linguística do TO por meio da equivalência e de sua adequação, mas, sim, na receptividade da língua para a qual se traduz, permitindo a sua existência na nova língua, na nova cultura.

Luis Vives (2006, p. 123) afirma que não admitirá “que qualquer tradutor se arroge tanto a si se não tiver antes por certo e assegurado não se equivocar, e que, na arte de que trata, tenha posto conveniente cuidado”. À vista disso, é preciso conhecer o assunto sobre o qual está tratando para que não haja equívocos capazes de comprometer em parte ou em sua totalidade a tradução. Conforme Benjamin (2010, p. 217), “a tarefa do tradutor pode ser entendida como uma tarefa própria, podendo ser diferenciada com precisão da do escritor. Essa tarefa consiste em encontrar na língua para a qual se traduz a intenção a partir da qual o eco do original é nela despertado”. É fundamental, pois, que o tradutor saiba quais as intenções envolvidas na tradução que pretende realizar.

A partir do “por quê” e “para quem” traduzir, o tradutor pode avaliar quais os procedimentos que vai adotar para exercer o seu papel de mediador: se vai realizar uma tradução literal e, assim, usar a fidelidade ao texto ou se utilizará a liberdade para a manutenção do sentido original. Dessa forma, o tradutor encontrará o “como” realizar a tradução. Para tanto, é necessário pensar antes de traduzir, pois a linguagem, segundo Plaza (2013, p. 18), é produto da mente e, “por seu caráter de transmutação de signo em signo, qualquer pensamento é necessariamente tradução”.

Na atualidade, a tradução é considerada um processo de transformação de um texto original<sup>3</sup>. É, por assim dizer, um processo de reexpressão do texto-fonte no qual três passos são relevantes na ação tradutória: a) compreender o texto original; b) desverbalizar e c) reexpressar. O processo de desverbalização<sup>4</sup> se dá quando nos propomos a esquecer as palavras do texto original, retendo em nossa mente o sentido delas em forma não verbal para somente depois encontrar meios de reexpressar o texto original de forma que o interlocutor do tradutor possa compreender o mesmo que o interlocutor do texto-fonte.

---

<sup>3</sup> HURTADO ALBIR, A., 2014, p. 27.

<sup>4</sup> *Id.*, 1988, p.43.

Segundo Britto (2012, p. 67), “a ideia é esta: a todos aqueles elementos do texto original que um leitor nativo consideraria convencionais e normais devem corresponder, na tradução, elementos encarados do mesmo modo pelos leitores da língua-meta.”

A narrativa verbal (literatura) e a narrativa visual (cinema, por exemplo) possuem possíveis aproximações, conforme Pellegrini (2003, p. 15-16):

Pensemos, por exemplo, nas narrativas visuais do cinema ou da telenovela, produtos culturais a que (quase) todos têm acesso e que competem diretamente com as narrativas literárias no gosto do público consumidor de cultura; o que se capta, em primeiro lugar, é um *contexto demonstrativo* em vez de um contexto visual: percebe-se pela vestimenta, caracterização e comportamento das personagens, pelo lugar onde estão, por seus gestos e expressões faciais, se se trata de drama ou comédia, em que época se desenvolve o enredo, enfim, de que modo o espectador está sendo convidado a fruir aquele conjunto de significados visuais componentes de uma trama. Cada cena comporta um peso visual e auditivo, este dado pela trilha sonora, que se comunica imediatamente, sem necessidade de palavras. A imagem tem, portanto, seus próprios códigos de interação com o espectador, diversos daqueles que a palavra escrita estabelece com o seu leitor. (Grifo da autora).

Ou seja, literatura e cinema se aproximam pelo que, cada um a seu modo, traz ao seu leitor/espectador dentro do contexto de sua própria obra. A forma como essas informações chegam e são sentidas pelo leitor ou pelo espectador é que são diferentes, pois elas chegam a eles também de maneira diferente.

Considerando o leitor e o espectador como pessoas videntes, por exemplo, o primeiro, com base na sua construção social, na sua percepção de cores, sons, sabores, etc. vai desenvolver as imagens das cenas pela descrição presente no texto literário; já para o segundo, as informações lhes chegam construídas a partir das escolhas realizadas pela equipe que constrói o filme, que vai desde a cenografia até o diretor. E se considerarmos o espectador como não-vidente, ou seja, com algum nível de deficiência visual, a forma como chega a tradução de um filme, por exemplo, vai depender da interpretação do audiodescritor, que, no seu processo tradutório, também faz as suas escolhas e imprime sua identidade no que traduz. Em qualquer dos casos, para conto ou para filme, no entanto, “quem narra escolhe o momento em que uma informação é dada e por meio de que canal isso é feito. Há uma ordem das coisas no espaço e no tempo vivido pelas personagens, e há o que vem antes e o que vem depois ao nosso olhar de espectadores” (XAVIER, 2003, p. 64)

Conforme Hutcheon (2013, p. 30), “a adaptação pode ser descrita do seguinte modo: uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis; um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação e um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada.” Ainda conforme a autora, “a adaptação é uma derivação que não é

derivativa, uma segunda obra que não é secundária – ela é a sua própria coisa palimpsestica” (HUTCHEON, 2013, p. 30). Dessa forma, podemos aproximar o processo tradutório ao processo de adaptação, posto que ambos são maneiras de transcodificar um texto (falado, escrito ou imagético, por exemplo) para outro sistema de comunicação.

É importante colocar que, para Hutcheon (2013, p.29), existe uma dupla visão sobre a definição de adaptação: adaptação como *produto* e adaptação como *processo*. “Como uma *entidade* ou *produto*, a adaptação é uma transcodificação anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular; como *um processo de criação*, a adaptação sempre envolve tanto uma (re-)interpretação quanto uma (re-)criação.” Considerando a adaptação como produto e como processo, é imprescindível abordar as relações entre os principais modos de engajamento que, segundo a autora, são *contar*, *mostrar* ou *interagir* (HUTCHEON, 2013, p. 47).

Para o primeiro, o engajamento ocorre no campo da imaginação. A seleção de palavras postas em um texto literário, por exemplo, é o que conduz o leitor pelo texto. No modo contar, o leitor desenvolve as suas estratégias de leitura, parando quando quiser, por exemplo, sem sofrer a interferência, e podendo realizar a leitura de maneira linear ou não.

O modo mostrar (no teatro e no cinema, por exemplo) não possibilita que o controle seja feito pelo espectador. A obra é lançada aos seus olhos sem que ele possa fazer as suas escolhas de quando parar ou seguir a narrativa. A imaginação, inerente ao contato com os textos literários para a construção de significados, já não é mais autônoma; ela passa a ser a imaginação de outro (que produziu a peça ou o filme) que é percebida diretamente pelo espectador por meio das escolhas feitas em relação à sua produção.

No modo interagir, por sua vez, “tal como numa peça teatral ou num filme, na realidade virtual ou num jogo de *videogame*, a linguagem não tem de evocar um mundo sozinha; esse mundo está presente perante nossos olhos e ouvidos” (HUTCHEON, 2013, p. 51, grifo da autora). Ou seja, o modo interagir permite o contato direto com a obra (assim como o contar e o mostrar), mas o contato não é mais só de recepcionar a obra, lendo-a ou assistindo-a; no modo interagir, o espectador se torna parte da obra (como no jogo de videogame “Street fighter” – 1987, primeira versão — que teve o seu primeiro filme homônimo lançado em 1994).

Conforme Hutcheon (2013, p. 63),

(...) quando as adaptações se movimentam entre os modos de engajamento, e dessa forma entre as mídias — especialmente na mudança de mídia mais comum, isto é, da página impressa para a *performance* de teatro e rádio, para

a dança, a ópera, o musical, o cinema ou a televisão —, é que elas se veem presas aos intrincados debates sobre a especificidade midiática (grifo da autora).

São essas especificidades midiáticas que podem ou não iniciar a discussão sobre a adaptação de uma obra e sua relação com aquela que foi adaptada, resultando possíveis percepções que a considerem, por exemplo, como uma cópia do original. No entanto, segundo Stam (2006, p. 22), “o filme enquanto ‘cópia’, ademais, pode ser o ‘original’ para as ‘cópias’ subseqüentes. Uma adaptação cinematográfica como ‘cópia’, por analogia, não é necessariamente inferior à novela como ‘original’. (...) O ‘original’ sempre se revela parcialmente ‘copiado’ de algo anterior.”

Seguindo o que explicita o autor, em minha pesquisa, o termo “original”<sup>5</sup> tão somente dá a ideia de texto de partida, aquele usado como inspiração — texto-base — para o texto adaptado/traduzido. Ou seja, o termo “original” não qualifica como melhor a obra à qual se refere em comparação à adaptada/traduzida; ele apenas situa no tempo as obras aqui pesquisadas. Assim, mesmo considerando que ambas as obras são originais do ponto de vista do gesto criativo que cada uma inaugura, porque elas partem de um escritor/roteirista diferente e, portanto, que possui suas particularidades de criação, original e/ou fonte e adaptado e/ou traduzido, respectivamente, são o conto “La salud de los enfermos”, de Cortázar, e o filme *Mentiras piadosas*, de Sabanés.

Pelas possíveis aproximações explicitadas anteriormente, podemos perceber que na adaptação fílmica acontece algo semelhante a quando um texto escrito é traduzido. O diretor reexpressa o texto original para a tela do cinema.

De acordo com Stam (2006, p. 27),

A teoria da adaptação tem à sua disposição, até aqui, um amplo arquivo de termos e conceitos para dar conta da mutação de formas entre mídias – adaptação enquanto leitura, re-escrita, crítica, tradução, transmutação, metamorfose, recriação, transvocalização, ressuscitação, transfiguração, efetivação, transmodalização, significação, performance, dialogização, canibalização, reimaginação, encarnação ou ressurreição. (As palavras com prefixo “trans” enfatizam a mudança feita pela adaptação, enquanto aquelas que começam com o prefixo “re” enfatizam a função recombinante da adaptação.)

Ou seja, a depender da forma como o adaptador desenvolve o seu trabalho, ele pode realizar um trabalho que enfatize a mudança feita pela adaptação ou que enfatize a função recombinante de sua proposta em relação à obra adaptada.

---

<sup>5</sup> O mesmo termo aparece, entre outros autores, em Johnson (2003), Stam (2006), Lefevere (2007), Britto (2012) e Hurtado Albir (2014).

É necessário, antes de me aprofundar na proposta de Stam, visitar a produtividade analítica de Genette (2010) em relação a conceitos da literatura que podem ser tomados para a análise fílmica, na qual se baseou Stam (2006). Segundo ele, Genette fornece conceitos analíticos que, embora não trate especificamente de cinema, podem ser perfeitamente adequados a esta arte e à adaptação. Conforme Genette (2010, p. 13), “o objeto da poética (...) é a *transtextualidade*, ou a transcendência textual do texto, que definiria já, grosso modo, como ‘tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos’.” Na transtextualidade, Genette (2010) percebe cinco tipos de relações transtextuais. A saber:

1. Intertextualidade: uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em outro; (GENETTE, 2010, p. 14)
2. Paratexto: constituído pela relação, geralmente, menos explícita e mais distante, que, no conjunto formado por uma obra literária, o texto propriamente dito mantém com o que se pode nomear simplesmente seu *paratexto*: título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; (...) e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor, o mais purista e o menos vocacionado à erudição externa, nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende; (GENETTE, 2010, p. 15)
3. Metatextualidade: relação, chamada mais correntemente de “comentário”, que une um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo (convocá-lo), até mesmo, em último caso, sem nomeá-lo; (GENETTE, 2010, p. 16-17)
4. Hipertextualidade: toda relação que une um texto B (que chamarei de *hipertexto*) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei de *hipotexto*) do qual ela *brot*a de uma forma que não é a do comentário. (GENETTE, 2010, p. 18);
5. Arquitextualidade: o conjunto das categorias gerais ou transcendentais – tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários, etc. – do qual se destaca cada texto singular. (GENETTE, 2010, p. 13); uma relação completamente silenciosa, que, no máximo, articula apenas uma menção paratextual ou mais frequentemente, infratitular, de caráter puramente taxonômico; (GENETTE, 2010, p. 17)

No processo tradutório pesquisado neste trabalho entre o texto literário e o filme, podemos considerar que as relações de intertextualidade e hipertextualidade de Genette (2010) estão presentes entre as obras. No filme, como será aprofundado na quarta seção desta pesquisa, além de haver, com predominância, a intertextualidade com o conto “La salud de los enfermos”, outros contos influenciaram o filme. A hipertextualidade, por

sua vez, está representada no filme não só pela relação do hipotexto (conto) ao hipertexto (filme), mas de forma sinestésica, por meio de cores, sons, gestos e cenários, entre outros, liga o filme às características criadoras de Cortázar, como quando no filme percorrermos diferentes espaços temporais (presente e passado) e se percebe a figura do Fantástico no cotidiano dos personagens.

De acordo com Stam (2006, p. 33), “as adaptações cinematográficas (...) são hipertextos derivados de hipotextos pré-existentes que foram transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e efetivação.” Ainda segundo o autor,

“adaptações cinematográficas (...) são envolvidas [no] vórtice de referências intertextuais e transformações de textos que geram outros textos em um processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação, sem nenhum ponto claro de origem.” (STAM, 2006, p. 33)

Seguindo a proposta de Stam sobre as adaptações cinematográficas, podemos inferir que todo texto escrito ou visual que passa por um processo tradutório sofre, em maior ou menor caso, influência de seu tradutor (que é autor de um novo texto, o texto traduzido) e de sua época.

A crítica cinematográfica muitas vezes aponta que algumas adaptações da literatura para o cinema se excedem por conta dos exageros que vão desde os efeitos de computação gráfica até a modificação de trechos considerados importantes na obra literária, como extração de cenas, de personagens que existiam no texto original. É importante ressaltar aqui que cada adaptação carrega em si diversos olhares e se baseia em intenções que às vezes fogem do propósito inicial da obra que lhe serviu de inspiração, mas que, nem por isso, podem ser de todo descartadas em relação à importância que têm diante do texto original, pois, em alguns casos, a adaptação fílmica é o meio mais acessível de as pessoas terem contato com as obras literárias. A Televisão e a Internet<sup>6</sup> têm facilitado o acesso à produção cinematográfica. Por meio delas, podemos ter acesso às minisséries, séries e filmes adaptados de obras literárias, por exemplo<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Segundo a Pesquisa Brasileira de Mídia (2016), realizada pela Secretaria Especial de Comunicação do Governo Federal brasileiro, no período de 23 de março a 11 de abril de 2016, “O registro mais significativo é o rápido avanço da internet percebido nos últimos anos. A rede mundial de computadores se cristaliza como segunda opção dos brasileiros na hora de se informarem.” (p. 08) e “a televisão permanece, segundo os entrevistados, como o meio de comunicação de maior utilização para as pessoas se informarem no Brasil. Praticamente nove de cada dez entrevistados fizeram menção em primeiro ou segundo lugar à TV como o veículo preferido para obter informações.” (p. 16). Disponível em: <<<http://www.secom.gov.br/atuacao/pesquisa/lista-de-pesquisas-quantitativas-e-qualitativas-de-contratos-atuais/pesquisa-brasileira-de-midia-pbm-2016-1.pdf/view>>>. Acesso em: 03 out 2017.

<sup>7</sup> Segundo o Sistema de Indicadores de Percepção Social (SIPS) – (2014), assistir a filmes e séries configura como o quarto tipo de programação a qual os brasileiros procuram acessar por meio da televisão. (p. 275)

Ainda que haja muitas críticas negativas às adaptações fílmicas existentes, muitas são as obras literárias que foram adaptadas do texto escrito para o filme. Memórias Póstumas de Brás Cubas (Machado de Assis – 1881), Macunaíma (Mário de Andrade – 1928), Grande Sertão Veredas (Guimarães Rosa - 1956), *La salud de los enfermos* (Julio Cortázar - 1966), *El amor en los tiempos de cólera* (Gabriel García Márquez - 1985), Ensaio sobre a cegueira (José Saramago - 1995), *El Método Grönholm* (Jordi Galcerán – 2003)<sup>8</sup>, com os quais eu tive contato no cinema, na televisão ou nos sites de filmes, são exemplos dessa adaptação e da importância que esse trabalho tem na aproximação do espectador às obras literárias por meio da leitura que possa vir a ocorrer, estimulada pela experiência com o filme. As adaptações de livros, de acordo com Hutcheon (2013, p. 163), “são muitas vezes consideradas educacionalmente importantes para as crianças, pois um filme (ou uma peça) divertido(a) pode incentivá-las a ler o livro que lhe serviu de base.” O uso de filmes adaptados em sala de aula é, pois, também uma estratégia valiosa para a inserção da literatura no cotidiano dos estudantes. Para além do conhecimento literário, o conhecimento linguístico também é construído por meio dos filmes adaptados, como tem demonstrado minha prática como professora que utiliza a Tradução como estratégia no processo de ensino-aprendizagem de línguas portuguesa e espanhola. Ademais, para além das preocupações educacionais (e por que não sociais?), “a ideia de que as adaptações televisivas [também as cinematográficas] da literatura, em particular, podem agir como veículos substitutos na ampliação do público literário, eliminando as diferenças de classe inerentes ao acesso à literatura e à alfabetização” (HUTCHEON, 2013, p. 165) é, de fato, uma questão que deve ser colocada quando pensamos no público das adaptações.

Para Diniz (1999, p. 43), “todo filme deve ser estudado como um conjunto de elementos de práticas discursivas (ou comunicativas, ou semióticas), cuja produção foi determinada por outras práticas discursivas prévias e pelo contexto histórico geral”. Por conseguinte, quando se realiza a produção fílmica baseada em uma obra literária, deve-

---

<<[http://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com\\_content&view=article&id=26072&catid=342](http://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=26072&catid=342)>>  
 . Acesso em: 03 out 2017.

<sup>8</sup> Grande Sertão Veredas (filme brasileiro homônimo ao livro – 1965); Macunaíma (filme brasileiro homônimo ao livro – 1969); Memórias póstumas (filme brasileiro baseado na obra Memórias Póstumas de Brás Cubas, de Machado de Assis – 2001) , *El Método* (filme baseado na peça teatral *El Método Grönholm*, de Jordi Galcerán. Produção: Argentina, Espanha e Itália – 2005); *Love in the time of cholera* (filme baseado no livro *El amor en los tiempos de cólera*, de Gabriel García Márquez. Produção: Colômbia e EUA - 2007); *Blindness* (filme baseado no livro Ensaio sobre a cegueira. Produção: Brasil, Canadá e Japão - 2008); *Mentiras Piadosas* (filme baseado no conto *La salud de los enfermos* [livro: *Todos los fuegos el fuego*], de Julio Cortázar. Produção: Argentina e Espanha – 2009).

se considerar todo o contexto de produção presente na obra literária e também considerar o contexto de produção fílmica vigente no momento de sua produção – além do contexto de produção que pode ser diferente e influencia, em geral, nas escolhas do diretor –, sem desconsiderar no filme as intenções próprias desta tradução. Corroborando Diniz, temos:

Já que as adaptações fazem malabarismos entre múltiplas culturas e múltiplas temporalidades, elas se tornam um tipo de barômetro das tendências discursivas em voga no momento da produção. Cada recriação de um romance para o cinema desmascara facetas não apenas do romance e seu período e cultura de origem, mas também do momento e da cultura da adaptação. (STAM, 2006, p. 48)

Ao traduzirmos uma obra literária para o cinema, alguns elementos considerados específicos da literatura são transmutados com recursos próprios da linguagem cinematográfica. Recursos como iluminação e filmagem, a configuração das cenas, levando em conta o tempo e o espaço, a construção do enredo e a delimitação das personagens são alguns dos elementos que o diretor pode utilizar para traduzir a história fonte que está adaptando para o cinema. Não obstante, uma adaptação cinematográfica considerada como cópia da obra-fonte não é necessariamente inferior a ela.

Algumas mudanças entre as obras, proporcionadas pelo uso dos recursos mencionados e realizadas pela equipe que compõe a produção fílmica (diretor, roteirista, figurinista, fotografia...), podem ser percebidas logo no início de sua reprodução. Há de se considerar que ambas – obra literária e adaptação fílmica - possuem características bastante diferentes que podem envolver de maneira distinta o leitor/espectador.

Analisar um filme implica evidentemente que se veja e reveja o filme: numa sala de cinema, na moviola, no vídeo, com a ajuda ou não de uma transcrição escrita já existente? As condições materiais de exame técnico do filme (auxílio, frequência, tempo, possibilidade de parar o desfile, de parar na imagem, voltas e avanços rápidos etc.) condicionam a análise. Muitos críticos e teóricos cometeram erros baseando-se numa visão única de um filme (a memória cinéfila muitas vezes engana, pois lembramo-nos de ter visto o que agrada ou fortalece uma hipótese de análise ou uma impressão de conjunto). Daí a necessidade de averiguações sistemáticas. (VANOYE E GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p.11.)

Assim como a análise de filme baseada somente na memória cinéfila que, naturalmente, pode se equivocar, para a compreensão e análise de um texto literário, é indispensável que se realizem muitas leituras dele.

Na obra literária, por exemplo, muito da significação do que está escrito é complementada pela imaginação do leitor, como as características físicas e psicológicas das personagens e dos ambientes que configuram as cenas. No cinema, ocorre de maneira diferente. Muitas vezes, as expectativas criadas na leitura da obra (quando o espectador

teve acesso ao texto literário anteriormente ao filme) não se concretizam quando visualizadas no filme.

Ao adaptar a história fonte de uma obra literária, alguns cineastas podem optar por lançar o seu próprio olhar sobre a obra-fonte. Essas estratégias de tradução do verbal para o visual realizadas pelo cineasta carregam em si significados que podem rerepresentar o texto fonte de maneira a aproximar o espectador do filme ao texto literário que lhe inspirou a adaptação e trará novos significados ao texto.

A questão da adaptação fílmica pode ser discutida em muitas dimensões. E o debate tende a se concentrar no problema da interpretação feita pelo cineasta em sua transposição do livro. Vai-se direto ao sentido procurado pelo filme para verificar em que grau este se aproxima (é fiel) ou se afasta do texto de origem. Nessa maneira de proceder, vale a interpretação do crítico, tanto do texto escrito quanto do filme, como referência para julgar o trabalho do cineasta e suas “traições” (XAVIER, 2003, p. 61).

Essa interpretação do crítico à qual se refere Xavier (2003) pode acabar por aproximar ou distanciar o espectador do filme por ser permeada por interpretações subjetivas. Sendo o crítico um profissional que busca a fidelidade do texto traduzido ao texto-fonte, uma obra que não prime pela fidelidade no processo tradutório será penalizada por uma crítica que, muito provavelmente, não compreenderá a sua essência e a sua intencionalidade. O crítico (literário ou cinematográfico) deveria ter em mente que a “tradução de qualquer texto, poético ou não, será fiel não ao texto ‘original’, mas àquilo que consideramos *ser* o texto original, àquilo que consideramos constituí-lo, ou seja, à nossa interpretação do texto de partida, que será, como já sugerimos, sempre produto daquilo que somos, sentimos e pensamos” (ARROJO, 1997, p. 44, grifo da autora).

A exemplo do que se pode observar em adaptações fílmicas, pode-se verificar o contexto histórico da época em que a obra literária foi escrita e que fez com que seu autor optasse por determinada caracterização das personagens, como profissão, nacionalidade e aspectos físicos, e, na adaptação fílmica, o cineasta pode realizar modificações exatamente opostas ao original. Conforme Hutcheon (2013, p. 192) — e considerando a adaptação como um produto —, sendo a mudança inevitável, “haverá também diferentes causas possíveis para essa mudança durante o *processo* de adaptação, resultantes, entre outros, das exigências da forma, do indivíduo que adapta, do público em particular e, agora, dos contextos de recepção e criação” (grifo da autora). Algumas dessas modificações realizadas para o cinema não a tornam nem superior, nem inferior à

obra literária, mas podem enriquecer o texto original justamente por lançar sobre ele um olhar diferente.

Considerando os recursos da arte cinematográfica elencados anteriormente, teço algumas considerações sobre a adaptação fílmica *Mentiras piadosas* do conto de Julio Cortázar, “La salud de los enfermos”, presente na obra *Todos los fuegos el fuego* (1966), objeto desta pesquisa.

Ao adaptar o conto “La salud de los enfermos” para o cinema, Diego Sabanés<sup>9</sup>, em 2009, optou por lançar seu próprio olhar sobre a obra de Cortázar em sua adaptação fílmica a começar pelo próprio título a ela dado (*Mentiras piadosas*), também ao modificar partes da história original e ao acrescentar no filme elementos que – não presentes no texto literário – trazem consigo caráter simbólico representativo da morte das personagens (cenas em que uma das personagens atribui simbolicamente o fechamento dos quartos e o depósito das chaves em um quadro como encerramento da história – morte – de alguns personagens). Essas modificações realizadas pelo diretor carregam em si significados que podem enaltecer o texto de Cortázar de maneira a aproximar o espectador do filme ao conto e trazem novos significados ao texto. Assim,

A insistência na “fidelidade” – que deriva das expectativas que o espectador traz ao filme, baseadas na sua própria leitura do original – é um falso problema porque ignora diferenças essenciais entre os dois meios, e porque geralmente ignora a dinâmica dos campos de produção cultural nos quais os dois meios estão inseridos. (JOHNSON, 2003, p. 42.)

Embora os Estudos da Tradução tenham se iniciado há bastante tempo, muitas vezes, até de maneira inconsciente, a tradução é realizada em diversos contextos, desde a atribuição de imagens àquilo que pensamos a novos olhares sobre determinadas obras.

A partir das considerações aqui realizadas, principalmente sobre as concepções de como se dá o processo tradutório entre as linguagens e de uma arte para outra, como as adaptações fílmicas, considerando a tradução como um processo intercultural, pode-se abrir, também, caminhos para novos olhares sobre o processo tradutório e de reescrita, contribuindo para que o olhar preconceituoso que muitas pessoas têm sobre as adaptações fílmicas não se justifique e fique no passado.

As traduções e adaptações fílmicas dependem muito da qualidade criativa e de repertório daquele que se propõe a traduzir, de sua sensibilidade diante do texto original e dos propósitos que almeja cumprir em seu trabalho tradutório de texto para

---

<sup>9</sup> Roteirista e diretor na produção do filme *Mentiras Piadosas*, (filme baseado no conto “La salud de los enfermos” (livro: *Todos los fuegos el fuego*), de Julio Cortázar. Produção: Argentina e Espanha – 2009).

texto ou de adaptação fílmica, o que confere ao cineasta a liberdade necessária para a criação.

A interação entre as mídias tornou mais difícil recusar o direito do cineasta à interpretação livre do romance ou peça de teatro, e admite-se até que ele pode inverter determinados efeitos, propor outra forma de entender certas passagens, alterar a hierarquia dos valores e redefinir o sentido da experiência das personagens. A fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito. Afinal, livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos. (XAVIER, 2003a, p. 61-62.)

Embora algumas adaptações de obras literárias para o cinema acabem por modificar o texto de partida e até o olhar sobre a própria cultura da época em que foram escritas, ressalto a importância de se considerar o processo tradutório e a adaptação fílmica como algo que pode enaltecer o texto literário visto que, algumas vezes, o contexto cultural que recebe a tradução/adaptação não conseguiria absorver plenamente um contexto cultural naturalmente distanciado de seu tempo e presente no texto de partida e também podem aproximar os espectadores ao conteúdo presente na obra literária. Afinal, conforme Vanoye e Goliot-Lété (2012, p. 54):

Um filme é um produto cultural inscrito em um determinado contexto sócio-histórico. Embora o cinema usufrua de relativa autonomia como arte (com relação a outros produtos culturais como a televisão ou a imprensa), os filmes não poderiam ser isolados dos outros setores de atividade da sociedade que os produz (quer se trate da economia, quer da política, das ciências e das técnicas, quer, é claro, das outras artes.

Ou seja, a adaptação de uma obra literária que seja realizada para o cinema, mesmo que esta seja uma arte autônoma, não poderá desconsiderar o contexto cultural no qual foi roteirizada, tampouco aquele ao qual pertence o texto-fonte.

### 3 “LA SALUD DE LOS ENFERMOS”, CONTO DE JULIO CORTÁZAR

“Meu nascimento foi um nascimento intensamente bélico o qual resultou um dos homens mais pacifistas que há nesse planeta.”

(Julio Cortázar - tradução minha)<sup>10</sup>

Nesta seção, abordo alguns dados que julguei importantes sobre a vida e a obra de Julio Cortázar. No entanto, a ênfase é dada ao conto “La salud de los enfermos” (1966), cujo texto serviu de inspiração para a adaptação cinematográfica *Mentiras Piadosas* (2009), objeto de minha pesquisa.

Nascido na embaixada da Argentina em Bruxelas, Bélgica, em 26 de agosto de 1914, Julio Florencio Cortázar voltou aos quatro anos de idade com seus pais para Argentina. María Scott de Cortázar, sua mãe, após a separação de Julio José Cortázar, diplomata na Bélgica, que deixou a família pouco tempo depois de a família voltar para a Argentina, passou a ser responsável financeira pelos filhos do casal, Julio Cortázar e Ofelia Cortázar, submetendo-se a pequenos empregos na administração argentina para educá-los com dificuldades e grandes problemas econômicos. Aos 21 anos de idade, Cortázar formou-se em Letras em 1935 e lecionou Literatura na Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, cargo que renunciou quando a presidência da Argentina foi ocupada por Perón. Júlio Verne e Edgar Allan Poe influenciaram notadamente suas produções; Cortázar conhecia, quase de memória, a obra desses autores<sup>11</sup>. Realizou também alguns trabalhos de tradução, como a obra completa, em prosa, de Poe, que foi considerada pela crítica como a melhor tradução realizada da obra deste autor.

Cortázar optou por viver em Paris, na França, país no qual se estabeleceu em 1951, tendo, em 1983, outorgada a sua nacionalidade francesa. Eram tempos difíceis para os intelectuais na Argentina:

---

<sup>10</sup> “Mi nacimiento fue un nacimiento sumamente bélico a lo cual resultó uno de los hombres más pacifistas que hay en este planeta.” (CORTÁZAR, J. *In: Memoria iluminada*. Cap. 1 – Infancia, 2014.)

<sup>11</sup> ARDITO, Ernesto e MOLINA, Virna. *Memoria iluminada*. Cap. 1 – Infancia. (**Memoria Iluminada** é um documentário sobre a vida e a obra de Julio Cortázar, desenvolvido em quatro capítulos e produzido na Argentina, em 2014. Sempre que as falas atribuídas a Cortázar nesse documentário forem colocadas aqui, levarão como autor Cortázar e haverá uma nota explicativa para localizá-la no documentário.)

Nos anos de 1950, as pressões políticas e a censura do governo peronista levaram escritores ao exílio. Cortázar (autor de *O jogo da amarelinha* e *História de cronópios e famas*) mudou-se para a França, onde fez grande sucesso. Vários de seus contos foram transpostos para o cinema, como *Blow-up*, de Michelangelo Antonioni. (PALACIOS, 2015, p. 158)

Sobre viver em Paris e seguir produzindo em espanhol, Cortázar (1984, p. 83-84) fala que:

Durante mais de vinte anos vivi na Europa por vontade própria, porque fazê-lo significava uma plenitude individual sem cortar por isso as raízes com minha nacionalidade: a questão de me sentir forçadamente exilado não modifica em nada minha atitude e meu trabalho. Como tantos latino-americanos que escreveram e escrevem em espanhol a milhares de quilômetros de suas pátrias, mantenho o contato com meus irmãos prisioneiros ou vilipendiados, escrevo para eles porque escrevo em seu idioma, que sempre será o meu.<sup>12</sup>

Apesar de sua resistência quanto à produção literária, ainda que em tempos em que a ditadura argentina (e em outros países latino-americanos) perseguia — para dizer o mínimo —, Cortázar tinha as suas publicações, na Argentina, condicionadas à censura por parte do Governo. Conforme o autor,

No ano passado publiquei na Espanha um libro de contos, que deveria ser editado simultaneamente na Argentina. O assim chamado Governo do meu país disse ao editor que o livro só poderia ser publicado se eu aceitasse a supressão de dois relatos que considerava agressivos para o regime.<sup>13</sup> (CORTÁZAR, 1984, p. 84, tradução minha.).

Os dois relatos que, supostamente, afrontavam o dito Governo argentino falavam sobre a repressão que as ditaduras latino-americanas impunham aos seus cidadãos. O primeiro relato, segundo ele, não havia a menor alusão política, mas por se tratar de um “desaparecimento repentino” os militares julgaram-no agressivo porque diariamente ocorriam desaparecimentos dos cidadãos argentinos (que eram contra o governo). O segundo relato, era um relato “tristemente profético”, nas palavras de Cortázar, pois falava também do regime ditatorial em Nicarágua que, um ano depois de publicado o seu texto, teve sua comunidade cristã arrasada e destruída. Por falar também

---

<sup>12</sup> “Durante más de veinte años he vivido en Europa por voluntad propia, porque hacerlo significaba una plenitud individual sin cortar por eso las raíces con mi nacionalidad: el hecho de sentirme hoy exilado forzoso no modifica en nada mi actitud y mi trabajo. Como tantos latinoamericanos que escribieron y escriben en español a miles de kilómetros de sus patrias, mantengo el contacto con mis hermanos prisioneros o vilipendiados, escribo para ellos porque escribo en su idioma, que siempre será el mío.” (CORTÁZAR, 1984, p. 83-84)

<sup>13</sup> “El año pasado publiqué en España un libro de cuentos, que debía ser editado simultáneamente en Argentina. El así llamado Gobierno de mi país hizo saber al editor que el libro sólo podría aparecer si yo aceptaba la supresión de dos relatos que consideraba agresivos para el régimen.” (CORTÁZAR, 1984, p. 84)

de regime ditatorial, aos militares argentinos, esse segundo relato também incomodou bastante a ponto de censurar sua obra.

Em entrevista dada a Omar Prego (CORTÁZAR, 1991, p. 118), a partir de julho de 1982, em Paris, Cortázar afirma que “(...)quero dizer que me sentia antiperonista, mas nunca me integrei a grupos políticos ou grupos de pensamento ou de estudo que pudessem tentar fazer uma espécie de prática desse antiperonismo.”. Passou a se considerar um exilado, de fato, somente a partir de 1974, quando poderia regressar a Argentina sem problemas políticos, mas não conseguiria mais sair de lá. Nesta época, na Argentina, segundo Cortázar (1984, p. 18), “(...) as pessoas desaparecem sem que, oficialmente, tenha-se notícia do que acontece.”<sup>14</sup> (Tradução minha).

Atuou diretamente na política com o compromisso de libertar a América Latina dos regimes ditatoriais. Cortázar afirma que

Nosso dever para com os exilados latino-americanos é sobretudo o de levar a eles um sentimento que eu chamaria solar, uma claridade de vida, e não somente esse apoio que nasce da fraternidade e dos meios econômicos, e que quase sempre se coloca sob o signo mais ou menos dissimulado da compaixão. Estamos em condições de potencializar forças tantas vezes sufocada por uma noção medíocre e rotineira do exílio. Oxalá que esta conferência se encerre sob o signo da afirmação e que essa vontade de destruir o exílio dentro do exílio mesmo para transformá-lo combatente e operativo, difunda-se em todas as terras onde existem latino-americanos que esperam<sup>15</sup>. (CORTÁZAR, 1984, p. 41-42, tradução minha).

É considerado um dos autores mais originais e importantes de seu tempo. De acordo com Bernejo González em Cortázar (2002b, p. 07-08),

(...)Cortázar, que foi embora em fevereiro de 1984, continua sendo um autor luminoso e iluminado. Tanto no idioma em que escrevia, como naqueles em que as traduções de suas obras serviram para que ele conquistasse batalhões de leitores fiéis, seus livros jamais deixaram de ocupar espaço amplo e sólido. Foi um autor sólido, inquieto, consciente de suas responsabilidades como criador e de suas responsabilidades como homem de seu tempo. Permanente, enfim, porque é impossível pensar a literatura latino-americana do século XX sem reconhecer a imensa importância de sua obra, sempre atual.

Inovador, Cortázar rompeu com a forma clássica de escrever, estando seus escritos com temáticas entre o real e o fantástico, e despreocupados com a linearidade temporal. Nas entrevistas dadas a Omar Prego, Cortázar afirma que

<sup>14</sup> “(...) la gente desaparece sin que, oficialmente, se tenga noticia de lo que ocurre.” (CORTÁZAR, 1984, p. 18)

<sup>15</sup> “Nuestro deber para con los exilados latinoamericanos es sobre todo el de llevarles un sentimiento que yo llamaría solar, una claridad de vida, y no solamente ese apoyo que nace de la fraternidad y los medios económicos, y que casi siempre se coloca bajo el signo más o menos disimulado de la compasión. Estamos en condiciones de potenciar fuerzas tantas veces ahogadas por una noción mediocre y rutinaria del exilio. Ojalá que esta conferencia se cierre bajo el signo de la afirmación y que esa voluntad de destruir el exilio dentro del exilio mismo para volverlo combatiente y operativo, se difunda en todas las tierras donde hay latinoamericanos que sufren, donde hay latinoamericanos que esperan.” (CORTÁZAR, 1984, p. 41-42)

desde muito pequeno existe esse sentimento de que a realidade para mim não era apenas o que a professora ou minha mãe me ensinavam e o que eu podia verificar tocando e cheirando, mas que existiam, além disso, contínuas interferências de elementos que não correspondiam, no meu sentimento, a esse tipo de coisas. Essa foi a iniciação do meu sentimento do fantástico (...) (CORTÁZAR, 1991, p. 49)

Cortázar (1970, p. 404) fala sobre os contos que escreveu:

Quase todos os contos que escrevi pertencem ao gênero chamado fantástico por falta de nome melhor, e se opõem a esse falso realismo que consiste em acreditar que todas as coisas podem se descrever e se explicar como fundamentado no otimismo filosófico e científico do século XVIII, ou seja, dentro de um mundo regido mais ou menos harmoniosamente por um sistema de leis, de princípios, de relações de causa e efeito, de psicologias definidas, de geografia bem cartografada<sup>16</sup>. (Tradução minha).

Ele se vale de um fantástico intrinsecamente ligado à realidade, ao cotidiano, mas mostrando as suas imperfeições.

Cortázar ficou doente. No hospital de Aix-en-Provence, Cortázar foi diagnosticado com leucemia mieloide crônica e, conforme Herráez (2011, p. 46), seu quadro infeccioso-hemorrágico se agravava dramaticamente a partir de 1981, com sintomas como cansaço intenso, sensação de distensão abdominal, falta de apetite, entre outros.

Julio Cortázar faleceu em Paris, França, em 12 de fevereiro de 1984, de leucemia. Segundo Herráez (2011, p. 24-25),

(...) a causa da morte, avaliada pelo doutor Modigliani, do serviço de gastroenterologia do dito policlínico, foi, como já dissemos anteriormente, leucemia mieloide crônica. Diagnóstico com o qual concordariam, além de Aurora Bernádez, íntimos amigos do escritor como Saúl Yurkievich, Luis Tomasello, Osvaldo Soriano, Julio Silva, Mario Muchnik, Omar Prego ou Rosario Moreno. Entretanto, Cristina Peri Rossi<sup>17</sup>, também amiga e confidente do escritor durante certo tempo, (...) sugere que Cortázar se infectou do vírus HIV no hospital de Aix-en-Provence quando sofreu a hemorragia gástrica dois anos atrás. (...) propõem essa hipótese pelo ato de que anos depois saiu na imprensa a notícia de que na França, durante o mandato de Laurent Fabius, aconteceram numerosas e trágicas deficiências e irregularidades no controle hospitalar de sangue transferido aos doentes. O fato aconteceu em meados dos anos oitenta (1984) e afetou mais de quatro mil pessoas.<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre, y se oponen a ese falso realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden describirse y explicarse como lo daba por sentado el optimismo filosófico y científico del siglo XVIII, es decir, dentro de un mundo regido más o menos armoniosamente por un sistema de leyes, de principios, de relaciones de causa y efecto, de psicologías definidas, de geografía bien cartografiadas. (CORTÁZAR, 1970, p. 404)

<sup>17</sup> Em entrevista a Silvina Frieria, segundo Cristina Peri Rossi, que escreveu a biografia sobre Julio Cortázar em 2001, o autor não morreu de leucemia, mas sim de AIDS contraída em uma transfusão de sangue contaminado. Disponível em: << <http://escritorasunidas.blogspot.com.br/2011/06/julio-cortazar-por-peri-rossi.html>>>. Acesso em: 03 out. 2017.

<sup>18</sup> “(...) la causa de la muerte, avalada por el doctor Modigliani, del servicio de gastroenterología de dicho policlínico, fue, como ya hemos apuntado con anterioridad, leucemia mieloide crónica. Diagnóstico que respaldarían, además de Aurora Bernádez, íntimos amigos del escritor como Saúl Yurkievich, Luis

A versão mais conhecida de sua morte, no entanto, é de que ele realmente faleceu em virtude de leucemia.

Cortázar, antes de falecer, publicou diversas obras. Entre elas, o livro *Todos los fuegos el fuego* (1966), que nos traz um conjunto de oito contos, entre eles “La salud de los enfermos”, e é considerada uma das melhores obras do autor. Nesta obra, Cortázar aborda o conceito de “figuras” por ele criado, que possibilita que seus personagens se relacionem entre si independentes do tempo e do espaço nos quais existem. Ao comentar sobre o processo de escrita de um conto, o autor afirma que:

(...) o bom contista é um boxeador muito astuto, e muitos de seus golpes iniciais podem parecer pouco eficazes quando, na realidade, estão já minando as resistências mais sólidas do adversário. Tomem qualquer grande conto que prefiram, e analisem sua primeira página. Surpreender-me-ia que encontrassem elementos gratuitos, meramente decorativos. O contista sabe que não pode proceder acumulativamente, que não tem o tempo como aliado; seu único recurso é trabalhar em profundidade, verticalmente, seja para cima ou para baixo do espaço literário. E isto, que assim dito parece uma metáfora, expressa, entretanto, o essencial do método. O tempo do conto e o espaço do conto têm que estar como condenados, submetidos a uma alta pressão espiritual e formal para provocar essa “abertura” à qual me referia<sup>19</sup>. (CORTÁZAR, 1970, p. 406-407, tradução minha.)

“La salud de los enfermos” se desenvolve a partir da fragilidade da saúde de alguns de seus personagens. Inicia-se o conto com o relato sobre as condições de saúde de Tía Clelia. A fragilidade da saúde da matriarca, no entanto, é o que motiva todas as tomadas de decisões dos personagens. Procura-se evitar notícias desagradáveis que pudessem comprometer o quadro de saúde da matriarca e, por isso, a família acredita ser melhor que a notícia da morte de um de seus filhos não seja dada a ela. Uma das primeiras passagens do conto, mostra a vontade dos demais personagens em evitar sofrimento para a Mamá:

---

Tomasello, Osvaldo Soriano, Julio Silva, Mario Muchnik, Omar Prego o Rosario Moreno. Por su parte, Cristina Peri Rossi, también amiga y confidente del escritor durante cierto tiempo, (...) sugiere que Cortázar se infectó del virus VIH en el hospital de Aix-en-Provence cuando sufrió la hemorragia gástrica dos años atrás. (...) proponen esa hipótesis por el hecho de que años después saltó a la prensa la noticia de que en Francia, durante el mandato de Laurent Fabius, se cometieron numerosas y trágicas deficiencias e irregularidades en el control hospitalario de sangre transferida a enfermos. El suceso tuvo lugar a mediados de los años ochenta (1984) y afectó a más de cuatro mil personas.” (HERRÁEZ, 2011, p. 24-25)

<sup>19</sup>“(...) el buen cuentista es un boxeador muy astuto, y muchos de sus golpes iniciales pueden parecer poco eficaces cuando, en realidad, están minando ya las resistencias más sólidas del adversario. Tomen ustedes cualquier gran cuento que prefieran, y analicen su primera página. Me sorprendería que encontrarán elementos gratuitos, meramente decorativos. El cuentista sabe que no puede proceder acumulativamente, que no tiene por aliado al tiempo; su único recurso es trabajar en profundidad, verticalmente, sea hacia arriba o hacia abajo del espacio literario. Y esto, que así expresado parece una metáfora, expresa sin embargo lo esencial del método. El tiempo del cuento y el espacio del cuento tienen que estar como condenados, sometidos a una alta presión espiritual y formal para provocar esa “apertura” a que me refería.” (CORTÁZAR, 1970, p. 406-407.)

Quando inesperadamente Tia Clelia se sentiu mal, na família houve um momento de pânico e por várias horas ninguém foi capaz de reagir e discutir um plano de ação, nem mesmo Tio Roque que encontrava sempre a saída mais atinada. A Carlos lhe chamaram por telefone para ir até o escritório, Rosa e Pepa dispensaram os alunos de piano e partitura, e até Tia Clelia se preocupou mais por Mamá do que por ela mesma. Estava certa de que o que sentia não era grave, mas à Mamá não podiam dar notícias inquietantes com sua pressão e açúcar, todos já sabiam que o doutor Bonifaz havia sido o primeiro a compreender e aprovar que escondessem de Mamá o que aconteceu com Alejandro. Se Tia Clelia tinha que ficar de repouso era necessário encontrar alguma maneira de Mamá não suspeitasse que ela estava doente, mas já o que aconteceu a Alejandro se tornou tão difícil e agora somava a isso; ao menor vacilo, e acabaria por saber a verdade.<sup>20</sup> (CORTÁZAR, 2002a, p. 55, tradução minha).

Em virtude dessa preocupação com a matriarca, os outros integrantes da família resolvem esconder dela a realidade e criam estórias sobre o seu filho mais novo, justificando a sua permanência no exterior com o seu suposto sucesso na profissão.

Como quase sempre, Tio Roque ficou responsável por pensar. Falou de madrugada com Carlos, que chorava silenciosamente por seu irmão com a cabeça apoiada no pano verde da mesa da sala de jantar onde várias vezes jogaram cartas. Depois, juntou-se a eles Tia Clelia, porque mamãe dormia por toda a noite e não tinha de se preocupar com ela. Com o acordo tácito de Rosa e Pepa, decidiram as primeiras medidas, começando por confíscar o *La Nación* – às vezes mamãe se animava a ler o jornal por alguns minutos – e todos estiveram de acordo com o que havia pensado Tio Roque. Foi assim como uma empresa brasileira contratou Alejandro para que passasse um ano em Recife, e Alejandro teve de renunciar em poucas horas a suas breves férias na casa de seu amigo engenheiro, fazer sua mala e pegar o primeiro avião.<sup>21</sup> (CORTÁZAR, 2002a, p. 58, tradução minha).

Alejandro era o filho mais novo da matriarca, protagonista da história, cuja família vivia em Buenos Aires, Argentina, tendo como membros, além dela e de Alejandro, outros três filhos, um irmão e sua esposa. O patriarca da família é mencionado

---

<sup>20</sup> “Cuando inesperadamente Tía Clelia se sintió mal, en la familia hubo un momento de pánico y por varias horas nadie fue capaz de reaccionar y discutir un plan de acción, ni siquiera tío Roque que encontraba siempre la salida más atinada. A Carlos lo llamaron por teléfono a la oficina, Rosa y Pepa despidieron a los alumnos de piano y solfeo, y hasta tía Clelia se preocupó más por mamá que por ella misma. Estaba segura de que lo que sentía no era grave, pero a mamá no se le podían dar noticias inquietantes con su presión y su azúcar, de sobra sabían todos que el doctor Bonifaz había sido el primero en comprender y aprobar que le ocultaran a mamá lo de Alejandro. Si tía Clelia tenía que guardar cama era necesario encontrar alguna manera de que mamá no sospechara que estaba enferma, pero ya lo de Alejandro se había vuelto tan difícil y ahora se agregaba esto; la menor equivocación, y acabaría por saber la verdad.” (CORTÁZAR, 2002a, p. 55)

<sup>21</sup> “Como casi siempre, a tío Roque le tocó pensar. Habló de madrugada con Carlos, que lloraba silenciosamente a su hermano con la cabeza apoyada en la carpeta verde de la mesa del comedor donde tantas veces habían jugado a las cartas. Después se les agregó tía Clelia, porque mamá dormía toda la noche y no había que preocuparse por ella. Con el acuerdo tácito de Rosa y de Pepa, decidieron las primeras medidas, empezando por el secuestro de *La Nación* –a veces mamá se animaba a leer el diario unos minutos– y todos estuvieron de acuerdo con lo que había pensado el tío Roque. Fue así como una empresa brasileña contrató a Alejandro para que pasara un año en Recife, y Alejandro tuvo que renunciar en pocas horas a sus breves vacaciones en casa del ingeniero amigo, hacer su valija y saltar al primer avión.” (CORTÁZAR, 2002a, p. 58)

no conto sempre em momentos de recordações, o que demonstra a característica de Cortázar de entrelaçar o presente e o passado em seus textos. Outros personagens permeiam a história, como María Laura, namorada de Alejandro, Dr. José Bonifaz, médico da família, personagens mais centrais como os integrantes da família, e outros mais secundários como o pai de María Laura e o amigo de Recife que era advogado.

Com a possibilidade de passar férias na casa de um amigo engenheiro, Alejandro parte para Montevideo, Uruguai. Entretanto, a sua viagem foi interrompida por um acidente de automóvel que causou a sua morte. A família se esforçou de todas as formas para que a mãe de Alejandro não tomasse conhecimento da morte de seu filho mais novo, devido ao seu estado de saúde ser considerado frágil. Conforme mencionado anteriormente, a ela foi dito que Alejandro, já na casa de seu amigo no Uruguai, havia recebido a oferta de uma grande oportunidade de trabalho no Brasil, na cidade de Recife, onde seria o encarregado de instalar uma fábrica de cimento e, por isso, seu filho pegou o primeiro avião com destino a este país. Na realidade, o corpo de Alejandro se encontrava em Montevideo à espera de Carlos, seu irmão mais velho, e do pai de Maria Laura para que fosse trasladado a Buenos Aires para os procedimentos fúnebres. Enquanto isso acontecia, os demais membros da família se preocupavam em dar assistência à matriarca, assegurando que ela não soubesse da perda do ente querido.

É importante ressaltar que durante todo o conto, o narrador leva seus personagens a caminharem por tempos e espaços distintos do momento da fala por meio das recordações deles. Podemos perceber esse traço logo no início do conto quando é anunciado o mal-estar repentino de Tía Clelia e, em seguida, recorda-se o que ocorreu há mais de um ano com Alejandro que pode comprometer severamente o estado de saúde da matriarca da família, caso ela venha a saber.

Com Alejandro as coisas haviam sido muito piores, porque Alejandro havia morrido em um acidente de carro perto de chegar a Montevideo onde lhe esperavam em uma casa de um amigo engenheiro. Já havia quase um ano disso, mas sempre continuava sendo o primeiro dia para os irmãos e os tios, para todos menos para mamãe já que para mamãe Alejandro estava no Brasil onde uma firma de Recife lhe encarregou da instalação de uma fábrica de cimento.<sup>22</sup> (CORTÁZAR, 2002a, p. 57, tradução minha).

---

<sup>22</sup> “Con Alejandro las cosas habían sido mucho peores, porque Alejandro se había matado en un accidente de auto a poco de llegar a Montevideo donde lo esperaban en casa de un ingeniero amigo. Ya hacía casi un año de eso, pero siempre seguía siendo el primer día para los hermanos y los tíos, para todos menos para mamá ya que para mamá Alejandro estaba en Brasil donde una firma de Recife le había encargado la instalación de una fábrica de cemento.” (CORTÁZAR, 2002a, p. 57)

O narrador, portanto, pode ser considerado como narrador personagem, pois ele se envolve com os demais personagens do conto – característica que pode ser comprovada através da forma pessoal com a qual o narrador lida com os demais personagens, chamando-os pelos nomes, por exemplo. É um narrador que se preocupa em esclarecer algumas informações para o leitor e, julgando-as importantes, dá destaque a elas por meio do uso de parênteses. Como nestes trechos<sup>23</sup>:

(...) o advogado prometeu escrever imediatamente a seus irmãos que trabalhava em Recife (as cidades não eram escolhidas ao acaso na casa de mamãe) e organizar o que se referia à correspondência. (CORTÁZAR, 2002a, p. 59, tradução minha).

(...) um dia chegou a primeira carta de Alejandro (mamãe estranhara duas vezes o seu silêncio) e Carlos a leu ao pé da cama. (CORTÁZAR, 2002a, p. 61, tradução minha).

Aos quatro ou cinco meses, depois de uma carta de Alejandro na qual explicava sobre as suas obrigações (ainda que estivesse feliz porque era uma grande oportunidade para um engenheiro jovem, mamãe insistiu que já era tempo de tirar umas férias e ir a Buenos Aires. (CORTÁZAR, 2002a, p. 65, tradução minha).

Teria, então, o narrador do conto, algumas vezes, feições de *narrador vocal*. Conforme Gomes (2014, p.109), ao se referir às personagens cinematográficas, este tipo de narrador “sabe muito mais, na realidade sabe tudo, mas nos fornece dados para o conhecimento dos fatos, de forma reticente e sutil”. Assim, como também faz o narrador no conto, o narrador do filme revela saber mais do que qualquer outro personagem, como na cena em que Jorge recorda a morte do coelho (00:29:48). Mamá e Jorge se entreolham enquanto Mamá conta que o coelho voltou para o bosque, quando, na realidade, havia sido morto, provavelmente, envenenado pela avó Jorge demonstra saber a verdade, mas não se atreve a contar para os irmãos.

Entretanto, é considerado, predominantemente, onisciente, pois algumas vezes mantém distância da personagem Mamá quando não se coloca como filho dela, como vinha agindo na maior parte do conto: “Tiveram toda a noite para pensar no que

---

<sup>23</sup> “(...) el abogado prometió escribir inmediatamente a su hermano que trabajaba en Recife (las ciudades no se elegían al azar en casa de mamá) y organizar lo de la correspondencia.” (CORTÁZAR, 2002a, p. 59); “(...) un día llegó la primera carta de Alejandro (mamá se había extrañado ya dos veces de su silencio) y Carlos se la leyó al pie de la cama.” (CORTÁZAR, 2002a, p. 61); “A los cuatro o cinco meses, después de una carta de Alejandro en la que explicaba lo mucho que tenía que hacer (aunque estaba contento porque era una gran oportunidad para un ingeniero joven), mamá insistió en que ya era tiempo de que se tomara unas vacaciones y bajara a Buenos Aires.” (CORTÁZAR, 2002a, p. 65)

fariam, mas tio Roque estava como desligado depois de falar com o doutor Bonifaz, e a Carlos e às meninas lhes coube decidir<sup>24</sup>.” (CORTÁZAR, 2002a, p. 74, tradução minha).

Durante a trama, há momentos em que o narrador deste conto de Cortázar faz uma associação direta com a relação entre a Argentina e o Brasil, principalmente quando os personagens procuram justificar a ausência de Alejandro na família. Não é à toa que Cortázar passa informações sobre os conflitos entre os países. Como dito anteriormente, ele se engajou na luta pela liberdade da América Latina que sofria com os regimes políticos ditatoriais. Em 1966, a Argentina estava no auge de sua ditadura assim como o Brasil. Esta similaridade do momento histórico vivido pelos dois países será oportunamente discutida na quinta seção desta pesquisa.

---

<sup>24</sup> “Tuvieron toda la noche para pensar en lo que harían, pero tío Roque estaba como anonadado después de hablar con el doctor Bonifaz, y a Carlos y a las chicas les toco decidir.” (CORTÁZAR, 2002a, p. 74)

#### 4 MENTIRAS PIADOSAS, ADAPTAÇÃO FÍLMICA DE DIEGO SABANÉS<sup>25</sup>

“(...) é preciso aprender a ler um filme, a decifrar o sentido das imagens como se decifra o das palavras e o dos conceitos, a compreender as sutilezas da linguagem cinematográfica. Quanto ao mais, o sentido das imagens pode ser controvertido, assim como o das palavras, e poderíamos dizer que há tantas interpretações de cada filme quantos forem os espectadores.”

(Marcel Martin)

Meu propósito, nesta seção, é mostrar os elementos preliminares à compreensão da adaptação fílmica de *Mentiras piadosas* que forneceram o alicerce para a análise desenvolvida na quinta seção desta pesquisa.

Diego Sabanés, argentino, atuou como diretor, produtor e roteirista de *Mentiras piadosas* (2009), uma coprodução entre Argentina e Espanha. Segundo Sabanés, em 1999, quando começou a escrever o roteiro do filme, a Argentina sofria um desgaste econômico considerável que o impossibilitava conseguir crédito para a sua produção e, aproveitando que a legislação nacional permitia, e que Espanha estava longe de um colapso econômico, resolveu tentar a coprodução entre os dois países, embora na Espanha os requisitos impostos àqueles que iniciavam seus trabalhos no cinema fossem inúmeros.

Não somente o conto “La salud de los enfermos” influenciou a adaptação cinematográfica de Diego Sabanés ao produzir *Mentiras piadosas*, por isso, o diretor considera que seu filme é uma versão livre de diferentes textos de Cortázar, como “Tía en dificultades” (1962)<sup>26</sup>, “Casa tomada” (1951)<sup>27</sup> e “Cartas de mamá” (1959)<sup>28</sup>.

---

<sup>25</sup> Essa seção é baseada nas informações obtidas em conversa com o diretor do filme através do Facebook (Messenger) e nas informações contidas no Blog do filme *Mentiras piadosas*: <https://todomentiras.wordpress.com>.

<sup>26</sup> In: *Historias de cronopios y de fama*, 1962.

<sup>27</sup> In: *Bestiario*, 1951.

<sup>28</sup> In: *Las armas secretas*, 1959.

Embora Sabanés reconheça no Blog do filme que não era seu objetivo traduzir Cortázar à linguagem cinematográfica, sua produção abre portas àqueles que desconhecem a beleza dos escritos de Cortázar.

O filme traz elementos que não existem no conto de Cortázar e, como tradução para outra arte, não está isenta de considerações pessoais, motivadas, por exemplo, pela adequação necessária no roteiro inicial do filme a fim de que pudesse ter no elenco a atriz Lydía Lamaison (a avó da trama), por quem Sabanés nutre grande admiração.

De maneira geral, os personagens da trama têm suas semelhanças com os do conto “La salud de los enfermos”. Entretanto, houve modificações em seus nomes e o diretor, levemente, modificou o ano em que a história acontece, que passou a ter seu início marcado, exatamente, por abril do ano de 1958. Alejandro passa a ser Pablo. Embora sua atuação na produção seja curta, aparecendo mais no início, e que não apareça na maioria das cenas durante todo o filme, a ausência repentina de Pablo e a fragilidade na saúde da matriarca fazem com que toda a trama se desenvolva – o que lhe confere semelhança ao principal argumento do conto: esconder a verdade sobre o que aconteceu a Alejandro a fim de não agravar o estado de saúde de Mamá. Tía Clelia passa a Tía Celia, Tío Roque a Tío Ernesto, os irmãos Carlos, Rosa e Pepa passam a Jorge e Nora, respectivamente, e María Laura passa a ser Patricia. É importante destacar que as duas irmãs – que no conto figuram como Rosa e Pepa –, no filme, elas se fundem em uma só irmã, Nora.

Assim como Cortázar mantém viva a relação entre o presente e o passado, Sabanés permite em sua produção que o tempo passado visite o presente quando das recordações das personagens. Isso se dá por meio de *Flashbacks*, recurso utilizado que intercala as recordações de alguns personagens com as cenas do presente suscitadas por alguma vivência no presente que fazem lembrar de algo vivido anteriormente. Nesta pesquisa, os *flashbacks* são enumerados conforme aparecem no trabalho. Ou seja, a sequência de exposição dos *flashbacks* aqui não é a mesma sequência a qual ocorre no filme.

No conto, os trechos “Maria Laura veio na sexta-feira à tarde e falou que tinha que estudar muito para as provas de arquitetura” e, logo em seguida, “— Sim, minha filha — disse mamãe, olhando para ela com afeto —. Tens os olhos vermelhos de ler, e isso é ruim. Coloque umas compressas neles (...)” (CORTÁZAR, 2002a, p. 60, tradução

minha<sup>29</sup>) indicam que a história faz o percurso entre o passado e o presente, intercalando ações anteriores (discurso indireto) com as do momento da fala (discurso direto).

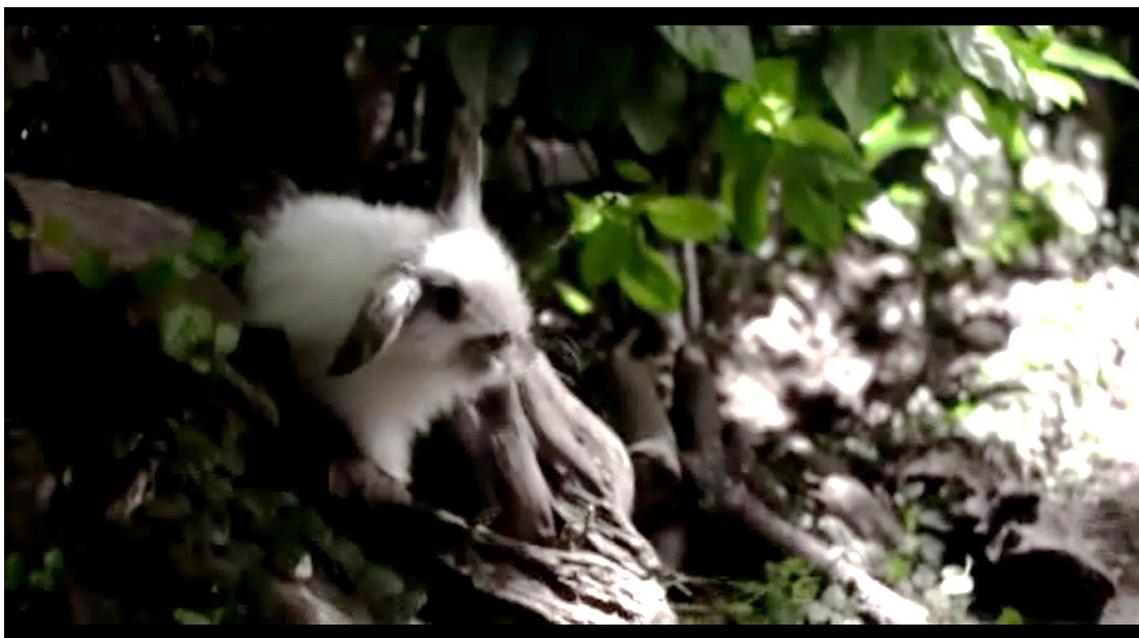
Já no filme, algumas cenas que remetem ao passado e que permitem a relação entre este e o presente quase sempre se iniciam por um sentimento de grande melancolia. Entre elas temos: a cena com a presença da avó materna (*Flashback I*: 00:02:15 a 00:04:05); quando eles recebem supostamente um presente de Pablo e se lembram das brincadeiras com um coelho, durante a infância dos filhos de Mamá (*Flashback II*: 00:29:10 a 00:32:05); a recordação de Mamá do adultério de seu esposo durante uma festa em sua casa (*Flashback III*: 00:40:57 a 00:43:05), etc.

Figura 1 – *Flashback I*



Fonte: *Mentiras piadosas*. (00:02:39 – na sala de estar da casa da família. A avó está sendo apoiada pelo braço pela Mamá e Tío Ernesto e Tía Celia estão arrumando os móveis da sala para que a avó não caia.)

<sup>29</sup> “María Laura vino el viernes por la tarde y habló de lo mucho que tenía que estudiar para los exámenes de arquitectura.”; “—Sí, mi hijita —dijo mamá, mirándola con afecto—. Tenés los ojos colorados de ler, y eso es malo. Ponete unas compresas (...)” (CORTÁZAR, 2002a, p. 60)

Figura 2 – *Flashback II*

Fonte: *Mentiras piadosas*. (00:29:10 a 00:32:05 – Quando as crianças brincam com o coelho no jardim da casa da família.)

Figura 3 – *Flashback II*

Fonte: *Mentiras piadosas*. (00:29:10 a 00:32:05 – Quando as crianças brincam com o coelho no jardim da casa da família.)

Figura 4 – *Flashback III*

Fonte: *Mentiras piadosas*. (00:40:57 a 00:43:05 – Quando o Sr. Osvaldo, patriarca da família, está no quarto de seus filhos com a Sra. Millstein com quem tem um relacionamento extraconjugal.)

No filme, fica bastante clara a influência majoritária do conto “La salud de los enfermos” entre as obras de Cortázar que Sabanés utilizou para escrever seu roteiro, pois, assim como o conto, o filme também retrata a saúde fragilizada da matriarca e da Tía Celia, que falece antes da mãe de Pablo e que, igualmente como fizeram quando este supostamente faleceu, não revelaram a verdade à matriarca para que esta não sofresse e não agravasse o seu estado de saúde já tão debilitado. Ademais, outras características presentes no conto também estão no filme, como o fato de Jorge assumir os negócios da família, Nora cuidar da casa e da mãe com zelo com a ajudar de Tío Ernesto e Tía Celia e Patricia também seguiu como namorada dedicada. Todos os personagens do filme, assim como no conto, mantiveram a atitude similar de esconder a verdade sobre o possível falecimento de Pablo, escrevendo cartas e enviando presentes como se eles fossem o próprio Pablo. Embora Mamá seja a protagonista da história, por que toda a trama gira ao redor de sua saúde e os cuidados para esconder a suposta morte de seu filho mais novo, Jorge é o personagem no filme que mais tem destaque nas cenas, pois ele divide o papel de narrador da trama com a câmera. De acordo com Martin (2013, p. 33), “a câmera deixou de ser apenas a testemunha passiva, o registro objetivo dos acontecimentos, para tornar-se ativa e atriz.” Depois de algum tempo do falecimento de Tía Celia, chega ao fim a vida da matriarca, sem sequer saber se o filho ausente estaria realmente morto.

É importante dizer que o contexto de mentiras que foi desenvolvido para evitar que Mamá sofresse com a suposta morte de Pablo é um reflexo da construção familiar à qual os filhos foram expostos quando crianças. As crianças foram acostumadas a subverter ou esconder a verdade para evitar sofrimento. Uma das cenas que evidenciam que a mentira já era elemento presente no contexto familiar é quando a Tía Celia enterra o coelho e as crianças perguntam à Mamá onde ele estaria e ela, mesmo compreendendo que Jorge sabia o que havia acontecido e que o coelho não havia voltado para a mata, mas, sim, estava morto, Mamá não titubeou em inventar uma “mentira piadosa” a fim de evitar o sofrimento de seus filhos (*Flashback IV* – 00:29:48 a 00:32:04).

Figura 5 – *Flashback IV*



Fonte: *Mentiras piadosas*. (00:29:48 a 00:32:04 – Tía Celia estava enterrando o coelho no jardim da casa sem perceber que estava sendo observada por Jorge, que se encontrava na janela superior da casa.)

A ideia de que Pablo realmente havia falecido era certa entre seus familiares. Contudo, ao final do filme, inesperadamente, uma pessoa se aproxima da loja da família, com feições que fazem com que Jorge, aparentemente, lembre-se de seu irmão ausente.

Figura 6 – Suposto regresso de Pablo



Fonte: Mentiras piadosas. (01:31:54 – Essa é a visão de Jorge de dentro da loja. Ele observa esse casal e, aparentemente, acredita que o homem em questão se trata de Pablo.)

A campanha toca na residência. Mas Jorge não permite que Nora atenda o chamado. Essa atitude de Jorge faz com que se levantem suspeitas de que ele sabia que o irmão mais novo não havia morrido. Talvez, durante todo o tempo que passou ausente, Pablo se comunicou com a família, mas Jorge, tendo suas motivações próprias, resolveu negar à família qualquer forma de contato. Das motivações possíveis para negar à família o contato, uma delas pode ser por ele estar apaixonado por Patricia; outra pode ser uma questão de ciúmes, pois, como filho mais velho, restou a ele cuidar da família, enquanto que Pablo poderia alçar os voos que a ele não lhe eram possíveis.

Ao encerrar o filme dessa maneira, o diretor confere ao espectador o poder de imaginar diversas possibilidades que levaram a esse desfecho da obra. Quais sejam: a) Que Pablo não havia morrido e que havia se comunicado com a família, dizendo que voltaria quando estivesse bem financeiramente, enquanto Jorge negava essa informação aos demais; b) Que Pablo havia comunicado a Jorge que estava fazendo sucesso em Paris e que, por isso, não voltaria mais para casa e Jorge não quis contar à família para não magoá-los e manter Patricia próxima a eles; c) Que não houve nenhum tipo de comunicação de Pablo para a família e que, quando supostamente voltou, por todo sofrimento e história contada por Jorge e os demais para esconder o abandono de Pablo à

Mamá, Jorge resolveu não recebê-lo, devido à falta de consideração para com a família e já falecimento de Mamá.

Todas as hipóteses acima mencionadas nasceram da cena em que Patricia fala para Jorge que Pablo não mais voltará e que não pode estar vivo (01:09:50). Nesse momento, Jorge informa para Patricia que Pablo havia enviado uma carta há seis meses, dizendo que voltaria assim que conseguisse juntar o dinheiro da passagem, e aponta para a mesa onde a carta está guardada na gaveta. Patricia se recusa a ler a carta.

Figura 7 – Jorge contando sobre a carta de Pablo



Fonte: *Mentiras piadosas*. (01:11:16 – Jorge está apontando para a mesa onde guardou a carta que ele disse para a Patricia que Pablo enviou há seis meses.)

Essa cena é emblemática porque Patricia também fazia parte da história das cartas de Pablo para Mamá. Então, como para ela seria possível que aquela carta à qual Jorge se referia naquele momento seria verdadeira? Ao negar ter contato com essa suposta carta, a carta verdadeiramente de Pablo, Patricia pode tê-lo feito por dois motivos: 1) Não queria ser enganada por Jorge, pois sabia que as demais cartas eram falsas; 2) Não queria ter contato com a mensagem que trazia a possibilidade de regresso de Pablo, pois estava apaixonada por Jorge.

Ligando-se à essa cena, temos outra do início do filme, quando Jorge está no escritório onde fabrica a história do irmão mais novo na França e abre uma gaveta que

faz com que a dúvida sobre o envio de uma carta por Pablo (revelado na cena com Patricia) se mantenha. Dentro da gaveta, existe um envelope com as cores da França.

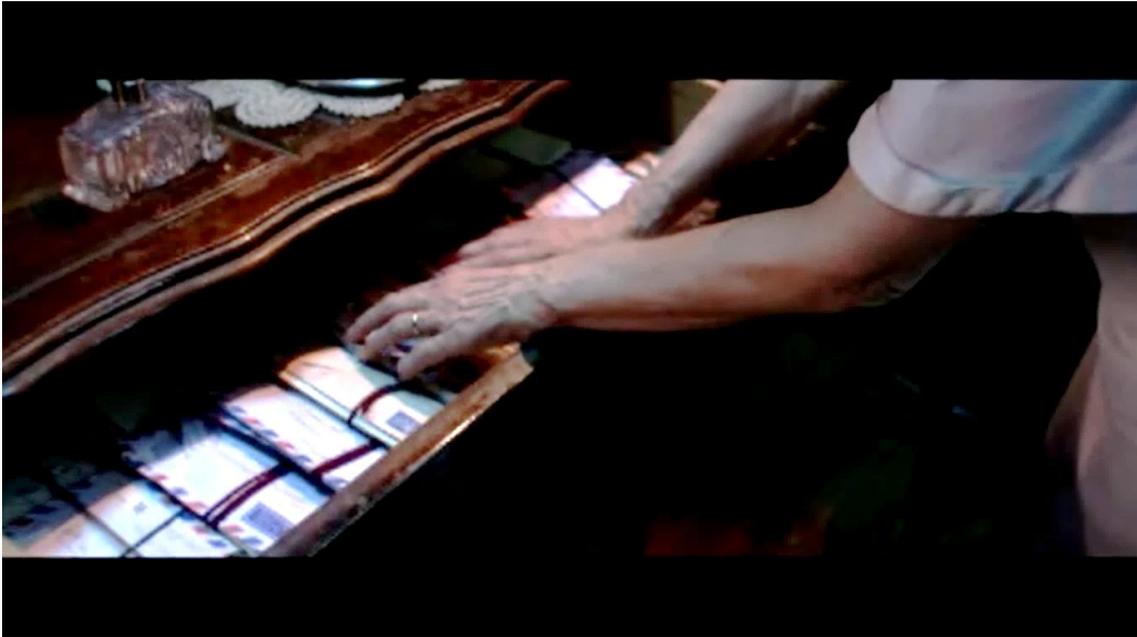
Figura 8 – Gaveta com um envelope com as cores da França



Fonte: *Mentiras piadosas*. (00:25:47 – Jorge abre a gaveta na qual existe um envelope com as cores da França.)

A suspeita de que essa seja a única carta enviada por Pablo se reforça ao final do filme porque quem guardava as cartas supostamente enviadas por ele era a Mamá, em uma gaveta na cômoda de seu quarto.

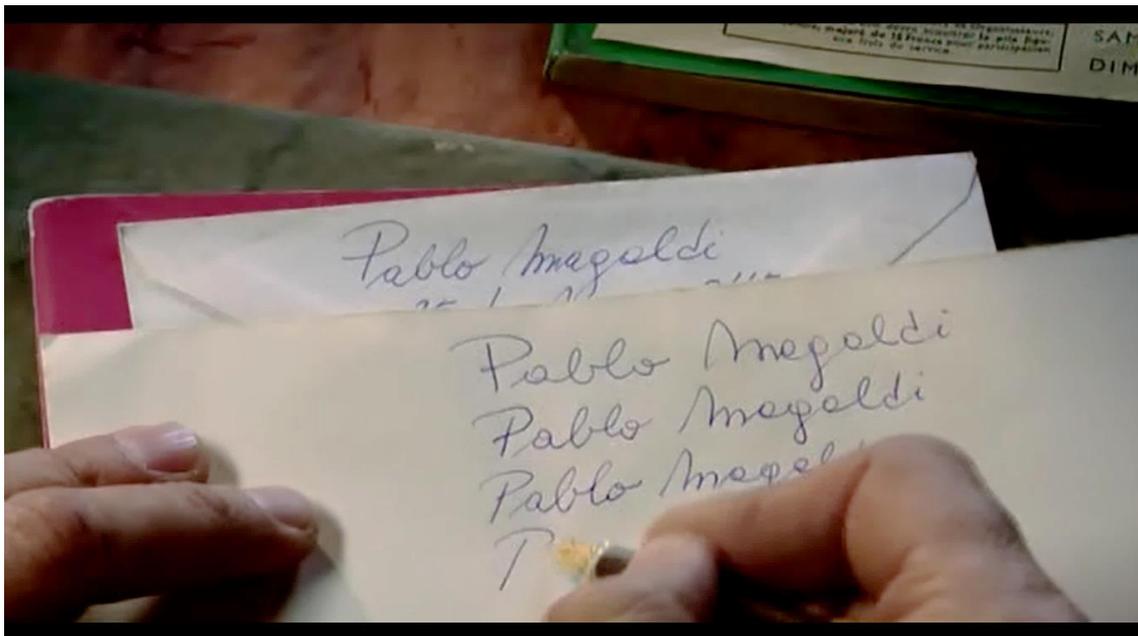
Figura 9 – Cômoda no quarto de Mamá onde as cartas eram guardadas



Fonte: *Mentiras piadosas*. (01:26:38 – Mamá abre a gaveta da cômoda do seu quarto e passa as mãos em cima de várias cartas enviadas supostamente por Pablo.

Nesse momento, surge o seguinte questionamento que reforça a possibilidade de uma carta verdadeira de Pablo: por que somente uma das cartas estaria na mesa do escritório de Jorge? Será que Jorge não estava falsificando a assinatura de Pablo por meio da única carta enviada por ele?

Figura 10 – Jorge aprendendo a falsificar a assinatura de Pablo



Fonte: *Mentiras piadosas*. (00:26:00 – Jorge está aprendendo a falsificar a assinatura de Pablo seguindo um modelo de carta enviada pelo irmão.)

Nas cartas apresentadas no filme, os dados do destinatário são escritos na parte da frente do envelope, que corresponde à parte lisa. Os dados do remetente, por sua vez, são escritos na parte de trás, na aba de abertura. Na cena acima (Imagem 10), o modelo da assinatura de Pablo está em um envelope, cuja identificação dele se encontra na aba, o que me leva a compreender que o remetente daquela carta é Pablo. Essa é a única carta que não está guardada na cômoda da Mamá, o que revela a possibilidade de Pablo realmente ter escrito uma carta à família (Figura 7, p. 43).

## 5 DA OBRA LITERÁRIA À FÍLMICA: RESSIGNIFICAÇÕES<sup>30</sup>

Nesta seção, trago a análise realizada sobre as escolhas feitas por Diego Sabanés na adaptação fílmica, levando em consideração tanto o contexto da obra literária, extremamente fecunda para o campo das interpretações que ela possa suscitar quanto o contexto do filme, tão revelador da alma cortazeana.

O contexto histórico da época em que a obra literária foi escrita, provavelmente, influenciou o seu autor em algumas de suas escolhas.

Em 1966, ano da criação de “La salud de los enfermos”, Argentina vivia um momento de instabilidade conjuntural advinda do Regime Militar vivido neste e em anos anteriores. Segundo Gerchunoff e Llach (2003, p. 301),

No início de 1966, entretanto, a sensação difundida pelos críticos de que a economia caminhava para uma nova recessão era tão intensa como a percepção de que se aproximava um novo golpe de estado. Os argentinos estavam se adaptando a uma história que parecia cíclica, a um eterno retorno de crises econômicas e políticas.<sup>31</sup> (Tradução minha).

A vertente política considerada de direita dominou o país à época e isso fez estreitarem-se os laços com os ideais norte-americanos, apoiando o bloqueio a Cuba e a intervenção na República Dominicana.

À época do Golpe Militar de 1966, quando iniciou a chamada Revolução Argentina, o país mantinha relação de dependência com os Estados Unidos e teve apoio dos setores ultranacionalistas. De acordo com Gerchunoff e Llach (2003, p. 302), “o golpe de 1966 (batizado de “Revolução Argentina”) era mais ambicioso em seus fins que qualquer dos anteriores, com a possível exceção do de 1930<sup>32</sup>.” A partir daí, iniciaram-se os assassinatos políticos, os benefícios aos setores capitalistas e prejuízo dos setores mais populares argentinos, através da política aplicada pelas Forças Armadas, com seu Estado burocrático autoritário. Devido ao grande crescimento do Brasil na década de 60, a boa relação com o Brasil já não existia mais. Argentina sentia mais inveja do país vizinho do que admiração, conforme Gerchunoff e Llach (2003, p. 311),

---

<sup>30</sup> Para desenvolver as Seções 5.1 e 5.2, utilizei como fonte também as entrevistas realizadas com Diego Sabanés o Blog do filme *Mentiras piadosas* (Anexos B, C e D), disponível em: <<https://todomentiras.wordpress.com>>.

<sup>31</sup> “A comienzos de 1966, sin embargo, la sensación difundida por los críticos de que la economía marchaba a una nueva recesión era tan intensa como la percepción de que se avecinaba un nuevo golpe de estado. Los argentinos se estaban adaptando a una historia que parecía cíclica, a un eterno retorno de crisis económicas y políticas.” (GERCHUNOFF; LLACH, 2003, p. 301).

<sup>32</sup> “El golpe de 1966 (bautizado “Revolución Argentina”) era más ambicioso en sus fines que cualquiera de los anteriores, con la posible excepción del de 1930.” (GERCHUNOFF; LLACH, 2003, p. 301).

Ainda que nos anos 60 o país tenha logrado reverter sua perda de posições a nível mundial, continuou cedendo terreno para o Brasil, o que seguramente desconstruiu a apreciação do mais que aceitável desempenho argentino nessa década. Mas se comparar ao Brasil era competir contra um dos países de mais rápido crescimento em todo o mundo durante o período de 1930-1973.<sup>33</sup> (Tradução minha).

A boa relação entre Argentina e Brasil foi em parte reestabelecida quando Perón volta ao poder em 1973.

A mesma influência do período histórico pode ser observada no filme de Sabanés. Segundo o diretor, em resposta ao contato realizado pela internet, houve uma pequena mudança temporal entre o conto e o filme, que passou a retratar exatamente o ano de 1958.

As Forças Armadas, em 1958, perceberam que haviam fracassado na tentativa de eliminar as influências de Perón na sociedade argentina e foram convocadas eleições gerais, às quais Frondizi surge como vitorioso, tendo exercido um governo fraco devido às pressões exercidas pelos militares e pelos peronistas. Neste mesmo ano, foi criado o Grupo de Cooperação Industrial Brasil-Argentina, que objetivava o intercâmbio de manufaturados entre os países.

Frondizi é o JK argentino: o maior impulsor do desenvolvimentismo baseado na industrialização por substituição de importações para o mercado interno, na implantação de indústria pesada e de infra-estrutura e na exploração de recursos naturais (petróleo e gás). O capital estrangeiro é apresentado como fundamental, despertando reações nacionalistas. (CANDEAS, 2005, p. 196).

A relação entre Brasil e Argentina, no ano que Sabanés assume como tempo da narrativa de sua produção cinematográfica (1958), era considerada boa, ainda que houvesse momentos de rivalidade entre os países. Entre eles havia a diplomacia presidencial.

A verdade é que em qualquer um dos momentos históricos em que estão ambientadas as obras (conto e filme, visto que a mudança temporal entre os dois é pequena), a Argentina não vivia bons momentos políticos devido à insegurança dos períodos ditatoriais pelos quais passou e, por consequência, a economia do país entrou em decadência. Assim, o país rebaixou-se do patamar de mais rico e desenvolvido da América Latina, (*status* vivido por volta dos anos 30, em que disputava a liderança

---

<sup>33</sup> “Aunque en los años 60 el país logró revertir su pérdida de posiciones a nivel mundial, siguió cediendo terreno frente a Brasil, lo que seguramente desdibujó la apreciación del más que aceptable desempeño argentino en esa década. Pero compararse con Brasil era medirse contra uno de los países de más rápido crecimiento en todo el mundo durante el período 1930-1973.” (GERCHUNOFF; LLACH, 2003, p. 311).

continental com o Brasil) a uma situação de instabilidade financeira que o tornou um dos países mais pobres do continente.<sup>34</sup>

Sabanés optou por realizar algumas modificações que acabaram dando ao conto de Cortázar novos significados. Conforme exposto no Blog do filme, algumas ressignificações simplesmente atenderam a uma vontade particular de ter no elenco do filme, como mencionado anteriormente, a atriz Lydia Lamasion para encenar a avó dessa família argentina marcada pelo suposto falecimento do membro mais novo.

O diretor transformou a “Tía en dificultades”, de Cortázar (1962), na avó dessa trama – personagem especialmente pensada e escrita para a experiente atriz. Entretanto, ao ser convidada por Sabanés, Lydia disse que havia gostado bastante do roteiro, mas que acreditava que as falas de seu personagem estavam muito poucas e que se houvesse um pouco mais de espaço para o seu personagem, ela encenaria a avó em *Mentiras piadosas*. Em relato para o Blog do filme, Sabanés explica a sua escolha pela atriz:

Quando escrevi o roteiro de *Mentiras piadosas* transformei a “Tía en Dificultades” de Cortázar na avó de nossa família e sempre pensei na Lydia para que a interpretasse. O motivo é bastante caprichoso, um gosto de cinéfilo: Lydia havia sido a mãe de “La Caída” de Torre Nilsson, e eu queria que fosse minha avó<sup>35</sup>. (SABANÉS, 2012, tradução minha.)

O texto “Tía en dificultades” faz parte da obra cortazeana “Historias de cronopios y de famas”<sup>36</sup> (1962). Parte do capítulo “Ocupaciones raras”, “Tía en dificultades” deu a Sabanés algumas das características da avó no filme. No texto, ela tem medo de cair de costas e a família não sabe o porquê de isso acontecer, mas se coloca sempre à disposição para ajudá-la a caminhar. Alguns trechos do texto foram levados à fala do narrador do filme, como a confissão da avó em dizer que se caísse de costas poderia não mais se levantar. Inclusive, a cena das crianças observando uma barata caída de costas (00:03:33) e que, a partir dessa descoberta, compreenderam o medo da avó porque a barata não conseguia se levantar.

<sup>34</sup> Fonte: <<http://www.espacoacademico.com.br/009/09bertonha.htm>>.

<sup>35</sup> “Cuando escribí el guión de “Mentiras Piadosas” transformé la “Tía en Dificultades” de Cortázar en la abuela de nuestra familia, y siempre pensé en Lydia para que la interpretara. El motivo era bastante caprichoso, un gusto de cinéfilo: Lydia había sido la madre de “La Caída” de Torre Nilsson, y yo quería que fuese mi abuela”. SABANÉS, Diego. Un Recuerdo de Lydia Lamaison. Disponível em: <<https://todomentiras.wordpress.com/category/en-primera-persona/>> Acesso em: 23 out. 2015.

<sup>36</sup> “Tía em dificuldades” – na obra “Historias de cronopios y de famas (CORTÁZAR, 1962, p. 22). Disponível em: <<<http://www.nuevaliteratura.com.ar/descargas/Historia%20De%20Cronopios%20Y%20De%20Famas%20-%20Julio%20Cortazar.pdf>>>. Acesso em 03 out. 2017.

Conforme dito anteriormente, *Mentiras piadosas* foi escrito não somente tendo como texto-fonte o conto “La salud de los enfermos”, mas também outros textos. Além de “Tía en dificultades”, os contos “Casa tomada” (1951) e “Cartas de Mamá” (1959) levaram Cortázar ao contexto da adaptação fílmica de Sabanés.

“Casa tomada”, conto pertencente à obra “Bestiario” (1951), traz a história de dois irmãos que veem a casa onde vivem sendo tomada por ruídos sem conseguirem ver quem os produz; as portas dos compartimentos da casa vão sendo fechadas e os irmãos vão sentindo o espaço onde moram reduzir de tamanho por conta dos ruídos que eles escutam e não investigam o que pode ser. Ao final, o irmão mais velho decide abandonar a casa, trancar a porta principal e se desfazer da chave.

Desse conto, além da metáfora do ato de trancar a porta e deixar morrer parte da história dos irmãos, Sabanés aproveitou alguns traços particulares dos personagens e da história da casa para figurarem em *Mentiras piadosas*. Na casa do conto, segundo um dos irmãos, que é o narrador da história, poderiam viver oito pessoas sem se incomodarem. No filme, existem exatamente oito personagens que moram na casa — a saber: Mamá, Sr. Osvaldo, a avó, Jorge, Nora, Pablo, Tío Ernesto e Tía Celia. A maioria desses personagens morre (Mamá, Sr. Osvaldo, a avó e Tía Celia), além da dúvida sobre Pablo. Tío Ernesto tem de ir embora depois da morte de Tía Celia. Ao final, sobram, assim como no conto “Casa tomada” apenas dois irmãos, que não se casaram e que têm por volta de 40 anos de idade.

Omar Prego em Cortázar (1991, p. 51), fala sobre esse conto e sua relação com o fantástico:

(...)a aceitação disso que você chama de “permeabilidade”, e que volta a ocorrer em “Casa tomada”, onde o clima fantástico se instala não a partir desses ruídos que os irmãos escutam, mas da atitude que adotam, do acatamento cego dessa “presença” e de sua retirada, sua fuga. Em nenhum momento eles pensam em investigar. Os irmãos acatam a regra do jogo, e é esse acatamento que instala o fantástico no conto.

Nessa entrevista, Cortázar fala que “Casa tomada” foi fruto de um pesadelo seu e que a maior diferença entre eles (sonho e conto) era que no pesadelo ele estava sozinho. Esclarece também que o conto não poderia ser contado com apenas um personagem. Assim, Cortázar (1991, p. 51) afirma que “tinha que vestir o conto com uma situação ambígua, uma situação incestuosa, o casal de irmãos de quem se diz viver como ‘um simples e silencioso casamento de irmãos’, esse tipo de coisa”. Essa relação incestuosa apresentada (não claramente no conto) também está presente no filme de Sabanés. Jorge e Nora, inconscientemente, formam um casal. As cenas em que eles estão

na cozinha, enquanto ela lava a louça, ele a enxuga (01:25:36) e quando, depois da morte de Mamá, eles dormem juntos no quarto de Pablo (01:30:10) comprovam, assim como no conto, uma relação incestuosa, embora inconsciente.

Figura 11 – Jorge e Nora na cozinha



Fonte: *Mentiras piadosas*. (01:25:36 – Jorge e Nora estão na cozinha, enquanto Nora lava as louças, Jorge a ajuda, enxugando-as.)

Figura 12 – Jorge e Nora dormindo juntos



Fonte: *Mentiras piadosas*. (01:30:10 — Depois do falecimento de Mamá, Jorge e Nora ficam sozinhos na casa e dormem juntos no quarto de Pablo.)

Curiosamente, o diretor modificou um pouco o tempo cronológico no qual a trama se desenvolve – de 1966 para 1958. Provavelmente, as mudanças de Brasil (conto) para França (filme) e de engenheiro (conto) para músico (filme) foram motivadas pela história de vida do autor que lhe inspirou a produção cinematográfica. Afinal, Cortázar foi um dos autores argentinos mais influentes que conseguiu grande espaço na França. Segundo Prego (CORTÁZAR, 1991, p.11),

Apesar de seus longos anos de Paris, Cortázar continuava sendo essencialmente um argentino. Penso que isto está suficientemente claro, para que não se insista a respeito. Basta ler seus contos, seus romances e seus poemas para compreendê-lo, para espantar-se com o fato de certos espíritos estreitos terem reprovado seu afrancesamento e terem rasgado as próprias vestes, como os fariseus escandalizados.

Era, claro, um argentino que tinha incorporado à sua cultura tudo o que a Europa pode oferecer — literatura, arte, música, velhas catedrais e séculos de história concentrados numa pedra coberta de limo visitada por um gato, no sorriso de um ancião que bebe seu copo de vinho na taverna de um vilarejo do *Midi* — mas que no fundo de si mesmo sabia que sua alma estava pregada para sempre no Cruzeiro do Sul.

Ou seja, apesar de estar exilado em Paris, Cortázar não esqueceu as suas origens latino-americanas, conforme será exposto a seguir.

## 5.1 Um violinista argentino na Paris de 1958

“A *Generación del Ochenta* promoveu a construção ideológica da modernização argentina com base na transplantação cultural e étnica da Europa – inaugurando tensões permanentes com a identidade *criolla* ibérica, rural e tradicional. A sociedade se torna mais complexa, com o crescimento dos setores médios e urbanos da população. A elite, em ostentação e luxo – que atingirão seu ápice em Buenos Aires –, tinha Paris como segundo lar.”

(Alessandro W. Candeas)

Segundo Sabanés<sup>37</sup>, a escolha da França como país de destino de Pablo se deu por conta do imaginário da classe média da Argentina ao final dos anos 1950, que, por influência da elite argentina (que remonta à Geração de Oitenta), considerava Buenos Aires como a Paris sul-americana.

Em 1910 – durante as celebrações do centenário da Revolução de Maio –, a Argentina estava no ponto culminante de seu prestígio internacional. Na época, o país representava 50% de todo o PIB latino-americano; Buenos Aires – cujas ruas eram decoradas com estátuas importadas da França (além de todo o material usado para construir edifícios inteiros, tijolo por tijolo) – era chamada de “a Paris da América do Sul” e o próprio país era considerado um “pedaço da Europa” incrustado na América do Sul. (PALACIOS, 2015, p. 44)

Paris, em 1958<sup>38</sup>, vivia um momento de instabilidade política que ficou conhecido mundialmente como “Crise de Maio de 1958”, que golpeou fatalmente o regime da Quarta República Francesa, quando retornou ao poder o general De Gaulle, que, após enfraquecer o regime político vigente, estabeleceu, por meio de Referendum, a Quinta República Francesa em 1959.

O momento histórico da França não era dos melhores, assim como o do Brasil e da Argentina, à época da criação do conto de Cortázar, o que também é perceptível no tempo em que a história se desenvolve no filme de Sabanés. Essa instabilidade política

<sup>37</sup> O diretor repassou essas informações durante as conversas que tivemos pela internet, no segundo semestre de 2015.

<sup>38</sup> Fonte: <[http://pt.encydia.com/es/Crise\\_de\\_Maio\\_\(1958\)](http://pt.encydia.com/es/Crise_de_Maio_(1958))>.

vivida em qualquer dos contextos faria indiferente qualquer um desses países como destino para Pablo. Isso torna possível conjecturar que a escolha de Sabanés por tornar França o destino do personagem possa ter motivações intimamente ligadas à história de vida de Cortázar.

De fato, Paris teve para a formação de Cortázar como escritor, segundo palavras do próprio autor, o papel de um *caminho de Damasco*: “Paris foi um pouco meu caminho de Damasco, a grande sacudida existencial (creio que aqui esta palavra é bem usada)” (CORTÁZAR, 2002b, p. 15). Ele avalia que foi a experiência europeia que lhe possibilitou o despertar para a alteridade, já que, na Argentina, ao contrário, estava bastante afastado do próximo, porque ali nutria uma solidão cultivada com propósitos culturais, para dar cabo de suas leituras e projetos como escritor. Já em Paris, “tudo isso foi varrido por uma espécie de presença física do homem como próximo” (CORTÁZAR, 2002b, p. 15). O misterioso destino de Pablo e as cartas inventadas pela família nos remetem precisamente a essa capacidade de expatriar-se em outrem que a escrita de ficção proporciona. Jorge, o irmão que parece escrever a maior parte das cartas no filme, torna-se outro com as ficções que ele mesmo inventa em torno do paradeiro do irmão.

Mas se quisermos estender o comparativo entre as trilhas seguidas pelo personagem Pablo e por Cortázar em Paris, somos levados também a refletir sobre o papel do tempo na experiência narrativa, já que, como lembra Paul Ricoeur (2012b), toda a experiência temporal humana é estruturada na forma de narrativas que dão conta de nossas identidades. Também no cinema, a configuração do tempo na narrativa se dá por meio de uma variedade de recursos técnicos, visuais e sonoros, de que é exemplo a riqueza dos *flashbacks* no filme de Sabanés.

Vejamos o que diz Cortázar sobre a relação entre a temporalidade da vida e a da literatura, dimensão que para ele se tornou mais grave em Paris:

O clima particularmente intenso da vida em Paris — no começo, a solidão; depois, a intensidade (em Buenos Aires eu havia me permitido viver muito mais) — produziu de repente, em muito pouco tempo, uma condensação de presente e passado. O passado, em suma, se conectou ao presente e o resultado foi uma sensação de desconforto que me exigia escrever. (CORTÁZAR, 2002b, p. 15, grifo meu).

Sobre a viagem de Pablo, nós pouco sabemos — nosso maior contato seriam as ficções narradas pelas cartas. Assim como da estadia de Cortázar em Paris, e da angústia que lhe exigia escrever, os principais rendimentos de que dispomos sejam literários — ficcionais, portanto.

Para mim, é bastante razoável pensar que foi o próprio “caminho de Damasco” cortazeano em Paris que influenciou, de alguma forma, o diretor do filme a mudar o destino do personagem para a França. Sobretudo levando em consideração que a estadia de Cortázar em Paris é tema bastante debatida entre os estudiosos do autor, tendo rendido, além disso, muitas polêmicas acerca da literatura que ele produziu. Em parte, devido a um chauvinismo dos críticos, o escritor argentino foi acusado, em virtude de sua experiência parisiense prolongada, tendo sido chamado de “escritor afrancesado” ou “franco-argentino”. Quando surgiu o boato de que o escritor tinha conseguido a nacionalidade francesa, armaram-se fortes polêmicas: “(...) em alguns casos, era uma coisa bastante penosa. Não havia, praticamente, entrevista, questionário ou carta que recebesse que não martelasse o tema” (CORTÁZAR, 2002b, p. 16). O contista questiona as opiniões correntes de então, que defendiam que seus escritos haviam perdido a qualidade por conta do período parisiense:

Para ser preciso, é exatamente o contrário. O fato de ter vindo para a Europa em um momento bastante crítico da minha vida não apenas não tirou nada da minha latino-americanidade ou da minha argentinidade, como lhes adicionou uma quantidade de experiências que a Argentina jamais teria me dado. A Argentina me deu um sistema de valores, outras coisas que não tenho aqui [em Paris], mas eram coisas que eu assimilara, em grande parte, antes da minha partida. Na Europa, tive de confrontar todo o meu sistema de valores, minha maneira de ver, minha maneira de ouvir. A experiência europeia foi, em muito poucos anos, uma sucessão de choques, de desafios e de dificuldades que o clima infinitamente mais brando, mais aprazível de Buenos Aires não havia me dado. (CORTÁZAR, 2002b, p. 16).

O que a incoerência dos críticos não era capaz de ver era que a experiência extra-argentina se somou e potencializou a experiência argentina contida em sua literatura. A experiência europeia foi positiva para o escritor tanto do ponto de vista existencial quanto do ponto de vista de seu fazer literário, e, indiretamente e por repercussão, segundo o próprio Cortázar, foi “(...) positiva para a literatura do meu país, já que eu estava fazendo literatura argentina, escrevendo em castelhano e olhando diretamente para a América Latina” (CORTÁZAR, 2002b, p. 17). Além disso, segundo uma metáfora muito cara ao contista argentino: “Para mim, os verdadeiros escritores são como caracóis — carregamos nossa casa nas costas” (CORTÁZAR, 2002b, p. 18).

Mas, além destas considerações literárias e biográficas, também a situação política e o contexto histórico em que se passa a trama do filme devem ser considerados, pois ele dialoga com essas realidades. Não muito longe do tempo da narrativa do conto de Cortázar, Sabanés traz, em seu filme, a realidade econômica pela qual passa Argentina em 1958, representada pelo declínio financeiro pelo qual passa a família de Pablo. Desde

a morte de seu pai, Jorge, o filho mais velho, foi quem ficou como responsável pelos negócios da família que, assim como a situação da maioria das famílias argentinas, entra em declínio, chegando ao ponto de ser necessário se desfazer de objetos de valor pertencentes à família.

Como mencionei anteriormente, a profissão de Pablo também passa a ser outra, motivada também pela composição de tangos por Cortázar com parceria de outros artistas. Um desses tangos, *Java* (Letra de Cortázar, Música de Edgardo Cantón; e Voz de Juan Cedrón), está no disco “Trottoirs de Buenos Aires” e foi gravado em 1980<sup>39</sup>.

Além disso, a viagem de um músico que tenciona seguir carreira em Paris convida bem mais ao universo da invenção e do sonho do que a de um engenheiro (como ocorre no conto), ofício mais comumente associado a contextos pragmáticos e instrumentais. A feérica aventura de um músico em turnês parisienses, em contraste com a prosaica ocupação de venda de chapéus do irmão (que aparentemente é o autor verdadeiro das cartas), é um dos impulsos maiores à cadeia de invenções que se desenrola na trama. O espectador é levado a suspeitar, em alguns momentos, que Jorge desenvolve nas cartas os seus próprios desejos não realizados, como demonstra o envolvimento com Patricia, noiva do irmão.

Não é excessivo lembrar, aliás, que o sonho de ser músico também remete à paixão do próprio Cortázar por esse ofício. São constantes as referências do autor sobre a influência que esse gênero artístico exerceu sobre seus escritos. Cortázar costumava dizer em entrevistas o que reiterou a Gonzáles Bermejo: “Eu disse certa vez — e sempre acham que foi uma *boutade* mas não foi —, que se eu pudesse escolher entre a música e a literatura, escolheria a música; se lamento alguma coisa, é não ter sido músico” (CORTÁZAR, 2002b, p. 86). Além disso, confessa: “Tenho a nostalgia da música, mas não sou dotado para ela, salvo como ouvinte, como aficionado” (CORTÁZAR, 2002b, p. 86).

Mas essa paixão obsessiva pela música, particularmente pelo jazz e pelo tango, expressou-se de maneiras diversas em suas obras literárias. Com efeito, tanto a literatura quanto o cinema, no encadeamento dos signos que os constituem respectivamente (palavras, cenas, objetos) devem possuir uma respiração rítmica cuja cadência lembre a beleza de uma peça musical, sem a qual perderia toda a sua eficácia artística. Analisando suas próprias obras, Cortázar defende que em seus contos, todo

---

<sup>39</sup> Memoria Iluminada – Cap. 4: Final del juego (2014). Fonte: <<http://www.naranjasdehiroshima.com/2014/09/memoria-iluminada-julio-cortazar.html>>

trecho que revela a surpresa do fantástico “(...) é sempre armado sobre um esquema rítmico inflexível” (CORTÁZAR, 2002b, p. 87). A conformação permanente da música em seus escritos é organizada em uma série de elementos fônicos, gráficos e semânticos: “A colocação das vírgulas, o encontro do substantivo com o adjetivo, as quedas da frase até o ponto final acontecem, *mutatis mutandi*, em uma partitura musical” (CORTÁZAR, 2002b, p. 87). É justamente essa questão que conduz Cortázar a falar das dificuldades da tradução:

Quando tenho que revisar uma tradução e ajudar um tradutor, sempre chamo a sua atenção para certos balanços rítmicos que precisam de um cuidado especial. É necessário encontrar o seu equivalente em francês, inglês ou italiano, os três idiomas que posso acompanhar. (...) Mesmo que a ideia, a informação esteja perfeitamente traduzida, se ela não tem *swing*, se não tem aquele movimento pendular que faz a beleza do jazz, perde para mim toda a eficiência. Morre. (CORTÁZAR, 2002b, p. 87).

O que dizer, então, da adaptação fílmica, esse gênero de tradução que enxerta a obra em outro contexto de radical e inevitável reconfiguração? No que se refere à proximidade com a música, também no cinema existem as respirações rítmicas a que Cortázar se refere, e elas não se reduzem à elaboração da trilha sonora, mas a todo o aparato técnico e textual que viabiliza a representação do mundo visado pela câmera. O filme de Sabanés representa uma delicada tradução do conto para o dispositivo cinematográfico, com a inserção de vários outros elementos que remetem à vida e à obra de Cortázar, como vimos tentando mostrar na presente seção.

A meu ver, o filme capta o conflito central do conto, e, também, inclui novos conflitos que enriquecem a trama, sem violar o espírito cortazeano do texto-fonte. O encadeamento dos detalhes na sequência narrativa do filme está minuciosamente elaborado em vários momentos da montagem, na elaboração de ambientes onde o claro-escuro e o uso criativo da cor definem o caráter dramático das cenas, além da afiada construção de personagens envoltos em uma gama de sutilezas psicológicas — o que é reforçado pela atuação dos atores, que se movimentam e interagem nesse vicioso cenário em que se desenvolvem as ficções que inventaram para suas próprias vidas. Arrisco a afirmação de que Cortázar talvez tivesse gostado do filme de Sabanés, uma vez que ele mesmo afirmava que os contos, diferentemente dos romances, se prestavam bem à adaptação para o cinema:

Porque um romance, desde que seja bom, contém sempre uma vasta quantidade de temas, de desenvolvimento, de análises psicológicas, de situações, que o cinema só pode reduzir. (...) Isso não quer dizer que certos romances, onde a ação está mais sintetizada, mais centrada, não admitam adaptações válidas.

Mas, em geral, o cinema não é capaz de aproveitar um bom romance. O conto, em compensação — e justamente por sua natureza, pois mesmo que tenha muitas ações está sempre concentrado em uma ação só, onde os personagens são normalmente em menor número — bem, o conto se presta mais a um possível roteiro. Ao contrário do que eu disse sobre o romance, penso que nas mãos de um bom adaptador, inteligente e sensível, muitos contos podem inclusive atingir maior desenvolvimento no cinema, que pode abrir mais perspectivas para o conto. Não sei se para o bem ou para o mal, mas os contos se prestam para serem levados ao cinema. (CORTÁZAR, 1991, p. 160).

É justamente esse o caso de *Mentiras piadosas*. Nosso objetivo, nesta seção, foi mostrar que ressignificar o lugar de destino e a profissão do personagem Pablo e também a utilização de *flashbacks* durante a trama — o que faz uma analogia à característica de Cortázar de permitir que o passado e o presente se encontrem em suas obras — dá ao filme a característica de elo com a personalidade de Cortázar porque remonta a ele, por sua não linearidade, ainda que para realizar essa inferência o espectador deva conhecer, minimamente, a vida do contista argentino. As escolhas de Sabanés, cineasta argentino, nestes dois aspectos, profissão e destino de Pablo, trouxeram o ar mais suave e subjetivo à trama, já que na obra literária de Cortázar o personagem viajava para o Brasil, maior concorrente político da Argentina na América Latina, e era engenheiro, profissão que não se liga diretamente ao tipo de arte que o cineasta produz.

## 5.2 Simbologia da Morte: a metáfora do quadro de chaves

“Toda imagem é mais ou menos simbólica”<sup>40</sup>.

(Marcel Martin)

Nesta subseção, abordo a simbologia e a metáfora da morte dos personagens do filme *Mentiras piadosas*. Discorro sobre a simbologia que está relacionada ao quadro de chaves e também quando se fecham as portas dos quartos. Discorro, também, sobre a metáfora da morte presente nesta simbologia. Para tanto, é preciso esclarecer que o personagem Dr. Bonifaz, no conto de Cortázar, pode, perfeitamente, ser a representação simbólica ou metafórica da mesma ideia que o quadro de chaves traz no filme. Afinal, por estar em um ambiente em que as pessoas estão enfermas ou morrendo ou mortas, esse personagem pode ser um prelúdio ou confirmação da morte.

---

<sup>40</sup> Cf. MARTIN, M., 2013, p. 23.

Durante todo o filme, Sabanés opta por um ambiente mais escuro. Raras vezes, as cenas se passam em ambientações mais claras. Geralmente, estão ligadas aos momentos mais tristes da família, como a recordação (*flashback*) de quando Nora encontra seu pai aos beijos com outra mulher e ao contar para a sua mãe leva um tapa para que jamais volte a repetir o que disse (*Flashback V: 00:42:16 a 00:43:06*), também a recordação do falecimento do patriarca da família (*Flashback VI: 00:56:09 a 00:57:49*) ou quando da notícia do falecimento da Tía Celia (*Flashback VII: 01:15:20 a 01:16:26*).

Figura 13 –Flashback V



Fonte: *Mentiras piadosas*. (00:42:16 a 00:43:06 – Quando o Sr. Osvaldo, patriarca da família, está no quarto de seus filhos com a Sra. Millstein com quem tem um relacionamento extraconjugal.)

Figura 14 – Flashback V



Fonte: *Mentiras piadosas*. (00:42:16 a 00:43:06 – Quando Nora flagra seu pai em adultério.)

Figura 15 – *Flashback V*

Fonte: *Mentiras piadosas*. (00:42:16 a 00:43:06 – Quando Nora conta à sua mãe que o seu pai a estava traindo e por contar leva um tapa e é chamada a atenção pela mãe.)

Figura 16 – *Flashback VI*

Fonte: *Mentiras piadosas*. (00:56:09 a 00:57:49– Quando Tío Ernesto conta à Mamá sobre o falecimento de Osvaldo, o pai de seus filhos.)

Figura 17 – *Flashback VI*

Fonte: *Mentiras piadosas*. (00:56:09 a 00:57:49 – Quando estão velando o corpo do Sr. Osvaldo na sala de estar da casa da família.)

Figura 18 – *Flashback VII*

Fonte: *Mentiras piadosas*. (01:15:20 a 01:16:26 – Quando Nora, por telefone, recebe a notícia que a Tia Celia havia falecido.)

Já as cenas em que a matriarca atua, a ambientação possui uma iluminação entre claro e escuro, como se a qualquer momento, por conta da fragilidade de sua saúde,

esta pudesse vir a falecer. Na maioria das vezes, os personagens estavam juntos à mãe, recordando Pablo e se envolvendo ainda mais nas mentiras que inventavam a fim de evitar a tristeza da matriarca.

Figura 19 – Mamá conversa com Patricia sobre Pablo



Fonte: *Mentiras piadosas*. (00:23:43 – Mamá conversa com Patricia, a namorada de Pablo, e reclama sobre sua ausência. Patricia informa que está estudando muito.)

Figura 20 – Mamá recebe uma carta e um presente de Pablo



Fonte: *Mentiras piadosas*. (00:39:46 – Mamá recebe uma correspondência de Pablo e com a carta vem um disco da cantora com a qual supostamente Pablo trabalha como músico.)

No conto, constantemente, a visita do Dr. Bonifaz era ao final da tarde ou já durante a noite, marcada pelas expressões de tempo como “eran las siete y cinco” (p.69), “una noche” (p. 73) e “toda la noche” (p. 74); também as expressões “esta noche” (p. 68), “ojos cerrados” (p. 69), “un agujero negro” (p. 81), “modorra” e “cegaban” (p. 82), o que sugere também ambiente escuro. Além disso, historicamente, associamos tristeza, enfermidade, mentira — sentimentos e estados recorrente no conto — à escuridão.

O filme é todo permeado pelo passado da família, de recordações tristes e, também, alegres, e a iluminação das cenas é um recurso fundamental, chamado por Martin (2013, p. 61) de *elemento fílmico não específico* que “constitui um fator decisivo para a criação da expressividade da imagem”, para que esses sentimentos sejam percebidos pelo espectador, reforçando o próprio conteúdo das cenas. Outro elemento fílmico não específico relacionado à imagem é a *cor* empregada nelas. Quando as cenas são de *flashback*, o tom das cores da cena se modifica, provavelmente, pela mudança de especificação da película utilizada para filmar a cena<sup>41</sup> — o que leva ao espectador a sensação de ser transportado ao momento do passado em que as ações transcorreram.

<sup>41</sup> Cf. MARTIN, 2013, p. 76.

No conto de Cortázar, o passado também está presente na fala das personagens sobretudo indicado pelos marcadores temporais e tempos verbais. A saber: “(...) pero y lo de Alejandro se había vuelto tan difícil (...)” (p. 55-56); “Con Alejandro las cosas habían sido mucho peores, porque Alejandro se había matado en un accidente de auto (...)” (p. 57); “Después mamá se perdió en las ya sabidas anécdotas de padres y abuelos, y vino el café y después entró Carlos con bromas y cuentos (...)” (p. 60); “Está bien que en mi tempo no se usaban esas máquinas, pero yo no me hubiera atrevido jamás a escribir así a mi padre, ni vos tampoco” (p. 64); “— Es un secreto — dijo mamá —. Un secreto entre mi hijito y yo” (p. 65). Neste último caso, uma retomada ao passado não tão explícito. O leitor precisa inferir que o segredo entre a mãe e o filho é algo pré-existente, anterior à “viagem” de Alejandro.

Todas as representações de sensações e sentimentos que podemos inferir das descrições do filme feitas anteriormente, chegam até nós através da câmera e dos elementos próprios da criação cinematográfica, como ambientação, trilha sonora, vestimentas, enquadramentos, narradores etc. Segundo Martin (2013, p. 15), “o caráter quase mágico da imagem cinematográfica aparece então com toda a clareza: a câmera cria algo mais que uma simples duplicação da realidade.” E é este papel criador da câmera que a torna os olhos do espectador. Para Xavier (2008, p. 34), “a câmera é dita subjetiva quando ela assume o ponto de vista de uma das personagens, observando os acontecimentos de sua posição, e, digamos, com os seus olhos.” Os movimentos que a câmera realiza nas cenas do filme produzem no espectador a sensação de aproximação ou distanciamento dos atos.

Nos quatorze minutos iniciais do filme, especificamente, um símbolo me chamou a atenção: o quadro de chaves. Em algumas cenas, ele entra no foco da câmera e nos permite perceber que lá estão marcados os cômodos da casa, com os nomes que os identificam: “Jorge, Pablo, Nora, Mamá, Tíos e Servicios” (00:13:39 e 01:17:35).

Figura 21 – Quadro de chaves



Fonte: *Mentiras piadosas*. (00:13:48 – Ao fechar o quarto de Pablo, Nora deposita a chave do quarto dele nesse quadro de chaves.)

Antes mesmo de que o quadro de chaves apareça em cena no filme, no momento da cena de despedida de Pablo (00:11:41 a 00:13:05), na qual o carro em que ele viajaria custa a ligar, aparentando problemas no motor, essa sequência — a atitude dos personagens, o rosto aflito da matriarca durante a dificuldade em ligar o carro e após a partida do filho — sugere que algo de ruim estaria para acontecer com o membro mais novo da família — sensação que se sustenta pela falta de notícias dele para os seus familiares durante muito tempo.

Figura 22 – Pablo e Jorge dentro do carro



Fonte: *Mentiras piadosas*. (00:12:19 – Pablo e Jorge estão dentro do carro que vai levar Pablo ao embarque para a França.)

Figura 23 – Tensão entre os familiares de Pablo



Fonte: *Mentiras piadosas*. (00:12:41 – Tía Celia, Mamá e Nora estão aflitas porque o carro não liga.)

As expressões faciais dos personagens, o barulho do carro que não pega, o próprio contexto de despedida somados à música de suspense utilizada nessa cena dão o tom dramático da separação entre os familiares. A música, segundo Martin (2013, p. 140),

“intervém como contraponto psicológico para fornecer ao espectador um elemento útil à compreensão da *tonalidade humana* do episódio” (grifo do autor) e possui um papel dramático que “pode intervir sob a forma de um *leitmotiv* simbólico que evoca a presença, num personagem, de uma ideia fixa, uma obsessão” (grifo do autor), ou, no caso da cena em específico, da sensação de que algo ruim está para acontecer.

Para Martin (2013, p. 103), “tudo o que é mostrado na tela tem, portanto, um sentido e, na maioria das vezes, uma segunda significação que só aparece através da reflexão; poderíamos dizer que toda imagem *implica* mais do que *explicita* (...)”. Ainda conforme o autor, a compreensão do que é exposto em tela dependerá intimamente do grau de sensibilidade, imaginação e cultura do espectador.

Para desvendar a simbologia da morte presente na metáfora do quadro de chaves (com suas chaves e nomes escritos) em *Mentiras Piadosas*, preciso, primeiramente, conceituar metáfora e símbolo.

Para Pierce (2012, p. 64), metáfora é um hipoicone que “representa o caráter representativo de um representâmen através da representação de um paralelismo com alguma outra coisa.” Já o símbolo

*é aplicável a tudo o que possa caracterizar a idéia ligada à palavra; em si mesmo, não identifica essas coisas. Não nos mostra um pássaro, nem realiza, diante de nossos olhos, uma doação ou um casamento, mas supõe que somos capazes de imaginar essas coisas, e a elas associar a palavra. (...) O símbolo está conectado a seu objeto por força da idéia da mente-que-usa-o-símbolo, sem a qual essa conexão não existiria (PIERCE, 2012, p. 73).*

Segundo Martin (2013, p.104), *metáfora* é “a *justaposição* por meio da montagem de duas imagens que, confrontadas na mente do espectador, irão produzir um choque psicológico, choque este que deve facilitar a percepção e a assimilação de uma ideia que o diretor quer exprimir pelo filme”. Ainda segundo o autor,

*há símbolo propriamente dito quando a significação não surge do choque de duas imagens, mas reside na *imagem enquanto tal*; ocorre em planos ou cenas pertencentes sempre à ação e que se acham investidos, além de sua significação direta, de um valor maior e mais profundo. (MARTIN, 2013, p. 108-109.)*

É importante que compreendamos o símbolo e a metáfora não apenas como recursos estilísticos ou literários, mas como elementos constitutivos e distintivos de nossa experiência humana. Uma concepção de humano que tome em conta o registro simbólico de sua experiência nos foi oferecida pela primeira vez de forma mais explícita por Ernst Cassirer (2004), na sua “Filosofia das formas simbólicas”, que é uma das primeiras obras a abrir caminho ao reconhecimento dos símbolos. Ele parte do princípio de que o homem é um animal simbólico, já que todas as suas atividades e criações têm uma dimensão

sígnica. Nesse registro, encontram-se a linguagem, a arte, a religião, a ciência. Cassirer defende a ideia de que “(...) o simbólico é a mediação universal do espírito entre nós e o real” (CASSIRER, 2004, p. 20). O símbolo convida ao ato de interpretar, e a verdade é que o esforço interpretativo está tão imbricado à nossa existência que podemos mesmo partir do pressuposto antropológico de que o homem é um “animal hermenêutico”, isto é, que se orienta no mundo através da atividade fundamental da interpretação (MICHEL, 2008). Essa conclusão é muito importante para teóricos da hermenêutica como Paul Ricoeur, que, nos anos 1960, dedicou estudos de fôlego ao problema do símbolo, definindo-o da seguinte maneira:

Chamo símbolo a toda estrutura de significação em que um sentido direto, primário, literal, designa por acréscimo um outro sentido indireto, secundário, figurado, que apenas pode ser apreendido através do primeiro. Esta circunscrição das expressões com sentido duplo constitui precisamente o campo hermenêutico (RICOEUR, 1988, p. 14).

Ou seja, o campo hermenêutico se forma como uma área de estudos na própria interpelação do caráter enigmático dos símbolos (inicialmente, os símbolos religiosos, no contexto dos estudos bíblicos, etc.). Ricoeur defende ainda que os símbolos se revelam em uma estrutura de uma história contada. Em outras palavras, o símbolo se dá a conhecer dentro de uma *espessura narrativa*, que pode ser um mito, uma lenda, um conto, um romance, etc. Será em sua “A Simbólica do Mal” que Ricoeur desenvolverá a noção de símbolo como fator de estímulo e de provocação do próprio pensamento. “O símbolo dá que pensar”: eis o título da bela conclusão do livro (2013, p.365), texto fundamental para quem deseja estudar os horizontes abertos pela pesquisa dos símbolos. Nessa conclusão, ele mostra que devemos não só interrogar os símbolos — como o faz a obra citada com os mitos das tradições hebraica e helênica — visando o sentido que está por trás deles, mas, também, servindo-nos deles para levar mais longe a reflexão. Defende-se, assim, não apenas o caráter existencial do símbolo, mas também o poder de reflexão que ele é capaz de potencializar por meio de uma atitude hermenêutica. O símbolo provoca o pensamento, convida a consciência a se debruçar sobre as várias possibilidades de significado por ele expresso. O símbolo revela um excedente de significação — ele sempre quer dizer mais do que aquilo que seu sentido direto já diz.

Os estudos a que me remeto nesta reflexão, não por coincidência, foram retomados por Cassirer, Eliade, Jung, pelo próprio Ricoeur, entre outros, em um período que foi, também, fundamental para a formação intelectual de Cortázar. A retomada do simbolismo mágico-religioso por esses e outros autores, segundo o historiador romeno

Mircea Eliade (2002) reaparece como dimensão do pensamento moderno em uma tentativa de retorno à concretude dos fenômenos existenciais.

Os símbolos retiram a reflexão do campo sistemático e abstrato, pois têm a ver com a vida, com a existência no seu caráter fático. Em sua obra “Imagens e Símbolos”, o historiador romeno afirma que a fortuna adquirida por palavras-chave como símbolo e simbolismo — que se tornaram cada vez mais constantes desde o segundo quarto do século XX — se deveu a motivos variados, dentre os quais a problematização e superação gradual do cientificismo do século XIX, o renascimento do interesse religioso após a Segunda Guerra Mundial, as múltiplas experiências poéticas, as pesquisas do surrealismo (com a redescoberta do ocultismo, da literatura negra, do absurdo, etc.), bem como “a surpreendente voga da psicanálise” (ELIADE, 2002, p. 5). Alguns desses elementos influenciaram a literatura de Cortázar. Dentre estes, destacam-se a psicanálise e o surrealismo, que nos oferecem chaves de leitura valiosas para penetrarmos no conto e no filme.

A influência dos conceitos psicanalíticos<sup>42</sup> de símbolo e de fantasia são importantes para levar mais longe a interpretação do conto e do filme em análise. A influência da psicologia e da psicanálise, a meu ver, apresenta-se como um dos múltiplos registros que atravessam a obra de Julio Cortázar. Particularmente, Cortázar revela em seus textos e entrevistas uma predileção pela obra do suíço Carl Gustav Jung: “Foram feitas investigações psicanalíticas de meus contos tanto pela linha freudiana quanto pela junguiana e as duas são igualmente fascinantes. *Mais a linha junguiana*, que acho que se adapta muito mais ao universo da criação literária” (CORTÁZAR, 2002b, p. 28, grifo meu).

Da psicanálise freudiana, é o conceito de fantasia que talvez melhor nos auxilie na compreensão das ficções inventadas pelos familiares de Pablo/Alejandro. O termo foi utilizado por Freud primeiro no sentido corrente que a língua alemã lhe confere (fantasia ou imaginação), depois como um conceito, a partir de 1917 (FREUD, 1996a). O termo é correlato da elaboração da noção de realidade psíquica, e designa a vida imaginária do sujeito e a maneira como este representa para si mesmo sua história. É no

---

<sup>42</sup> A distinção entre psicologia e psicanálise é tema vasto e, para atender aos propósitos modestos desta seção, não nos interessa aprofundar essa questão. Referimo-nos à Psicologia e à Psicanálise no sentido apontado pelo próprio Cortázar, como se vê adiante, no texto, e também por Freud quando define a Psicanálise como “(...) uma coleção de *informações psicológicas* obtidas ao longo destas linhas, e que gradualmente se acumula numa nova disciplina científica.” (FREUD, 1923 [1922]/1996b p.253, grifo meu).

livro “A interpretação dos sonhos” que encontramos a primeira diferenciação entre a realidade material, externa, e o registro da realidade psíquica propriamente dita, núcleo fundamental do psiquismo, registro de desejos inconscientes dos quais a fantasia é a expressão mais legítima e verdadeira.

Foi com a constatação de que o sofrimento neurótico de seus pacientes derivava das ficções de suas fantasias inconscientes, e não de lesões anatomo-patológicas, que Freud viu-se constrangido a trabalhar com o conceito de fantasia. Esse conceito, evidentemente, liga-se diretamente à criação literária, e as obras de Cortázar elaboram questões inconscientes e traumáticas do autor: “se eu não tivesse escrito *Amarelinha* [*Rayuela*], provavelmente teria me jogado do Sena” (CORTÁZAR, 2002b, p. 16).

O envolvimento dos personagens do filme nos enredos inventados pelas cartas de Pablo dão mostra da veemência que possui a realidade da fantasia. Mas é talvez o conceito junguiano de símbolo que nos forneça importante sustentação hermenêutica na abordagem do filme. Os símbolos, diz Jung, são palavras ou imagens que, conquanto possam ser familiares para nós na vida cotidiana (o quadro de chaves, por exemplo), possuem, por outro lado, “conotações especiais além do seu significado evidente e convencional. Implica alguma coisa vaga, desconhecida ou oculta para nós” (JUNG, 2008, p. 18). Os símbolos, para Jung, são representações que nos ajudam a lidar com a limitação e a finitude de nossa consciência, pois se ligam sempre a fatores que não podemos conhecer ou definir de forma transparente e integral. Para nos aproximarmos desses fatores desconhecidos, porque inconscientes, precisamos do esforço das associações e das interpretações. Os símbolos sempre nos levam a abundantes associações de sentido, raiz da inovação semântica que eles inauguram.

Além da Psicanálise, mencionamos também a influência do surrealismo, e Cortázar lembra, em uma série de entrevistas concedidas a Omar Prego, o quanto as pinturas de artistas como De Chirico e Magritte influenciaram sua vida onírica, e como a presença desses e de outros pintores serviram de “referências mentais subscientes” a guiar seu trabalho (CORTÁZAR, 1991, p. 67-8). Na mesma linha argumentativa, a importância do registro do fantástico também é destacada pelo entrevistado:

Acho maravilhosas — e não digo por mim, neste momento, mas por esse tipo de literatura — as extrapolações mentais, inconscientes ou subscientes, que ocorrem no leitor. Quer dizer, até que ponto esse tipo de literatura é fecunda, contra a opinião dos materialistas, que dizem que é preciso escrever sobre a realidade de todos os dias, e sobre o destino dos povos. Essa literatura é muito mais fecunda, porque abre em cada indivíduo uma série de referências. Em uma palavra, e digo isso sem nenhuma vaidade, enriquece o leitor, como a experiência pessoal enriqueceu o escritor. (CORTÁZAR, 1991, p. 68).

Essa multiplicidade de referências deve-se, também, ao caráter simbólico e metafórico de alguns elementos da obra, já que sua riqueza de significação convida a um deslizamento incessante de interpretações. Fica, pois, explicada a razão pela qual nos ocorrem várias referências “inconscientes ou subscientes” quando lemos o conto “La salud de los enfermos”, e quando assistimos a *Mentiras Piadosas*. Tanto o conto quanto o filme nos revelam estilos únicos de criação, abertos a múltiplas leituras, repletos de riscos e de originalidades.

Mas não pense o leitor que esse caráter multirreferencial da ficção cortazeana significa confusão ou falta de rigor na condução da obra. Pelo contrário, a obsessão com o rigor da linguagem é tema constante em suas entrevistas e ensaios críticos. A essa questão se soma uma ideia, segundo o próprio autor, “(...) muito severa, quase geométrica, que faço do conto. Vejo o conto mais ou menos como uma forma platônica, uma forma pura” (CORTÁZAR, 1991, p. 55). Ele elege a esfera como símbolo do conto, pela tensão necessária que se deve manter entre o início e o fim da narrativa, pelo ideal de uma estrutura que se completa e envolve a si mesma de maneira total. Numa outra entrevista, concedida a Ernesto Gonzáles Bermejo, insistirá no mesmo ponto, dizendo sobre o *conto* como forma literária: “É uma coisa que tem um ciclo perfeito e implacável. Uma coisa que começa e termina tão satisfatoriamente como uma esfera: nenhuma molécula pode estar fora de seus limites precisos” (CORTÁZAR, 2002b, p. 28). A essa exigência de rigor, no entanto, soma-se a paixão pelo gesto criativo: “Quando a coisa cai em cima de mim e eu sei que vou escrever um conto, sinto hoje, como sentia há quarenta anos, o mesmo tremor de alegria. É uma espécie de amor” (CORTÁZAR, 2002b, p. 28).

Espelhando a atitude dupla expressa pelo próprio Cortázar sobre o seu fazer literário, esta pesquisa tenta fazer uma leitura-escuta amorosa, mas também rigorosa e aberta dos símbolos que são postos em cena pelo conto e pelo filme. A meu ver, essa atitude, também dupla, é fundamental para melhor compreender as obras analisadas neste trabalho. Conforme Eco (2015, p. 122), “é indubitável que compreender uma metáfora nos leva também – depois – a compreender por que seu autor a escolheu. Mas esse é um efeito que se segue à interpretação.” Dessa forma, interpretar as metáforas existentes no filme (e também no conto) possibilitará ao espectador levantar hipóteses sobre os porquês das escolhas do diretor – ainda que nenhuma dessas interpretações possa ser definitiva, pois, como dito anteriormente, cada espectador pode construir a sua interpretação,

intimamente relacionada com sua sensibilidade, imaginação e cultura, tornando-a diferente de todas as outras.

No filme, quando a porta do quarto do personagem é fechada e há o depósito da chave deste no quadro de chaves, como nas sequências mencionadas anteriormente, o espectador pode inferir que esses símbolos (porta e quadro de chaves) podem, metaforicamente, significar encerramento da história do personagem e, pelo próprio enredo, que esse encerramento se dá pela morte (Tía Celia) ou suposta morte (Pablo) do personagem. Como “imagem como tal”, a “composição simbólica da imagem”, ambas expressões presentes em Martin (2013, p. 109), nessas cenas de encerramento, é desenvolvida com dois elementos: personagem e objeto - Tía Celia e Pablo; e porta, chave e quadro de chaves, respectivamente. Segundo Vernet (2012, p. 90), “...mesmo antes de sua reprodução, qualquer objeto já veicula para a sociedade na qual é reconhecível uma gama de valores dos quais é representante e que ele ‘conta’: qualquer objeto já é um discurso em si.” E, após cada momento em que os objetos anteriormente mencionados aparecem no filme, estes objetos vão tendo o seu significado recriado pela própria história do filme, ganhando um valor diferente do que inicialmente carregavam, tendendo agora a significar morte, encerramento da vida da personagem.

As cenas que trazem a ideia de encerramento da história dos personagens carregam em si *conteúdo latente ou implícito da imagem* que

é a forma mais pura e mais interessante do símbolo. Consiste numa imagem que participa da ação e aparenta não conter outras implicações, mas cujo conteúdo acaba adquirindo, de uma forma mais ou menos clara e para além de sua significação imediata, um *sentido mais geral*. (MARTIN, 2013, p. 111.)

Nestas cenas, o *conteúdo latente ou implícito da imagem* se dá através dos *símbolos dramáticos*, que, por sua vez, segundo Martin (2013, p. 113), “são aqueles que desempenham um papel direto na ação, fornecendo ao espectador elementos úteis para a compreensão do enredo; símbolos desse tipo são frequentes e geralmente bastante elementares”, como fechar a porta do quarto da personagem e depositar a chave deste no quadro de chaves, que sugere a morte dos personagens. O simbolismo da chave está evidentemente associado ao seu duplo papel de abertura e fechamento. Os personagens do filme revelam todos uma grande dificuldade em lidar com os fechamentos, que remetem à finitude da vida: a decadência do negócio dos chapéus, a possível morte de Pablo, a morte de Tía Celia, a demissão da empregada e, claro, as oscilações da já frágil saúde de Mamá. A cada saída de um personagem da trama, o fechamento de seu papel é marcado pelo depositar a chave de seu quarto no quadro.

Coletivamente, o simbolismo das chaves nos conduz a diversas possibilidades de atribuição de sentido, mas sempre remetendo ao seu papel de abertura e fechamento, revelando um simbolismo noturno e diurno que, segundo Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 232-233):

É, ao mesmo tempo, um papel de iniciação e de discriminação, o que é indicado, com precisão, pela atribuição das Chaves do Reino dos Céus a São Pedro. O poder das chaves é o que faculta ligar e desligar, abrir ou fechar o céu, poder efetivamente conferido a São Pedro pelo Cristo.

Para Chevalier e Gheerbrant, podemos encontrar outras filiações de sentido que são similares, do ponto de vista da estrutura e da função do simbolismo das chaves, também no Corão, na Divina Comédia, no plano exotérico, entre outros (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009). Mas o símbolo é melhor interpretado de acordo com o contexto específico em que ele aparece.

No filme, a morte de Pablo é, raras vezes, confrontada diretamente pelos personagens, que preferem lidar com sua ausência através de um esforço de palavra, de um trabalho incessante de elaboração de linguagem, por meio das cartas, que tentam ocultar o fechamento definitivo da vida de Pablo. A palavra, aqui, tem (assim como as chaves) o papel de abertura, que permite aos personagens lutar contra as forças aniquiladoras da morte. Mas as palavras podem, também, ser usadas com propósitos de fechamento, de elaboração de luto, direção essa que é sempre recusada pelas personagens do filme.

A personagem Patricia, de uma forma indireta, também se utiliza da metáfora da morte que o quadro de chaves possui no filme. Ao contar para Rosa que não mais faria parte da encenação sobre Pablo para Mamá, em segundo plano, o quadro de chaves aparece. Como durante toda a trama os personagens que residiam naquela casa e que findavam sua participação no filme tinham a representação de seu encerramento com o depósito da chave de seu quarto no quadro de chaves, a negativa de Patricia em continuar mentindo também teve a simbologia do quadro de chaves presente. Não poderia depositar a chave no quadro de chaves, pois não morava na casa, mas sua relação com os personagens daquela casa findava naquele ato e, como representação imagética, simbólica, o quadro de chaves está presente. É, para Patricia, a morte da mentira contada.

Figura 24 – Patricia e o quadro de chaves



Fonte: *Mentiras piadosas*. (00:18:57 – Ao conversar com Nora sobre não poder mais continuar a farsa sobre Pablo, o quadro de chaves aparece em segundo plano, atrás de Patricia. Representa, para Patricia, para Nora e para a história, o fim, a morte da ajuda de Patricia nas mentiras contadas para Mamá.)

A cena que precede a cena final de *Mentiras piadosas*, contém, segundo a nomenclatura proposta por Martin (2013, p. 88-89), uma *elipse de conteúdo*, quando “o acontecimento pode ser substituído por sua sombra ou reflexo: permanece visível, mas de forma indireta, e o caráter secundário da representação atenua a violência realista”. Entenda-se a expressão “violência realista” aqui empregada em relação ao contexto do filme, pela suspeita existente sobre o desaparecimento de Pablo, pois esta cena (FIGURA 6, p. 41) nos coloca a possibilidade de que este personagem esteja vivo e, assim o sendo, por um longo período de tempo enganou seus familiares, deixando-os aflitos pela condição da saúde da matriarca, obrigando-os a viver uma vida de mentiras e traições, tornando a realidade violenta no que concerne aos aspectos psicológicos e de relacionamento interpessoal.

A vitalidade do filme, expressa pelos movimentos da câmera, pelas cores, pelas músicas, pelas falas dos personagens, ao passo que a trama se desenvolve, vai perdendo o seu tônus. Estes elementos essenciais para que um filme seja realizado começam a definharem, aproximando-se da ideia que perpassa toda a obra: a morte. A última cena demonstra o extremo dessa perda de vitalidade (01:32:33): quase não se percebe mais pontos de luz no cenário.

Figura 25 – Jorge e Nora conversam sobre Pablo na cozinha



Fonte: *Mentiras piadosas*. (01:32:33 – Jorge e Nora estão comendo na cozinha e conversam sobre como está Pablo em Paris.)

A câmera já não traça seus movimentos como anteriormente; seus movimentos agora são inícios e finalizações de cenas mais bruscas, sem o recurso do *travelling* que, segundo Martin (2013, p. 49), “consiste num deslocamento da câmera durante o qual permanecem constantes o ângulo entre o eixo óptico e a trajetória do deslocamento.”

Além do quadro de chaves, o filme revela outros simbolismos interessantes, que contribuem para a transposição do espírito cortazeano à tela. Meu objetivo não é esgotar todos os símbolos e sentidos possíveis que aí encontramos, já que esse é um trabalho interminável, que começa e recomeça a cada nova leitura do conto e a cada nova exibição do filme. Mas importa, para mim, retomar mais um exemplo importante do simbolismo expresso no filme de Sabanés, que tem um caráter exemplar para avaliarmos os múltiplos diálogos intertextuais do filme com a obra de Cortázar.

De acordo com Johnson (2003, p. 37), encontrar algo dentro de um texto que lembre outro é habitual, pois “inumeráveis filmes contêm, dialogicamente, alusões ou referências literárias, sejam elas breves ou extensas, implícitas ou explícitas.” Em uma das cartas de Pablo (01:21:55), há referência indireta ao conto “Bestiario”, texto que dá título ao livro de contos de Cortázar publicado em 1951. O autor da carta começa dizendo à Mamá que Tía Celia (falecida, mas supostamente afastada para tratamento de asma,

segundo os familiares) fará bem em se afastar para o campo, pois “viver na cidade não é saudável”<sup>43</sup> (01:21:56, tradução minha). Isso faz lembrar a protagonista do conto “Bestiario”, que é mandada para passar as férias em uma casa no campo: “Não gostava, mas convinha. Brônquios delicados.”<sup>44</sup> (CORTÁZAR, [1951] s/d, p. 48, tradução minha). No conto, os moradores dessa casa precisam se adaptar à presença ameaçadora de um tigre feroz, que, no entanto, é um tigre presente-ausente, inacessível, de cujos movimentos os moradores eram sempre prevenidos por um capataz. Fortemente inspirada pelo conto misterioso de Cortázar, a carta de Pablo, no filme, diz ainda que um tigre escapou do zoológico em Paris, deixando a população em pânico: “as pessoas fecharam as portas e as janelas, temendo que o tigre entrasse”<sup>45</sup> (01:21:57, tradução minha). Sua presença ameaçadora cercou os arredores da cidade por dias, até que o tigre foi envenenado e se atirou no Sena: “De minha janela eu o vi passar, flutuando no rio, inchado como uma almofada de pelos, laranja e preta”<sup>46</sup> (01:22:27, tradução minha).

Os tigres acima, tanto o do “Bestiario” quanto o da carta de Pablo, possuem caráter metafórico e simbólico, pois podem ter múltiplos significados, convidando a diversos trabalhos de interpretação. Para mim, essa presença fugaz do tigre é um traço comum ao caráter enigmático dos contos de Cortázar, que revelam e ocultam ao mesmo tempo (assim como as chaves, cujos sentidos analisamos acima), deixando ao leitor o trabalho de imaginar, de preencher as lacunas mantidas pelo narrador. O conto “Bestiario” é também atravessado pelo elemento do fantástico. Contudo, Cortázar destacou que, nesse conto, “o elemento fantástico não é o tigre, mas a situação natural da presença do tigre em casa” (CORTÁZAR, 1991, p. 50). O tigre inacessível, mas sempre presente, do conto “Bestiario” nos faz lembrar também do sumiço misterioso de Pablo, figura ausente na maior parte da trama, mas que, contraditoriamente, é o combustível de todo o enredo, estando implicitamente presente em todas as cenas.

Pergunto: não seriam esses signos, presentes e ausentes ao mesmo tempo, um lembrete de todo o mistério da significação? Na obra “A estrutura ausente”, a partir de estudos do movimento estruturalista, Umberto Eco defende que as estruturas não têm existência concreta. A *estrutura*, noção que invadiu a quase totalidade do debate

---

<sup>43</sup> “La ciudad nunca es saludable.” (MENTIRAS piadosas, 2009)

<sup>44</sup> “No les gustaba pero convenía. Bronquios delicados”. (CORTÁZAR, [1951] s/d, p. 48).

<sup>45</sup> “(...) la gente clausuró las puertas y las ventanas con miedo que entrara el tigre.” (MENTIRAS piadosas, 2009).

<sup>46</sup> “Yo lo vi pasar desde mi ventana flotando en el río, hinchado como un almohadón de plumas naranja y negro.” (MENTIRAS piadosas, 2009)

linguístico daquele período, “(...) é comumente chamada à cena para constituir um ponto de referência indiscutível em face do que muda, foge, se dissolve e recompõe” (ECO, 2005, p. XIX).

Ora, é o próprio Umberto Eco que define os estudos sobre a linguagem como a construção de uma *teoria da mentira*:

A semiótica se ocupa com o que quer que possa ser assumido como um substituto significante de outra coisa qualquer. Esta outra coisa qualquer não precisa necessariamente existir, nem subsistir de fato no momento em que o signo ocupa seu lugar. Nesse sentido, a semiótica é, em princípio, *a disciplina que estuda tudo quanto possa ser usado para mentir*. Se algo não pode ser usado para mentir, então não pode também ser usado para dizer a verdade: de fato, não pode ser usado para dizer nada. A definição de “teoria da mentira” poderia constituir um programa satisfatório para uma semiótica geral<sup>47</sup> (ECO, 2000, p. 22, grifo do autor, tradução minha).

É assim que começa toda a literatura e todo o cinema. Já que o signo é a matéria-prima de todas as artes, a literatura e o cinema se constituem por esse instrumento poderoso: a linguagem, usada essencialmente para mentir (simular e dissimular) e, paradoxalmente, pela própria arte do engano, é a arte que melhor revela as nossas verdades. Esse caráter dos signos fascinou Cortázar desde seus primeiros anos, como ele mesmo lembra, em entrevista a Omar Prego:

Quero dizer que o fato de que um objeto tivesse um nome não anulava o nome na utilização realista do objeto, como geralmente faz uma criança. Um menino aprende que isto aqui se chama cadeira e então depois pede ou procura uma cadeira, mas para ele a palavra “cadeira” já não tem sentido separada daquela coisa. Tornou-se um valor simplesmente funcional de utilização. Curiosamente, minhas primeiras recordações são de diferenciação. Ou seja, uma espécie de suspeita de que, se eu não explorasse a realidade no seu aspecto de linguagem, seu aspecto semântico, a realidade não seria completa para mim, não seria satisfatória. E inclusive — isso já um pouco depois, aos oito ou nove anos — entrei numa etapa que poderia ter sido perigosa e desembocado na loucura: quer dizer, as palavras passavam a valer tanto ou mais que as coisas. (...) E foi nesse mesmo momento que comecei a brincar com as palavras, a desvinculá-las cada vez mais de sua utilidade pragmática (CORTÁZAR, 1991, p. 20-21).

Sobre essa *arte da mentira*, e sobre esse poder de reconfiguração do real que possui a linguagem, o conto “La salud de los enfermos” e o filme por ele inspirado nos dão exemplos valiosos.

---

<sup>47</sup> “La semiótica se ocupa de cualquier cosa que pueda considerarse como substituto significante de cualquier otra cosa. Esa cualquier otra cosa no debe necesariamente existir ni debe subsistir de hecho en el momento en que el signo la represente. En ese sentido, la semiótica es, en principio, *la disciplina que estuda todo lo que puede usarse para mentir*. Si una cosa no puede usarse para mentir, en ese caso tampoco puede usarse para decir la verdad: en realidad, no puede usarse para decir nada. La definición de ‘teoría de la mentira’ podría representar un programa satisfatório para una semiótica general” (ECO, 2000, p. 22, grifo do autor).

Essa função dramática da mentira tem papel ainda maior no filme. Ao contrário do que acontece no conto, no qual temos a certeza do falecimento do personagem Alejandro<sup>48</sup>, o final do filme, notoriamente, cria no espectador a sensação de incerteza: Pablo terá realmente falecido?

No conto, Cortázar além de ser mais explícito em relação à morte do personagem Alejandro, ele desenvolve uma questão psicológica bastante sensível que envolve todos os personagens: contar ou não a verdade. Embora a atitude de não contar a verdade sobre a morte de Alejandro tenha a melhor das intenções, que é a de não fazer sofrer a Mamá (ou até mesmo evitar que ela morra ao saber), a atitude acaba por fazer desenvolver uma ficção no convívio familiar. Todo esse esforço dos personagens em esconder de Mamá a verdade pode fazer com que o leitor se questione sobre qual a melhor atitude a tomar se fosse um fato real no qual ele fosse um dos familiares. Nesse caso, vislumbro dois enfoques para o leitor: 1. O leitor como o filho da pessoa enferma; 2. O leitor no papel da protagonista Mamá.

Conforme Candido (2014, p. 56),

Os seres são, por sua natureza, misteriosos, inesperados. Daí, a psicologia moderna ter ampliado e investigado sistematicamente as noções de subconsciente e inconsciente, que explicariam o que há de insólito nas pessoas que reputamos conhecer, e no entanto nos surpreendem, como se uma outra pessoa entrasse nelas, invadindo inesperadamente a sua área de essência e de existência.

Qualquer que seja o ponto de partida para esse leitor, certamente, questões psicológicas estarão envolvidas na sua tomada de atitude. Como personagem secundário, ele agiria da mesma forma que os familiares e amigos da Mamá? Ou, como protagonista, o leitor preferiria a verdade sobre a morte do filho mais novo?

No filme, as mesmas questões podem ser colocadas. Entretanto, há um elemento a mais no filme que desconstrói ao mesmo passo que reconstrói toda a trama: a incerteza sobre a morte de Pablo. Teria mesmo Pablo morrido? Se não morreu, por que não se comunicou com a família? A cena que antecede o momento final do filme, sugere ou não o retorno de Pablo? Se Pablo retorna, por que Jorge não permite que Nora abra a porta ao som da campainha?

Os questionamentos acima construídos são possíveis pelo tônus de “obra aberta” que tanto o conto como o filme apresentam. De acordo com Eco (2013, p. 174),

E portanto, comunicação humana, passagem de uma *intenção* para uma *recepção*; e mesmo que a recepção seja aberta — pois aberta era a intenção,

---

<sup>48</sup> “...porque Alejandro se había matado en un accidente de auto a poco de llegar en Montevideo donde lo esperaban en casa de un ingeniero amigo.” (CORTÁZAR, 2002a, p. 57)

não intenção de comunicar um *unicum* e sim uma pluralidade de conclusões — ela é o terminal de uma relação comunicativa que, como todo ato de informação, se baseia na disposição, na organização de uma forma dada.

O filme traz consigo uma infinidade de interpretações possíveis e, de acordo com o que até o momento foi exposto, é o espectador que, diante das estratégias de adaptação adotadas pelo diretor e sua equipe, faz a sua interpretação pautada no seu conhecimento prévio de mundo e, porventura, da obra, nos elementos culturais aos quais está exposto e no sentimento que diante deles surge e norteia suas ações.

## 6 ENTRE O FECHAMENTO E A ABERTURA: CONCLUSÕES COMO UM QUADRO DE CHAVES

Em um de seus mais belos ensaios, a filósofa Jeanne Marie Gagnebin (2014) desenvolve algumas hipóteses sobre a escrita que me ofereceram um tipo de amparo emocional e criativo que encontrei em poucos trabalhos teóricos. As teses desenvolvidas nesse ensaio vieram ao encontro de muitas angústias que acompanham meu *percurso de escrita* — essa atividade tão fundamental, que se situa sempre no limiar de nossa finitude existencial e de nossa necessidade infinita de dizer, de comunicar.

Diz a filósofa que suas hipóteses são orientadas por uma dupla prática: a de escrever, evidentemente, e a de orientar trabalhos escritos (particularmente dissertações de mestrado e teses de doutorado). Com olhar sensível, ela afirma que a alegria que provém do ato de escrever é frequentemente barrada por um tipo de bloqueio que importa considerar: “(...) tento me perguntar por que tantos colegas excelentes, cultos, competentes, sérios, aplicados etc. etc. etc. não ‘conseguem’ escrever, como dizem eles mesmos; ou só o fazem ao preço de um sofrimento psíquico e físico” (GAGNEBIN, 2014, p. 13). Ela então cogita duas hipóteses: a primeira diz respeito ao abalo que ter nossa escrita avaliada por uma banca produz em nossa imagem narcísica ideal (resposta, aliás, bastante conhecida). Mas a segunda hipótese é a mais interessante, e a que mais vem ao encontro de meus interesses neste trabalho, que trata, também, da escrita e da morte. Segundo Gagnebin, é preciso meditar no fato de que a escrita revela uma relação íntima com nossa consciência da morte. Em outras palavras, “(...) se fôssemos imortais, não precisaríamos escrever — e, portanto, quando escrevemos, lembramos, mesmo à nossa revelia, que morremos” (GAGNEBIN, 2014, p. 14).

Escrever é o ato que nos põe em contato com nossa consciência de finitude e, ao mesmo tempo, é uma das maneiras frágeis com que tentamos, ainda que por meio de um gesto inacabado, e por paradoxo, marcar nossa existência em uma temporalidade que desconhece a morte. A relação entre a escrita e a morte será desenvolvida pela autora neste ensaio bastante erudito, que vai da análise do pensamento e da literatura da Grécia Antiga, até as formas de pensamento mais contemporâneas, e que passa por uma passagem de André Gide que muito me tocou: “As razões que me levam a escrever são múltiplas e as mais importantes são, me parece, as mais secretas. Talvez esta sobretudo: *pôr algo no resguardo da morte*” (GIDE, 1981, *apud* GAGNEBIN, 2014, p. 18, grifo meu). Embora tenha remetido esse aprendizado a Gagnebin, a verdade é que fui instruída

também por Cortázar e pelo filme de Sabanés, uma vez que a literatura e o cinema — e, por que não, a própria *tradução* como ato criativo — podem ser definidos como linguagens cujo fundamento é sempre a nossa relação com a finitude e o morrer (ainda que essa relação não esteja sempre explícita):

Escrevo, enfim, para me inscrever numa linha de transmissão intergeracional, a despeito de suas falhas e lacunas. Assim como leio os textos dos mortos e honro seus nomes no ato imperfeito de minha leitura, também lanço um sinal ao leitor futuro, que talvez nem venha a existir, mas que minha escritura pressupõe. Lanço um sinal sobre o abismo: sinal de que vivi e de que vou morrer; e peço ao leitor que me enterre, isto é, que não anule totalmente minha existência, mas saiba reconhecer a fragilidade que une a sua vida à minha (GAGNEBIN, 2014, p. 30).

Encontro, então, outro uso possível para a metáfora das chaves: elas me revelam agora não apenas a morte como fechamento, mas me servem como *metáfora da escrita*, também ela no seu duplo aspecto: o de abrir e o de fechar. Reencontro, então, a alegria de escrever. Ainda que o inacabado de um pensamento sobre o inacabamento seja desconcertante, sou obrigada a concluir que este trabalho abre mais portas do que as fecha, mais descortina horizontes do que os encerra em um produto final. Ofereço, a seguir, uma retomada sumária dos passos que foram dados nesta pesquisa, e deixo ao leitor a possibilidade de verificar as perspectivas que se oferecem e as portas que, com seu percurso individual de leitura e de interpretação, e também com estas chaves que aqui deixo, ele poderá abrir.

O diretor do filme se preocupou em manter diversas características em sua obra que remetem ao conto de Cortázar, “La salud de los enfermos”, que, de fato, é o texto-base para a adaptação livre realizada pelo, então, estreante na arte de longa-metragem. No entanto, não seria possível realizar a análise do filme sem antes conhecer e reconhecer o fazer literário de Julio Cortázar. *Conhecer* — porque o fazer literário do autor traz para as suas obras muito de sua experiência como indivíduo, tanto no campo pessoal, profissional quanto na política, e que se refletem dentro de seus textos, enriquecendo o seu leitor de um conteúdo literário e histórico sem igual, — ambos com o olhar particular de um cidadão argentino e do mundo que sofreu com as injustiças, com a censura e com o período de turbulências políticas. *Reconhecer* — porque, por saber quem foi (e é) Cortázar no contexto político e literário, a mim me foi permitido encontrar em *Mentiras piadosas* muito do autor.

Durante o desenvolvimento da pesquisa, baseada nas leituras realizadas do conto de Cortázar e nas inúmeras vezes que assisti ao filme, a percepção de que muito do texto-base está presente no filme de uma maneira inovadora ficou cada vez mais clara e

contribuiu para que as observações sobre as escolhas do diretor pudessem lançar novos olhares ao texto-fonte. Para além de “Casa tomada” (1951), “Cartas de mamá” (1959) e “Tía en dificultades” (1962), textos de Cortázar com os quais Sabanés assumiu, em entrevista (ANEXO D), ter usado como inspiração para adaptar para o cinema o conto cortazeano “La salud de los enfermos”, durante a pesquisa, encontrei referências ao conto “Bestiario” (1951), por meio da presença do tigre, e da relação de Cortázar com a música e com a França, que, não por acaso, influenciou a adaptação da profissão de engenheiro para músico e de país de destino de Brasil para França.

Naturalmente, estas observações não encerram o conteúdo na literatura, tampouco pretendem que assim o seja no cinema. Ao contrário, os resultados aqui obtidos estão intimamente ligados a um olhar subjetivo que almeja contribuir com novas percepções e leituras. Afinal, parafraseando Umberto Eco, as *obras* de Cortázar e de Sabanés são *abertas*, e a interpretação, tanto de uma quanto da outra, dependerá do leitor/espectador e do contexto social e cultural (entre outros) no qual ele está inserido, para além de sua própria subjetividade.

As escolhas do diretor, como a cor, a luz, os atores, as ambientações, o movimento da câmera, o suspense sobre o quê, de fato, aconteceu a Pablo abriram espaço para que o meu conhecimento prévio pudesse relacionar, através das imagens, os símbolos e as metáforas à ideia de morte. Visto que o trabalho de interpretação das obras artísticas é um esforço interminável, outros espectadores encontrarão também as suas próprias associações e conclusões sobre as interferências desses elementos no contexto geral do filme.

A interpretação, como dito anteriormente, pode ter um caráter subjetivo, e, por assim o ser, a análise realizada nesta pesquisa não pode ser considerada conclusiva. Este trabalho me possibilitou perceber o filme (e também o conto) de uma nova maneira. A existência ou não de intencionalidade do irmão mais velho, Jorge, em manter Pablo longe da família, se Jorge sabia o que realmente acontecera ao irmão mais novo, se Pablo não se comunicara, de fato, com os entes queridos durante todo o tempo de sua ausência, são questões que ainda pululam na minha imaginação de espectadora e pesquisadora curiosa, alimentada pelas imagens da sombra de uma pessoa que, nas últimas cenas do filme, pela reação de Jorge, pode ser Pablo.

Todo o processo tradutório percorrido no objeto da pesquisa, indubitavelmente, não cerra as portas para uma conclusão final, impedindo-me de usar o quadro de chaves para encerrar as questões aqui colocadas em um compartimento fechado. Ao contrário,

por seus efeitos, instiga-me a abrir novas portas e, porventura, contribuir como chave para a análise do leitor/espectador deste trabalho, do(s) conto(s) de Cortázar e de *Mentiras piadosas*, fazendo desta pesquisa o primeiro passo para seguir o intento do fantástico cortazeano que é traduzir.

## REFERÊNCIAS

ARROJO, Rosemary. **Oficina de tradução: a teoria na prática**. 3. ed. São Paulo : Ática, 1997.

AUMONT, Jacques. et al. **A estética do filme**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2012.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. *In*: HEIDERMANN, Werner (org.). **Clássicos da Teoria da Tradução**, v. 1, 2. ed. Florianópolis, UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010.

BERMAN, Antonie. **A Tradução e a Letra, ou O albergue do longínquo**. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007.

BERTONHA, João Fábio. Economia e decadência da Argentina numa perspectiva de curta e longa duração. **Revista Espaço Acadêmico** – UEM. São Paulo, Ano I, Nº 09, fev./2002. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/009/09bertonha.htm>>. Acesso em: 28 abr. 2016.

BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CANDEAS, Alessandro Warley. Relações Brasil-Argentina: uma análise dos avanços e recuos. **Revista Brasileira de Política Internacional**. Brasília, v. 48, n.1, p.178-213, jun. 2005. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0034-73292005000100007&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-73292005000100007&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 28 abr. 2016.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. *In*: CANDIDO, Antonio [*et al.*]. **A personagem de ficção**. São Paulo : Perspectiva, 2014.

CASSIRER, Ernst. **A Filosofia das formas simbólicas: o pensamento mítico**. Tradução de Flávia Cavalcanti. Martins Fontes: São Paulo, 2004. v. 2.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Tradução de Vera da Costa e Silva *et al.* 23. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CORTÁZAR, Julio. Cartas de mamá. *In*: **Las armas secretas** (1959). Disponível em: <<<http://www.itvalledelguadiana.edu.mx/librosdigitales/Julio%20Cort%20A1zar%20-%20Las%20armas%20secretas.pdf>>>. Acesso em: 03 out. 2017.

CORTÁZAR, Julio. **Argentina: años de alambradas culturales**. Buenos Aires, Muchnik Editores, 1984.

CORTÁZAR, Julio. Bestiario. *In*: **Bestiario** (1951). Espartakus, S/D. Disponível em: <<<http://ucaecemdp.edu.ar/wp-content/uploads/2016/09/julio-cortazar-bestiario.pdf>>>. Acesso em: 03 out. de 2017.

CORTÁZAR, Julio. Casa tomada. *In: Bestiario* (1951). Espartakus, S/D. Disponível em: <<<http://ucaecemdp.edu.ar/wp-content/uploads/2016/09/julio-cortazar-bestiario.pdf>>>. Acesso em: 03 out. de 2017.

CORTÁZAR, Julio. **O fascínio das palavras: entrevistas com Julio Cortázar**. Tradução de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991. Entrevista concedida a Omar Prego.

CORTÁZAR, Julio. Tía en dificultades. *In: Historias de cronopios y de famas* (1962), Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A. Buenos Aires, 1995. Disponível em: <<<http://www.nuevaliteratura.com.ar/descargas/Historia%20De%20Cronopios%20Y%20De%20Famas%20-%20Julio%20Cortazar.pdf>>>. Acesso em: 03 out. 2017.

CORTÁZAR, Julio. La salud de los enfermos. *In: Todos los fuegos el fuego* (1966), 1. ed. Suma de Letras Argentina, S.A., 2002a.

CORTÁZAR, Julio. **Conversas com Cortázar**. Tradução de Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Ed., 2002b. Entrevista concedida a Ernesto González Bermejo.

CORTÁZAR, Julio. Algunos aspectos del cuento. *In: Diez años de la revista “Casa de las Américas”*, nº 60. La Habana. 1970. Disponível em: <<http://www.literatura.us/cortazar/aspectos.html>>. Acesso em: 08 jun. de 2016.

DERRIDA, Jacques. **Torre de Babel**. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. **Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural**. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999.

ECO, Umberto. **Tratado de semiótica general**. Tradução de Carlos Manzano. 5. ed. Barcelona: Lumen, 2000.

ECO, Umberto. **A estrutura ausente: introdução à pesquisa semiológica**. Tradução de Pérola de Carvalho. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ECO, Umberto. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo : Perspectiva, 2013.

ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. Tradução de Pérola de Carvalho. Estudos – 135. São Paulo, Perspectiva , 2015.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso**. Trad. Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FREUD, Sigmund. **Estudos sobre a histeria**. Rio de Janeiro: Imago, 1996a. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud).

FREUD, Sigmund. Dois verbetes de enciclopédia (1923 [1922]). *In: FREUD, Sigmund. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996b, p.253-274. T. XVIII.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos Sonhos** (1900). Rio de Janeiro: Imago, 2001.

- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração**. São Paulo: Editora 34, 2014.
- GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Tradução de Cibele Braga *et al.* Belo Horizonte, Edições Viva Voz, 2010.
- GERCHUNOFF, Pablo; Llach, Lucas. **El ciclo de la ilusión y el desencanto: un siglo de políticas económicas argentinas**. 1. ed. – Buenos Aires: Ariel, 2003.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. A personagem cinematográfica. *In: CANDIDO, Antonio [et al.]. A personagem de ficção*. São Paulo : Perspectiva, 2014.
- HEIDERMAN, Werner (org.). **Clássicos da Teoria da Tradução**, vol. 1, 2. ed. Florianópolis, UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010.
- HERRÁEZ, Miguel. **Julio Cortázar, una biografía revisada**. Barcelona, Editorial Alrevés, S.L., 2011.
- HURTADO ALBIR, Amparo. **Traducción y Traductología**. Introducción a la Traductología. 7. Ed. Madrid, Cátedra, 2014.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. 2. ed. Florianópolis : Ed. da UFSC, 2013.
- JAKOBSON, Roman. Aspectos Linguísticos da Tradução. *In: Linguística e comunicação*. São Paulo, Cultrix, 2010.
- JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: *o caso de Vidas Secas*. *In: PELLEGRINI, Tânia [et al.]. Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.
- JUNG, Carl Gustav *et al.* **O homem e seus símbolos**. Tradução de Maria Lucia Pinto. 2. ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2008.
- LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Tradução de Cláudia Matos Seligmann. Bauru, SP: Edusc, 2007.
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora Brasiliense, 2013.
- MEMORIA iluminada: Julio Cortázar. Miniserie documental sobre la vida y la obra de Julio Cortázar em quatro capítulos. Dirección y producción: Ernesto Ardito e Virna Molina. Argentina, 2014. Disponível em: <<http://www.naranjasdehirosima.com/2014/09/memoria-iluminada-julio-cortazar.html>>. Acesso em: 10 fev. 2016.
- MENTIRAS piadosas. Direção: Diego Sabanés. Produção: Habitación 1520, San Luis Cine e Diego Sabanés (por Argentina) e Ancora Música e Joseba Castaños (por Espanha). Intérpretes: Marilú Marini, Walter Quiroz, Claudio Tolcachir, Paula Ransenberg, Verónica Pelaccini, Claudia Cantero, Hugo Alvarez, Víctor Laplace,

- Rubén Szuchmacher, Lydia Lamaison, Mónica Lairana e Angel Coria. Roteiro: Diego Sabanés. Duração: 100 minutos. Idioma: Espanhol. 2009.
- MICHEL, Johann. L'animal hermeneutique. *In*: MICHEL, Johann. **Paul Ricoeur: de l'homme faillible à l'homme capable**. Ed. Gaële Fiasse. Paris: PUF, 2008.
- PALACIOS, Ariel. **Os argentinos**. 1. ed. 2ª reimpressão. São Paulo : Contexto, 2015.
- PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e Narrativa visual: *possíveis aproximações*. *In*: PELLEGRINI, Tânia [et al.]. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.
- PIERCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo : Perspectiva, 2012.
- RICOEUR, Paul. **O conflito das interpretações: ensaios de hermenêutica**. Trad. M.F. Sá Correia. Porto: Rés, 1988.
- RICOEUR, Paul. **Sobre a tradução**. Tradução e prefácio de Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1ª reimpressão, 2012a.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. A configuração do tempo na narrativa de ficção. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2012b. T. 2.
- RICOEUR, Paul. **A Simbólica do Mal**. Trad. Hugo Barros e Gonçalo Marcelo. Lisboa: Edições 70, 2013.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich. Sobre os diferentes métodos de tradução. *In*: HEIDERMANN, Werner (org.). **Clássicos da Teoria da Tradução**, vol. 1, 2ª edição. Florianópolis, UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010.
- STAM, Robert. **Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade**. *In*: Revista Ilha do Desterro: Florianópolis, nº 51, jul./dez. 2006.
- TODO mentiras. **Blog**. Disponível em: <<https://todomentiras.wordpress.com/>>. Acesso em: 23 out. 2015.
- VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas – SP: Papyrus, 2012.
- VERNET, Marc. Cinema e narração. *In*: AUMONT, Jacques e outros. **A estética do filme**. Tradução de Marina Appenzeller. 9ª ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012.
- VIVES, Juan Luis. Versões ou Traduções. Tradução de Mauri Furlan. *In*: **Clássicos da Teoria da Tradução. Antologia bilíngue, v. 4, Renascimento**. Florianópolis: NUPLITT, 2006.
- XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: *a trama, a cena e a construção do olhar no cinema*. *In*: PELLEGRINI, Tânia [et al.]. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**, 2. ed. São Paulo, Paz e Terra, 2008. 2ª impressão, 2012.

**ANEXO A – CONTO: “LA SALUD DE LOS ENFERMOS”, DE JULIO CORTÁZAR**

La salud de los enfermos (1966)

Julio Cortázar

Cuando inesperadamente tía Clelia se sintió mal en la familia hubo un momento de pánico y por varias horas nadie fue capaz de reaccionar y discutir un plan de acción, ni siquiera tío Roque que encontraba siempre la salida más atinada. A Carlos lo llamaron por teléfono a la oficina, Rosa y Pepa despidieron a los alumnos de piano y solfeo, y hasta tía Clelia se preocupó más por mamá que por ella misma. Estaba segura de que lo que sentía no era grave, pero a mamá no se le podían dar noticias inquietantes con su presión y su azúcar, de sobra sabían todos que el doctor Bonifaz había sido el primero en comprender y aprobar que le ocultaran a mamá lo de Alejandro. Si tía Clelia tenía que guardar cama era necesario encontrar alguna manera de que mamá no sospechara que estaba enferma, pero ya lo de Alejandro se había vuelto tan difícil y ahora se agregaba esto; la menor equivocación, y acabaría por saber la verdad. Aunque la casa era grande, había que tener en cuenta el oído tan afinado de mamá y su inquietante capacidad para adivinar dónde estaba cada uno. Pepa, que había llamado al doctor Bonifaz desde el teléfono de arriba, avisó a sus hermanos que el médico vendría lo antes posible y que dejaran entornada la puerta cancel para que entrase sin llamar. Mientras Rosa y tío Roque atendían a tía Clelia que había tenido dos desmayos y se quejaba de un insoportable dolor de cabeza, Carlos se quedó con mamá para contarle las novedades del conflicto diplomático con el Brasil y leerle las últimas noticias. Mamá estaba de buen humor esa tarde y no le dolía la cintura como casi siempre a la hora de la siesta. A todos les fue preguntando qué les pasaba que parecían tan nerviosos, y en la casa se habló de la baja presión y de los efectos nefastos de los mejoradores en el pan. A la hora del té vino tío Roque a charlar con mamá, y Carlos pudo darse un baño y quedarse a la espera del médico. Tía Clelia seguía mejor, pero le costaba moverse en la cama y ya casi no se interesaba por lo que tanto la había preocupado al salir del primer vahído. Pepa y Rosa se turnaron junto a ella, ofreciéndole té y agua sin que les contestara; la casa se apaciguó con el atardecer y los hermanos se dijeron que tal vez lo de tía Clelia no era grave, y que a la tarde siguiente volvería a entrar en el dormitorio de mamá como si no le hubiese pasado nada.

Con Alejandro las cosas habían sido mucho peores, porque Alejandro se había matado en un accidente de auto a poco de llegar a Montevideo donde lo esperaban en casa de un ingeniero amigo. Ya hacía casi un año de eso, pero siempre seguía siendo el primer día para los hermanos y los tíos, para todos menos para mamá ya que para mamá Alejandro estaba en el Brasil donde una firma de Recife le había encargado la instalación de una fábrica de cemento. La idea de preparar a mamá, de insinuarle que Alejandro había tenido un accidente y que estaba levemente herido, no se les había ocurrido siquiera después de las prevenciones del doctor Bonifaz. Hasta María Laura, más allá de toda comprensión en esas primeras horas, había admitido que no era posible darle la noticia a mamá. Carlos y el padre de María Laura viajaron al Uruguay para traer el cuerpo de Alejandro, mientras la familia cuidaba como siempre de mamá que ese día estaba dolorida y difícil. El club de ingeniería aceptó que el velorio se hiciera en su sede y Pepa, la más ocupada con mamá, ni siquiera alcanzó a ver el ataúd de Alejandro mientras los otros se turnaban de hora en hora y acompañaban a la pobre María Laura perdida en un horror sin lágrimas. Como casi siempre, a tío Roque le tocó pensar. Habló de madrugada con Carlos, que lloraba silenciosamente a su hermano con la cabeza apoyada en la carpeta verde de la mesa del comedor donde tantas veces habían jugado a las cartas. Después se les agregó tía Clelia, porque mamá dormía toda la noche y no había que preocuparse por ella. Con el acuerdo tácito de Rosa y de Pepa, decidieron las primeras medidas, empezando por el secuestro de *La Nación* –a veces mamá se animaba a leer el diario unos minutos– y todos estuvieron de acuerdo con lo que había pensado el tío Roque. Fue así como una empresa brasileña contrató a Alejandro para que pasara un año en Recife, y Alejandro tuvo que renunciar en pocas horas a sus breves vacaciones en casa del ingeniero amigo, hacer su valija y saltar al primer avión. Mamá tenía que comprender que eran nuevos tiempos, que los industriales no entendían de sentimientos, pero Alejandro ya encontraría la manera de tomarse una semana de vacaciones a mitad de año y bajar a Buenos Aires. A mamá le pareció muy bien todo eso, aunque lloró un poco y hubo que darle a respirar sus sales. Carlos, que sabía hacerla reír, le dijo que era una vergüenza que llorara por el primer éxito del benjamín de la familia, y que a Alejandro no le hubiera gustado enterarse de que recibían así la noticia de su contrato. Entonces mamá se tranquilizó y dijo que bebería un dedo de Málaga a la salud de Alejandro. Carlos salió bruscamente a buscar el vino, pero fue Rosa quien lo trajo y quien brindó con mamá.

La vida de mamá era bien penosa, y aunque poco se quejaba había que hacer todo lo posible por acompañarla y distraerla. Cuando al día siguiente del entierro de

Alejandro se extrañó de que María Laura no hubiese venido a visitarla como todos los jueves, Pepa fue por la tarde a casa de los Novalli para hablar con María Laura. A esa hora tío Roque estaba en el estudio de un abogado amigo, explicándole la situación; el abogado prometió escribir inmediatamente a su hermano que trabajaba en Recife (las ciudades no se elegían al azar en casa de mamá) y organizar lo de la correspondencia. El doctor Bonifaz ya había visitado como por casualidad a mamá, y después de examinarle la vista la encontró bastante mejor pero le pidió que por unos días se abstuviera de leer los diarios. Tía Clelia se encargó de comentarle las noticias más interesantes; por suerte a mamá no le gustaban los noticieros radiales porque eran vulgares y a cada rato había avisos de remedios nada seguros que la gente tomaba contra viento y marea y así les iba.

María Laura vino el viernes por la tarde y habló de lo mucho que tenía que estudiar para los exámenes de arquitectura.

–Sí, mi hijita –dijo mamá, mirándola con afecto–. Tenés los ojos colorados de leer, y eso es malo. Ponete unas compresas con hamamelis, que es lo mejor que hay.

Rosa y Pepa estaban ahí para intervenir a cada momento en la conversación, y María Laura pudo resistir y hasta sonrió cuando mamá se puso a hablar de ese pícaro de novio que se iba tan lejos y casi sin avisar. La juventud moderna era así, el mundo se había vuelto loco y todos andaban apurados y sin tiempo para nada. Después mamá se perdió en las ya sabidas anécdotas de padres y abuelos, y vino el café y después entró Carlos con bromas y cuentos, y en algún momento tío Roque se paró en la puerta del dormitorio y los miró con su aire bonachón, y todo pasó como tenía que pasar hasta la hora del descanso de mamá.

La familia se fue habituando, a María Laura le costó más pero en cambio sólo tenía que ver a mamá los jueves; un día llegó la primera carta de Alejandro (mamá se había extrañado ya dos veces de su silencio) y Carlos se la leyó al pie de la cama. A Alejandro le había encantado Recife, hablaba del puerto, de los vendedores de papagayos y del sabor de los refrescos, a la familia se le hacía agua la boca cuando se enteraba de que los ananás no costaban nada, y que el café era de verdad y con una fragancia... Mamá pidió que le mostraran el sobre, y dijo que habría que darle la estampilla al chico de los Marolda que era filatelista, aunque a ella no le gustaba nada que los chicos anduvieran con las estampillas porque después no se lavaban las manos y las estampillas habían rodado por todo el mundo.

–Les pasan la lengua para pegarlas – decía siempre mamá– y los microbios quedan ahí y se incuban, es sabido. Pero dásela lo mismo, total ya tiene tantas que una más...

Al otro día mamá llamó a Rosa y le dictó una carta para Alejandro, preguntándole cuándo iba a poder tomarse vacaciones y si el viaje no le costaría demasiado. Le explicó cómo se sentía y le habló del ascenso que acababan de darle a Carlos y del premio que había sacado uno de los alumnos de piano de Pepa. También le dijo que María Laura la visitaba sin faltar ni un solo jueves, pero que estudiaba demasiado y que eso era malo para la vista. Cuando la carta estuvo escrita, mamá la firmó al pie con un lápiz, y besó suavemente el papel. Pepa se levantó con el pretexto de ir a buscar un sobre, y tía Clelia vino con las pastillas de las cinco y unas flores para el jarrón de la cómoda.

Nada era fácil, porque en esa época la presión de mamá subió todavía más y la familia llegó a preguntarse si no habría alguna influencia inconsciente, algo que desbordaba del comportamiento de todos ellos, una inquietud y un desánimo que hacían daño a mamá a pesar de las precauciones y la falsa alegría. Pero no podía ser, porque a fuerza de fingir las risas todos habían acabado por reírse de veras con mamá, y a veces se hacían bromas y se tiraban manotazos aunque no estuvieran con ella, y después se miraban como si se despertaran bruscamente, y Pepa se ponía muy colorada y Carlos encendía un cigarrillo con la cabeza gacha. Lo único importante en el fondo era que pasara el tiempo y que mamá no se diese cuenta de nada. Tío Roque había hablado con el doctor Bonifaz, y todos estaban de acuerdo en que había que continuar indefinidamente la comedia piadosa, como la calificaba tía Clelia. El único problema eran las visitas de María Laura porque mamá insistía naturalmente en hablar de Alejandro, quería saber si se casarían apenas él volviera de Recife o si ese loco de hijo iba a aceptar otro contrato lejos y por tanto tiempo. No quedaba más remedio que entrar a cada momento en el dormitorio y distraer a mamá, quitarle a María Laura que se mantenía muy quieta en su silla, con las manos apretadas hasta hacerse daño, pero un día mamá le preguntó a tía Clelia por qué todos se precipitaban en esa forma cuando María Laura venía a verla, como si fuera la única ocasión que tenían de estar con ella. Tía Clelia se echó a reír y le dijo que todos veían un poco a Alejandro en María Laura, y que por eso les gustaba estar con ella cuando venía.

–Tenés razón, María Laura es tan buena –dijo mamá–. El bandido de mi hijo no se la merece, creeme.

–Mirá quién habla –dijo tía Clelia–. Si se te cae la baba cuando nombrás a tu hijo.

Mamá también se puso a reír, y se acordó de que en esos días iba a llegar carta de Alejandro. La carta llegó y tío Roque la trajo junto con el té de las cinco. Esa vez mamá quiso leer la carta y pidió sus anteojos de ver cerca. Leyó aplicadamente, como si cada frase fuera un bocado que había que dar vueltas y vueltas paladeándolo.

–Los muchachos de ahora no tienen respeto –dijo sin darle demasiada importancia–. Está bien que en mi tiempo no se usaban esas máquinas, pero yo no me hubiera atrevido jamás a escribir así a mi padre, ni vos tampoco.

–Claro que no –dijo tío Roque–. Con el genio que tenía el viejo.

–A vos no se te cae nunca eso del viejo, Roque. Sabés que no me gusta oírte lo decir, pero te da igual. Acordate cómo se ponía mamá.

–Bueno, está bien. Lo de viejo es una manera de decir, no tiene nada que ver con el respeto.

–Es muy raro –dijo mamá, quitándose los anteojos y mirando las molduras del cielo raso–. Ya van cinco o seis cartas de Alejandro, y en ninguna me llama... Ah, pero es un secreto entre los dos. Es raro, sabés. ¿Por qué no me ha llamado así ni una sola vez?

–A lo mejor al muchacho le parece tonto escribírtelo. Una cosa es que te diga... ¿cómo te dice?...

–Es un secreto –dijo mamá–. Un secreto entre mi hijito y yo.

Ni Pepa ni Rosa sabían de ese nombre, y Carlos se encogió de hombros cuando le preguntaron.

–¿Qué querés, tío? Lo más que puedo hacer es falsificarle la firma. Yo creo que mamá se va a olvidar de eso, no te lo tomés tan a pecho.

A los cuatro o cinco meses, después de una carta de Alejandro en la que explicaba lo mucho que tenía que hacer (aunque estaba contento porque era una gran oportunidad para un ingeniero joven), mamá insistió en que ya era tiempo de que se tomara unas vacaciones y bajara a Buenos Aires. A Rosa, que escribía la respuesta de mamá, le pareció que dictaba más lentamente, como si hubiera estado pensando mucho cada frase.

–Vaya a saber si el pobre podrá venir –comentó Rosa como al descuido–. Sería una lástima que se malquiste con la empresa justamente ahora que le va tan bien y está tan contento.

Mamá siguió dictando como si no hubiera oído. Su salud dejaba mucho que desear y le hubiera gustado ver a Alejandro, aunque sólo fuese por unos días. Alejandro tenía que pensar también en María Laura, no porque ella creyese que descuidaba a su novia, pero un cariño no vive de palabras bonitas y promesas a la distancia. En fin, esperaba que Alejandro le escribiera pronto con buenas noticias. Rosa se fijó que mamá no besaba el papel después de firmar, pero que miraba fijamente la carta como si quisiera grabársela en la memoria. "Pobre Alejandro", pensó Rosa, y después se santiguó bruscamente sin que mamá la viera.

—Mirá —le dijo tío Roque a Carlos cuando esa noche se quedaron solos para su partida de dominó—, yo creo que esto se va a poner feo. Habrá que inventar alguna cosa plausible, o al final se dará cuenta.

—Qué sé yo, tío. Lo mejor será que Alejandro conteste de una manera que la deje contenta por un tiempo más. La pobre está tan delicada, no se puede ni pensar en...

—Nadie habló de eso, muchacho. Pero yo te digo que tu madre es de las que no aflojan. Está en la familia, che.

Mamá leyó sin hacer comentarios la respuesta evasiva de Alejandro, que trataría de conseguir vacaciones apenas entregara el primer sector instalado de la fábrica. Cuando esa tarde llegó María Laura, le pidió que intercediera para que Alejandro viniese aunque no fuera más que una semana a Buenos Aires. María Laura le dijo después a Rosa que mamá se lo había pedido en el único momento en que nadie más podía escucharla. Tío Roque fue el primero en sugerir lo que todos habían pensado ya tantas veces sin animarse a decirlo por lo claro, y cuando mamá le dictó a Rosa otra carta para Alejandro, insistiendo en que viniera, se decidió que no quedaba más remedio que hacer la tentativa y ver si mamá estaba en condiciones de recibir una primera noticia desagradable. Carlos consultó al doctor Bonifaz, que aconsejó prudencia y unas gotas. Dejaron pasar el tiempo necesario, y una tarde tío Roque vino a sentarse a los pies de la cama de mamá, mientras Rosa cebaba un mate y miraba por la ventana del balcón, al lado de la cómoda de los remedios.

—Fijate que ahora empiezo a entender un poco por qué este diablo de sobrino no se decide a venir a vernos —dijo tío Roque—. Lo que pasa es que no te ha querido afligir, sabiendo que todavía no estás bien.

Mamá lo miró como si no comprendiera.

—Hoy telefonaron los Novalli, parece que María Laura recibió noticias de Alejandro. Está bien, pero no va a poder viajar por unos meses.

–¿Por qué no va a poder viajar? –preguntó mamá.

–Porque tiene algo en un pie, parece. En el tobillo, creo. Hay que preguntarle a María Laura para que diga lo que pasa. El viejo Novalli habló de una fractura o algo así.

–¿Fractura de tobillo? –dijo mamá.

Antes de que tío Roque pudiera contestar, ya Rosa estaba con el frasco de sales. El doctor Bonifaz vino en seguida, y todo pasó en unas horas, pero fueron horas largas y el doctor Bonifaz no se separó de la familia hasta entrada la noche. Recién dos días después mamá se sintió lo bastante repuesta como para pedirle a Pepa que le escribiera a Alejandro. Cuando Pepa, que no había entendido bien, vino como siempre con el block y la lapicera, mamá cerró los ojos y negó con la cabeza.

–Escribible vos, nomás. Decile que se cuide.

Pepa obedeció, sin saber por qué escribía una frase tras otra puesto que mamá no iba a leer la carta. Esa noche le dijo a Carlos que todo el tiempo, mientras escribía al lado de la cama de mamá, había tenido la absoluta seguridad de que mamá no iba a leer ni a firmar esa carta. Seguía con los ojos cerrados y no los abrió hasta la hora de la tisana; parecía haberse olvidado, estar pensando en otras cosas.

Alejandro contestó con el tono más natural del mundo, explicando que no había querido contar lo de la fractura para no afligirla. Al principio se habían equivocado y le habían puesto un yeso que hubo de cambiar, pero ya estaba mejor y en unas semanas podría empezar a caminar. En total tenía para unos dos meses, aunque lo malo era que su trabajo se había retrasado una barbaridad en el peor momento, y...

Carlos, que leía la carta en voz alta, tuvo la impresión de que mamá no lo escuchaba como otras veces. De cuando en cuando miraba el reloj, lo que en ella era signo de impaciencia. A las siete Rosa tenía que traerle el caldo con las gotas del doctor Bonifaz, y eran las siete y cinco.

–Bueno –dijo Carlos, doblando la carta–. Ya ves que todo va bien, al pibe no le ha pasado nada serio.

–Claro –dijo mamá–. Mirá, decile a Rosa que se apure, querés.

A María Laura, mamá le escuchó atentamente las explicaciones sobre la fractura de Alejandro, y hasta le dijo que le recomendara unas fricciones que tanto bien le habían hecho a su padre cuando la caída del caballo en Matanzas. Casi en seguida, como si formara parte de la misma frase, preguntó si no le podían dar unas gotas de agua de azahar, que siempre le aclaraban la cabeza.

La primera en hablar fue María Laura, esa misma tarde. Se lo dijo a Rosa en la sala, antes de irse, y Rosa se quedó mirándola como si no pudiera creer lo que había oído.

–Por favor –dijo Rosa–. ¿Cómo podés imaginarte una cosa así?

–No me la imagino, es la verdad –dijo María Laura–. Y yo no vuelvo más, Rosa, pídanme lo que quieran, pero yo no vuelvo a entrar en esa pieza.

En el fondo a nadie le pareció demasiado absurda la fantasía de María Laura, pero tía Clelia resumió el sentimiento de todos cuando dijo que en una casa como la de ellos un deber era un deber. A Rosa le tocó ir a lo de los Novalli, pero María Laura tuvo un ataque de llanto tan histérico que no quedó más remedio que acatar su decisión; Pepa y Rosa empezaron esa misma tarde a hacer comentarios sobre lo mucho que tenía que estudiar la pobre chica y lo cansada que estaba. Mamá no dijo nada, y cuando llegó el jueves no preguntó por María Laura. Ese jueves se cumplían diez meses de la partida de Alejandro al Brasil. La empresa estaba tan satisfecha de sus servicios, que unas semanas después le propusieron una renovación del contrato por otro año, siempre que aceptara irse de inmediato a Belén para instalar otra fábrica. A tío Roque le parecía eso formidable, un gran triunfo para un muchacho de tan pocos años.

–Alejandro fue siempre el más inteligente –dijo mamá–. Así como Carlos es el más tesonero.

–Tenés razón –dijo tío Roque, preguntándose de pronto qué mosca le habría picado aquel día a María Laura–. La verdad es que te han salido unos hijos que valen la pena, hermana.

–Oh, sí, no me puedo quejar. A su padre le hubiera gustado verlos ya grandes. Las chicas, tan buenas, y el pobre Carlos, tan de su casa.

–Y Alejandro, con tanto porvenir.

–Ah, sí –dijo mamá.

–Fijate nomás en ese nuevo contrato que le ofrecen...En fin, cuando estés con ánimo le contestarás a tu hijo; debe andar con la cola entre las piernas pensando que la noticia de la renovación no te va a gustar.

–Ah, sí –repitió mamá, mirando al cielo raso–. Decile a Pepa que le escriba, ella ya sabe.

Pepa escribió, sin estar muy segura de lo que debía decirle a Alejandro, pero convencida de que siempre era mejor tener un texto completo para evitar contradicciones en las respuestas. Alejandro, por su parte, se alegró mucho de que mamá comprendiera la

oportunidad que se le presentaba. Lo del tobillo iba muy bien, apenas pudiera pediría vacaciones para venirse a estar con ellos una quincena. Mamá asintió con un leve gesto, y preguntó si ya había llegado *La Razón* para que Carlos le leyera los telegramas. En la casa todo se había ordenado sin esfuerzo, ahora que parecían haber terminado los sobresaltos y la salud de mamá se mantenía estacionaria. Los hijos se turnaban para acompañarla; tío Roque y tía Clelia entraban y salían en cualquier momento. Carlos le leía el diario a mamá por la noche, y Pepa por la mañana. Rosa y tía Clelia se ocupaban de los medicamentos y los baños; tío Roque tomaba mate en su cuarto dos o tres veces al día. Mamá no estaba nunca sola, no preguntaba nunca por María Laura; cada tres semanas recibía sin comentarios las noticias de Alejandro; le decía a Pepa que contestara y hablaba de otra cosa, siempre inteligente y atenta y alejada.

Fue en esta época cuando tío Roque empezó a leerle las noticias de la tensión con el Brasil. Las primeras las había escrito en los bordes del diario, pero mamá no se preocupaba por la perfección de la lectura y después de unos días tío Roque se acostumbró a inventar en el momento. Al principio acompañaba los inquietantes telegramas con algún comentario sobre los problemas que eso podía traerle a Alejandro y a los demás argentinos en el Brasil, pero como mamá no parecía preocuparse dejó de insistir aunque cada tantos días agravaba un poco la situación. En las cartas de Alejandro se mencionaba la posibilidad de una ruptura de relaciones, aunque el muchacho era el optimista de siempre y estaba convencido de que los cancilleres arreglarían el litigio.

Mamá no hacía comentarios, tal vez porque aún faltaba mucho para que Alejandro pudiera pedir licencia, pero una noche le preguntó bruscamente al doctor Bonifaz si la situación con el Brasil era tan grave como decían los diarios

—¿Con el Brasil? Bueno, sí, las cosas no andan muy bien —dijo el médico—. Esperemos que el buen sentido de los estadistas...

Mamá lo miraba como sorprendida de que le hubiese respondido sin vacilar. Suspiró levemente, y cambió la conversación. Esa noche estuvo más animada que otras veces, y el doctor Bonifaz se retiró satisfecho. Al otro día se enfermó tía Clelia; los desmayos parecían cosa pasajera, pero el doctor Bonifaz habló con tío Roque y aconsejó que internaran a tía Clelia en un sanatorio. A mamá, que en ese momento escuchaba las noticias del Brasil que le traía Carlos con el diario de la noche, le dijeron que tía Clelia estaba con una jaqueca que no la dejaba moverse de la cama. Tuvieron toda la noche para pensar en lo que harían, pero tío Roque estaba como anonadado después de hablar con el doctor Bonifaz, y a Carlos y a las chicas les tocó decidir. A Rosa se le ocurrió lo de la

quinta de Manolita Valle y el aire puro; al segundo día de la jaqueca de tía Clelia, Carlos llevó la conversación con tanta habilidad que fue como si mamá en persona hubiera aconsejado una temporada en la quinta de Manolita que tanto bien le haría a Clelia. Un compañero de oficina de Carlos se ofreció para llevarla en su auto, ya que el tren era fatigoso con esa jaqueca. Tía Clelia fue la primera en querer despedirse de mamá, y entre Carlos y tío Roque la llevaron pasito a paso para que mamá le recomendase que no tomara frío en esos autos de ahora y que se acordara del laxante de frutas cada noche.

–Clelia estaba muy congestionada –le dijo mamá a Pepa por la tarde–. Me hizo mala impresión, sabés.

–Oh, con unos días en la quinta se va a reponer lo más bien. Estaba un poco cansada estos meses; me acuerdo de que Manolita le había dicho que fuera a acompañarla a la quinta.

–¿Sí? Es raro, nunca me lo dijo.

–Por no afligirte, supongo.

–¿Y cuánto tiempo se va a quedar, hijita?

Pepa no sabía, pero ya le preguntarían al doctor Bonifaz que era el que había aconsejado el cambio de aire. Mamá no volvió a hablar del asunto hasta algunos días después (tía Clelia acababa de tener un síncope en el sanatorio, y Rosa se turnaba con tío Roque para acompañarla)

–Me pregunto cuándo va a volver Clelia –dijo mamá.

–Vamos, por una vez que la pobre se decide a dejarte y a cambiar un poco de aire...

–Sí, pero lo que tenía no era nada, dijeron ustedes.

–Claro que no es nada. Ahora se estará quedando por gusto, o por acompañar a Manolita; ya sabés cómo son de amigas.

–Telefoneá a la quinta y averiguá cuándo va a volver –dijo mamá.

Rosa telefoneó a la quinta, y le dijeron que tía Clelia estaba mejor, pero que todavía se sentía un poco débil, de manera que iba a aprovechar para quedarse. El tiempo estaba espléndido en Olavarría.

–No me gusta nada eso –dijo mamá–. Clelia ya tendría que haber vuelto.

–Por favor, mamá, no te preocupés tanto. ¿Por qué no te mejorás vos lo antes posible, y te vas con Clelia y Manolita a tomar sol a la quinta?

–¿Yo? –dijo mamá, mirando a Carlos con algo que se parecía al asombro, al escándalo, al insulto. Carlos se echó a reír para disimular lo que sentía (tía Clelia estaba gravísima, Pepa acababa de telefonar) y la besó en la mejilla como a una niña traviesa.

–Mamita tonta –dijo, tratando de no pensar en nada.

Esa noche mamá durmió mal y desde el amanecer preguntó por Clelia, como si a esa hora se pudieran tener noticias de la quinta (tía Clelia acababa de morir y habían decidido velarla en la funeraria). A las ocho llamaron a la quinta desde el teléfono de la sala, para que mamá pudiera escuchar la conversación, y por suerte tía Clelia había pasado bastante buena noche aunque el médico de Manolita aconsejaba que se quedase mientras siguiera el buen tiempo. Carlos estaba muy contento con el cierre de la oficina por inventario y balance, y vino en pijama a tomar mate al pie de la cama de mamá y a darle conversación.

–Mirá –dijo mamá–, yo creo que habría que escribirle a Alejandro que venga a ver a su tía. Siempre fue el preferido de Clelia, y es justo que venga.

–Pero si tía Clelia no tiene nada, mamá. Si Alejandro no ha podido venir a verte a vos, imaginate...

–Allá él –dijo mamá–. Vos escribible y decile que Clelia está enferma y que debería venir a verla.

–¿Pero cuántas veces te vamos a repetir que lo de tía Clelia no es grave?

–Si no es grave, mejor. Pero no te cuesta nada escribirle.

Le escribieron esa misma tarde y le leyeron la carta a mamá. En los días en que debía llegar la respuesta de Alejandro (tía Clelia seguía bien, pero el médico de Manolita insistía en que aprovechara el buen aire de la quinta), la situación diplomática con el Brasil se agravó todavía más y Carlos le dijo a mamá que no sería raro que las cartas de Alejandro se demoraran.

–Parecería a propósito –dijo mamá–. Ya vas a ver que tampoco podrá venir él.

Ninguno de ellos se decidía a leerle la carta de Alejandro. Reunidos en el comedor, miraban al lugar vacío de tía Clelia, se miraban entre ellos, vacilando.

–Es absurdo –dijo Carlos–. Ya estamos tan acostumbrados a esta comedia, que una escena más o menos...

–Entonces llevásela vos –dijo Pepa, mientras se le llenaban los ojos de lágrimas y se los secaba con la servilleta.

–Qué querés, hay algo que no anda. Ahora cada vez que entro en su cuarto estoy como esperando una sorpresa, una trampa, casi.

–La culpa la tiene María Laura –dijo Rosa–. Ella nos metió la idea en la cabeza y ya no podemos actuar con naturalidad. Y para colmo tía Clelia...

–Mirá, ahora que lo decís se me ocurre que convendría hablar con María Laura –dijo tío Roque–. Lo más lógico sería que viniera después de sus exámenes y le diera a tu madre la noticia de que Alejandro no va a poder viajar.

–Pero a vos no te hiela la sangre que mamá no pregunte más por María Laura, aunque Alejandro la nombra en todas sus cartas?

–No se trata de la temperatura de mi sangre –dijo tío Roque–. Las cosas se hacen o no se hacen, y se acabó.

A Rosa le llevó dos horas convencer a María Laura, pero era su mejor amiga y María Laura los quería mucho, hasta a mamá aunque le diera miedo. Hubo que preparar una nueva carta, que María Laura trajo junto con un ramo de flores y las pastillas de mandarina que le gustaban a mamá. Sí, por suerte ya habían terminado los exámenes peores, y podría irse unas semanas a descansar a San Vicente.

–El aire del campo te hará bien –dijo mamá–. En cambio a Clelia... ¿Hoy llamaste a la quinta, Pepa? Ah, sí, recuerdo que me dijiste... Bueno, ya hace tres semanas que se fue Clelia, y mirá vos...

María Laura y Rosa hicieron los comentarios del caso, vino la bandeja del té, y María Laura le leyó a mamá unos párrafos de la carta de Alejandro con la noticia de la internación provisional de todos los técnicos extranjeros, y la gracia que le hacía estar alojado en un espléndido hotel por cuenta del gobierno, a la espera de que los cancilleres arreglaran el conflicto. Mamá no hizo ninguna reflexión, bebió su taza de tilo y se fue adormeciendo. Las muchachas siguieron charlando en la sala, más aliviadas. María Laura estaba por irse cuando se le ocurrió lo del teléfono y se lo dijo a Rosa. A Rosa le parecía que también Carlos había pensado en eso, y más tarde le habló a tío Roque, que se encogió de hombros. Frente a cosas así no quedaba más remedio que hacer un gesto y seguir leyendo el diario. Pero Rosa y Pepa se lo dijeron también a Carlos, que renunció a encontrarle explicación a menos de aceptar lo que nadie quería aceptar.

–Ya veremos –dijo Carlos–. Todavía puede ser que se le ocurra y nos lo pida. En ese caso...

Pero mamá no pidió nunca que le llevaran el teléfono para hablar personalmente con tía Clelia. Cada mañana preguntaba si había noticias de la quinta, y

después se volvía a su silencio donde el tiempo parecía contarse por dosis de remedios y tazas de tisana. No le desagradaba que tío Roque viniera con *La Razón* para leerle las últimas noticias del conflicto con el Brasil, aunque tampoco parecía preocuparse si el diariero llegaba tarde o tío Roque se entretenía más que de costumbre con un problema de ajedrez. Rosa y Pepa llegaron a convencerse de que a mamá la tenía sin cuidado que le leyeran las noticias, o telefonaran a la quinta, o trajeran una carta de Alejandro. Pero no se podía estar seguro porque a veces mamá levantaba la cabeza y las miraba con la mirada profunda de siempre, ni la que no había ningún cambio, ninguna aceptación. La rutina los abarcaba a todos, y para Rosa telefonar a un agujero negro en el extremo del hilo era tan simple y cotidiano como para tío Roque seguir leyendo falsos telegramas sobre un fondo de anuncios de remates o noticias de fútbol, o para Carlos entrar con las anécdotas de su visita a la quinta de Olavarría y los paquetes de frutas que les mandaban Manolita y tía Clelia. Ni siquiera durante los últimos meses de mamá cambiaron las costumbres, aunque poca importancia tuviera ya. El doctor Bonifaz les dijo que por suerte mamá no sufriría nada y que se apagaría sin sentirlo. Pero mamá se mantuvo lúcida hasta el fin, cuando ya los hijos la rodeaban sin poder fingir lo que sentían.

–Qué buenos fueron conmigo –dijo mamá–. Todo ese trabajo que se tomaron para que no sufriera.

Tío Roque estaba sentado junto a ella y le acarició jovialmente la mano, tratándola de tonta. Pepa y Rosa, fingiendo buscar algo en la cómoda, sabían ya que María Laura había tenido razón; sabían lo que de alguna manera habían sabido siempre.

–Tanto cuidarme... –dijo mamá, y Pepa apretó la mano de Rosa, porque al fin y al cabo esas dos palabras volvían a poner todo en orden, restablecían la larga comedia necesaria. Pero Carlos, a los pies de la cama, miraba a mamá como si supiera que iba a decir algo más.

–Ahora podrán descansar –dijo mamá–. Ya no les daremos más trabajo.

Tío Roque iba a protestar, a decir algo, pero Carlos se le acercó y le apretó violentamente el hombro. Mamá se perdía poco a poco en una modorra, y era mejor no molestarla.

Tres días después del entierro llegó la última carta de Alejandro, donde como siempre preguntaba por la salud de mamá y de tía Clelia. Rosa, que la había recibido, la abrió y empezó a leerla sin pensar, y cuando levantó la vista porque de golpe las lágrimas la cegaban, se dio cuenta de que mientras la leía había estado pensando en cómo habría que darle a Alejandro la noticia de la muerte de mamá.

(CORTÁZAR, Julio. La salud de los enfermos. *In*: **Todos los fuegos el fuego** (original de 1966), 1ª edición. Suma de Letras Argentina, S.A., 2002.)

## ANEXO B – UN REGRESSO AL CINE CLÁSICO ARGENTINO

Por Cyntia García Calvo - para Cinestel

Muchos años esperó Diego Sabanés por ver en pantalla grande su ópera prima “Mentiras piadosas”, que se estrenó comercialmente en la Argentina el pasado 20 de agosto. El realizador, que despuntó como promesa con el corto “¡Ratas!” en 1996, finalmente pudo lanzar un trabajo que le demandó nueve años, en los que la convicción y la contención de sus colaboradores –especialmente de su jefa de producción Carolina Chiarante- fue clave para desarrollar una película que busca recuperar un cine clásico al que los nuevos realizadores parecieran escaparle. “Hice todo lo que ellos tienen prohibido por el médico”, ironiza el realizador.

Con Sabanés se podría hablar por horas, y no sólo de su película. Sin embargo, su adaptación libre de “La salud de los enfermos”, de Julio Cortázar, está en primer plano y el director se preocupa por saber si su historia sobre el declive de una familia de clase media comunicó lo que debía y quería. Producida por Habitación 15-20 , “Mentiras piadosas” se desarrolla en una casona de los años 50, donde una familia comenzará su desmembramiento cuando uno de los hijos –Pablo- decide viajar a París para trabajar como violinista; tras la partida y la falta de noticias, sus hermanos Jorge y Nora deciden escribir cartas relatando el triunfo de Pablo para contentar a su madre, que confinada en su habitación ejerce el dominio de un hogar que se resquebraja.

La prestigiosa Marilú Marini encabeza el reparto de un filme rico en diálogos, que permite el lucimiento a un elenco mayoritariamente compuesto por figuras del teatro, que además de la celebrada actriz incluye a Claudio Tolcachir, Walter Quiróz y Paula Ransenberg. La película es una coproducción con Joseba Castaños Izquierdo y Ancora Música, de España, que contó con la ayuda de San Luis Cine, pese a que su aporte económico estuvo por debajo de lo habitual. Paradójicamente, “Mentiras piadosas” es hasta la fecha el producto con mayor calidad artística realizado con el fondo de ayuda a la producción cinematográfica del gobierno de San Luis.

**– Tras nueve años de batallar para poder realizar esta película, ¿hay una sensación de alivio al poder estrenar?**

Sí, de alivio y de exorcismo. Me doy cuenta de que es cierto que el cine tiene algo de capturar fantasmas. En esta película en particular porque de alguna manera habla de fantasmas (en el sentido metafórico, no gótico), hay una carga de imágenes, de emociones, de relaciones, de cosas que han pasado y que se van dando, que en un momento se necesita que trasciendan de uno y llegue al público. Porque uno hace las películas para la gente. Pero al ser un proyecto de bajo presupuesto (por más que no se note), es difícil hacer un lanzamiento comercial fuerte.

“Mentiras” es un poco atípica. Es un tipo de cine que si bien es independiente, no sigue este patrón de lo que se espera del cine independiente argentino actual, sino que parece como una película casi industrial. A nosotros, a la productora y a mí, nos interesaba pensar en el público, y pensar en el público no como un número que hay que completar en la taquilla sino el público en el sentido de comunicación; la película como puente, llegar a la gente contando una historia y abrir el juego a ciertas lecturas o reflexionar sobre algunas cosas.

Yo creo que últimamente en Argentina tenemos una actitud muy polarizada. Como el Boca-River. Con un cine industrial a veces descuidado, demasiado simplificado (que es lo que viene pasando con Hollywood: películas para calentar en el microondas). Por otro lado, hay un cine de un perfil mucho más de ensayo, más de autor, que por momentos se vuelve demasiado hermético y difícil de seguir para el público.

Me parece que faltan zonas intermedias. Sólo algunos lo logran. Creo que lo logran Caetano, Trapero, Lucrecia Martel. Es cierto que las películas de Martel no son para todo el mundo pero sin embargo yo creo que son accesibles. Te gustan más o menos pero no te generan una sensación de quedarte afuera y no entender nada. Aunque tiene razón Santiago Giralt, que una vez me decía que para disfrutar de las películas de Lucrecia Martel hay que tener una comprensión profunda de lo siniestro.

**– La película se apoya mucho en los actores, ¿cómo reuniste a este elenco que mayoritariamente proviene del teatro, en el que los personajes de mayor peso no son justamente los más conocidos?**

El elenco es muy ecléctico. Aunque vengan del teatro, uno viene del San Martín, otro de Bartis y otro de la vanguardia de los ´60s. No tienen la misma formación, ni el mismo

entrenamiento. Y creo que en la película funciona. Hay como una armonía, más allá de que cada uno toca una nota distinta. A mí me encanta que haya ese punto de encuentro. Que tengas a Lydia Lamaison con Marilú Marini y con Paula Ransenberg. Es genial que hagan la abuela, la madre y la hija. Eso me da mucho placer y me llena de orgullo.

Siempre me pareció que está bueno mezclar gente más consagrada con gente menos conocida. Hay un vicio en los productores, en el que uno puede entender cierta lógica inicial pero que se vuelve exagerado, con respecto a la importancia de los nombres famosos. Yo creo que se tiene que encontrar un equilibrio y abrir el juego a actores nuevos. Yo tengo mucho cariño por los actores, y a veces me da bronca ver siempre las mismas caras, aunque me encanten. Hay un caudal fantástico de actores en la Argentina, y a veces está desaprovechado porque se recurre –sobre todo en cine- a las mismas diez personas.

Fíjate que en la película comparten protagonismo actores conocidos y desconocidos. Y yo creo que funciona. Y en un punto hasta ayuda, porque quien no conoce a Claudio Tocachir o a Paula Ransenberg porque no los vio en teatro, creo que tienen una forma de acercamiento hacia sus personajes, Jorge y Nora, mucho más intensa. Porque son cuerpos sobre los cuales no tienen una idea ya formada. En esta película, una de las cosas que mejor funcionaron y de las que más orgulloso me siento es el casting.

**– La película tiene un estilo clásico, que se apuntala al ser una historia que transcurre en el pasado. ¿Por qué te decidiste por este estilo que va a contracorriente de lo que puede ser el cine argentino actual?**

Yo digo que es cine vintage, es una película de época porque no solo transcurre en los años 50, sino que de alguna manera está rodada con recursos del cine de esa época. Justo antes de la nouvelle vague. Es muy clásica, una película apoyada en los actores, con movimientos de cámara, música incidental... Recursos que en los últimos años se fueron dejando de lado en búsqueda de otro tipo de lenguaje. Pero a mí -de alguna manera- me parecía que esta película necesitaba ese tipo de lenguaje. Si te fijás, los flashbacks tienen otra cosa de cortes en cámara. Bromeábamos con Alberto Ponce, el montajista, con que eran para demostrar que podía hacer otra cosa. “¡Miren! Yo también puedo cortar en el eje.”

Había un tipo de cine argentino a principios de los ´60s, antes del cine experimental, que era muy riguroso en cuanto a la realización, el trabajo con la luz, con el sonido, y que también era de alguna manera muy accesible o por lo menos bastante accesible. Y no sé qué pasó con ese cine que se nos desdibujó. Pero no nos pasó sólo a los argentinos. Mirá el cine italiano de la década del 60 y mirá el actual. Está bien que debe ser muy difícil crecer a la sombra de Fellini, Antonioni, Passolini, Visconti... es como ser hijo de Borges o Cortázar y tratar de escribir algo. Pero más allá de eso no se entiende qué pasa con las películas actuales; algunas son tan pobres en la realización... Y no es la estética Dogma, que busca un despojamiento para encontrar la verdad. También esas películas en algunos casos funcionan y en otros son sólo la cáscara.

**– Esa intención de recuperar lo clásico e incluso trabajar mucho el diálogo, que se ha vuelto algo extraño en los nuevos directores, ¿hace que te sientas un poco alejado de tus compañeros de generación?**

Yo tengo ese problema desde chico (risas). Tengo varios amigos directores de cine, incluso gente que hace cosas muy diferentes, como Diego Lerman o Federico Godfrid. Fede me ayudó mucho con el casting. También Verónica Chen me ayudó muchísimo, sobre todo en la preproducción y durante el rodaje, y sin embargo su cine no tiene nada que ver con esto.

Por otro lado, siempre digo en broma que compensé a todos los otros directores de mi generación; hice todo lo que ellos tienen prohibido por el médico: travellings, música incidental, actores de teatro, diálogo, voz en off, tercer acto con epílogo... Recursos que están como prohibidos. Parece que hay unos “10 mandamientos del cineasta joven” y yo me los llevé todos por delante. Pero como te decía antes, no fue completamente intención. Seguí lo que sentía que iba pidiendo el material.

Hay un punto donde uno empieza a conectarse y el material te va llevando. Seguramente otros autores, como esto tiene que ver con una especie de musa interna, tienen otro grado de creatividad y son más rompedores y van hacia otros rumbos siguiendo sus propios impulsos. Con este material me pasó que me empezó a llevar para este lado y fui abandonando por el camino algunas ideas previas que tenía, un poco más experimentales. Por eso dejé eso para los flashbacks: lo que es más viejo en el planteo argumental es lo

más “moderno” en el planteo estético. Pero tengo otras ideas sobre las que estoy trabajando que necesitarían recursos muy diferentes; otras estéticas.

Y volviendo al tema de los diálogos, creo que hay un prejuicio de que los diálogos son malos. Los diálogos son malos o buenos según cómo estén escritos, según cómo estén interpretados, según qué cuenten y qué oculten.

En esta película en particular hay muchísimo diálogo pero al principio todo lo que se dice es más informativo, y a medida que avanza la trama se va separando lo que se dice de lo que se quiere decir, de lo que realmente está pasando. Todo se va volviendo una suma de sobreentendidos, malentendidos, engaños o dudas, ambivalencias. A mí me gusta eso. Acabemos con la idea de que si los personajes hablan están expresando lo que realmente sienten y que eso es verdad. Los personajes mienten, se equivocan, dicen cosas que no corresponden con lo que está pasando. Y ahí es donde el diálogo vale la pena.

**– Hablemos un poco del humor de la película, que se utiliza para descomprimir el dramatismo de lo que va sucediendo pero sin –justamente- subrayar el humor. Oficialmente se describió como una comedia negra...**

Yo diría que es una comedia porque hay una especie de ligereza en la manera de mostrar lo terrible que va pasando. Encontrar el tono a una película es probablemente el desafío más grande para un director.

Esta película es rara porque empieza pareciendo una comedia costumbrista, se va enriqueciendo y termina en otro lado. Lo que tiene de bueno y de malo es esa naturaleza híbrida. Es medio de autor para ser cine industrial pero es demasiado clásica también. Entonces nadie sabe muy bien dónde ubicarla. Y es como una especie de comedia pero es bastante oscura pero tampoco es cien por ciento drama, y tiene algo de misterio, tiene actores de teatro pero también de tele. Es rara. Y esa rareza no sé si le juega a favor o en contra. Por ejemplo, por algún motivo funciona mejor en los festivales de Centroeuropa que en los latinoamericanos.

**– ¿Crees que se deba a que el foco está puesto en la clase burguesa argentina y que por su estilo está más cerca del cine europeo que del cine latino más proclive a lo social?**

Yo creo que la película es más social de lo que parece. A veces creemos que lo social es “Ciudad de Dios”; es decir, lo que pasa en las calles, con el delito y la marginalidad. Y en realidad lo social también es la señora casada con el empresario que vive encerrada en el country. Es cierto que “Mentiras...” no es un cine de denuncia social pero sí hay un retrato de la clase media argentina y su manía de crearse mundos y creérselos y no sé si hay muchas películas recientes que hablen de eso.

“Mentiras piadosas” no habla de mentiras como engaños, sino como ficciones compartidas. Estos mundos que uno se crea para sostenerse. Es eso: gente que vive en una nube, en una burbuja maravillosa. El encierro de los personajes es eso. Igual también tiene que ver con una carencia afectiva. Las cartas de Pablo no dicen simplemente que a él le va bien. Ese es un nivel: la necesidad de creer en el triunfo del otro. El triunfo de Pablo es de alguna forma el triunfo de toda la familia. Pero hay algo más que tiene que ver con que las cartas de Pablo son cada vez más afectuosas. Pablo dice que los extraña mucho, que los quiere mucho. Es esa necesidad de sentir que el otro te quiere, cuando ni siquiera sabés qué siente realmente el otro. Es durísimo sentir que una persona que uno quiere se aleja. Y creo que ese es el corazón emocional de la película. Es como decía Discépolo: “Quién más... quién menos... pa’ mal comer, somos la mueca de lo que soñamos ser”. Creo que eso les pasa a los personajes de la película y un poco a todos. Y creo que es muy argentino, muy porteño al menos.

**– ¿Qué tan pesada es la carga de adaptar a Cortázar?**

Yo fui bastante inconsciente con eso. Nunca me lo tomé como un prócer. Quizá porque empecé cuando era más adolescente, y no lo pensé mucho. Cortázar es un autor que me gusta mucho y en el que yo me encuentro. Creo que uno tiene permiso para entrar en esos mundos que uno siente que ya le pertenecen, más allá de que estén escritos por otro. Así que averigüé si era posible adaptarlo, y me dijeron que escribiera el guión y si lo autorizaba la viuda, Aurora Bernárdez, se podía hacer. Lo escribí, a Aurora le gustó y a partir de ahí empezó todo este camino loco. Nunca intenté ser estrictamente fiel a Cortázar. Usé algunos fragmentos para trabajar con los actores. Por ejemplo, para definir a Pablo, un fragmento de “Las babas del diablo” que describe a un chico al que el protagonista le saca una foto.

Tomé cosas tuyas, puse cuestiones más más personales, hice cambios... Pero Cortázar habilita el juego; es un autor que justamente le da al juego un estatus artístico muy importante y creo que eso me da permiso para hacer cambios. Creo que fui sanamente irresponsable respecto a la fidelidad de Cortázar. Para mi sorpresa, a gente especialista en Cortázar no sólo les gustó, sino que encuentran referencias a otros cuentos o materiales que yo no leí.

Una especialista en España, Mariángeles Fernández, me contó anécdotas de la infancia de Cortázar y el tema del peso de la figura de las mujeres en su familia, que está también en la película. Por ahí, hay una especie de conexión medio mística de cuando uno se mete con un material y empezás a ver más allá de lo que está impreso. Es como si se produjera una comunicación más profunda, subterránea. Algo de otro orden.

(TODO mentiras. Blog. Disponible em: << <https://todomentiras.wordpress.com/2010/03/15/un-regreso-al-cine-clasico-argentino/>>>. Acesso em: 25 jul. 2017).

## ANEXO C – ENTRE LO FAMILIAR Y LO INQUIETANTE

Por Leandro Arteaga – para Rosario 12

En el suplemento Radar del 18 de agosto, Rodrigo Fresán desvivía su comentario de elogios hacia *Mentiras piadosas*, primer largometraje de Diego Sabanés. Un gusto de ganas quedó latiendo y esperando por el estreno en Rosario. De mutuo e irresistible acuerdo con Emilio Bellon, entonces, aquí el diálogo con el director.

### **¿Cómo asumiste la relación entre literatura y cine?**

Sentí que en Cortázar había un material muy potente para una película. Creo que lo interesante es cómo él siempre encuentra una especie de fondo difuso bajo la superficie de las cosas. Como cuando en invierno vas a una quinta y hay una pileta sin vaciar, con las hojitas y el agua estancada; y abajo no sabés si hay musgo, una paloma muerta, o el marido de la vecina que hace tres meses están buscando. Hay algo ahí que no sabés del todo muy bien qué es. Ese doble juego entre lo familiar y lo inquietante es lo que pensé podría hacer una buena película. Alejandro, en el cuento, muere en un accidente de tránsito, pero pensé en qué pasaría si la familia no supiera lo que realmente pasó, en alimentar la incertidumbre y que se construyera esta especie de aventura imaginaria de él en la distancia; dejar de lado la certeza del ocultamiento de su muerte a favor de la incertidumbre sobre su paradero real. A mí me parecía que esto era mucho más cortazariano.

### **De hecho, el desenlace del cuento es ambiguo.**

Es muy sutil. Para capturar el espíritu de esa línea final hice toda una escena entera. La fuerza de la palabra de la literatura es muy difícil de traducir.

### **Me gusta esto de ser fiel con “lo espiritual”.**

Absolutamente, y no serlo desde lo literal o ilustrativo. Nunca traté de filmar el cuento, sentí que había una historia y escribí un guión. Traté de abrir puertas hacia cosas sugerentes, que el lector pudiese completar. Y también creo que en Cortázar es muy importante su humor. Hay algo de su escritura, en algunos de sus textos, que es muy irónico y que no muchas veces se aprovechó.

**Se nota un trabajo de guión muy intelectual, que no afecta en absoluto las actuaciones, al contrario, son muy verosímiles.**

Trabajamos mucho desde lo vincular, jugando un poco con las improvisaciones y con cómo era la vida en esa casa. Hay una especie de apertura al juego, cosa que Cortázar habilita desde su literatura. Hay un montón de escenas que no existen para la película pero sí para los personajes. Al contar con gente talentosa, que te aporta, se genera algo mucho más fuerte que el mismo guión. La película parece antigua porque utiliza recursos narrativos aparentemente en desuso, pero me pareció que ese anacronismo tenía que ver con el encierro y con el negarse a ver ciertas cosas para generar, así, una suspensión temporal. Para equilibrar, en los flashbacks utilicé un criterio completamente moderno: cámara en mano, colores distorsionados, cortes sobre el eje. Si bien la película empieza siendo más costumbrista, la cámara comienza a perder sus movimientos iniciales, las oraciones pierden verbos, la música se empieza a llenar de sonidos distorsionados. Como si la película fuera desgajándose, para terminar con la cámara fija y sin música.

También hay una doble interpretación: los actores están representando personajes que a su vez representan otra situación. Creí también importante que esa familia de la ficción, de alguna manera, fuese real. Para mí Marilú Marini, que es un ícono de los '60, del Di Tella, la danza contemporánea y la vanguardia, fuese la madre de dos actores del teatro independiente de los '90 (Claudio Tolcachir y Paula Ransenberg), y que la abuela fuese Lydia Lamaison, que es del teatro clásico; y que Walter (Quiróz), que tiene más exposición mediática, integrara la familia para darle una vuelta distinta, más extrovertida, y que Víctor (Laplace) fuese su padre, y que la tía (Claudia Cantero) sea alguien que viene de otra formación, que trae una cosa fresca a la familia y con mucho humor, y que el tío (Hugo Alvarez), con sus años de cine político y exilio, fuese el personaje que más tiene los pies en la tierra.

(TODO mentiras. Blog. Disponible em: <<<https://todomentiras.wordpress.com/2009/10/14/entre-lo-familiar-y-lo-inquietante/>>>. Acesso em: 25 jul. 2017).

## ANEXO D – DEL TEATRO, EL CINE Y EL JUEGO

Por Leonardo M. D’Espósito (Crítica)

No es fácil llevar al cine una obra literaria –tan literaria, valga la redundancia– como la de Julio Cortázar, autor endiosado o defenestrado de acuerdo con las olas críticas, pero, de todas maneras, grande. No es fácil y es peligroso; aun así el director Diego Sabanés se animó a tomar “La salud de los enfermos” (y “Cartas de mamá”, y “Casa tomada”, y climas cortazarianos varios) para crear su ópera prima *Mentiras piadosas*. “La verdad es que el proyecto lleva diez años –comentó el director a Crítica de la Argentina–, así que el Diego que la escribió no es el mismo que la filmó o que la estrena. Lo hice con un espíritu muy adolescente. No pensé que fuera a ser juzgada en comparación con la obra. Ahora estoy cayendo y me doy cuenta de que es un lugar complicado: a lo mejor aparece un cortazariano y me tira con la obra completa por la cabeza. Pero es lo de menos.”

### –¿Y por qué lo elegiste?

–Creo que a veces uno elige las cosas de manera muy primitiva, hay como un valor arcaico que te lleva a ciertos materiales. Es como si te pertenecieran de alguna manera, es el poder que tienen algunos artistas para entrar en la cabeza de uno. En el caso de Cortázar me sentía muy atraído por sus cuentos, era como leer en un espejo algo que estaba en alguna parte de mi cabeza. Por suerte, y para mi sorpresa y la de muchos, Aurora Bernárdez, viuda y albacea de Cortázar, me autorizó el guión, lo que es raro porque es muy celosa de lo que se hace con esa obra. Fue como una bendición celestial y le dio más solidez al proyecto.

### –¿Qué te interesaba del estilo de Cortázar en particular?

–En principio, el cruce entre el universo cotidiano y por momentos costumbrista y eso más inquietante, el extrañamiento del que solía hablar el propio Cortázar. Él decía que no había un mundo real y otro fantástico, sino que todo formaba parte de lo real, que algunos pueden ver esos elementos extraños como fantásticos. También me atrae mucho de la literatura de Cortázar el sentido del humor, su mirada un poco irónica respecto de ciertas manías de la clase media. Tiene un sentido del humor muy popular, muy vinculado a lo argentino que ya estaba en Arlt o en ciertos tangos y luego se perdió. Yo quería recuperar ese espíritu y pasar del humor costumbrista a lo inquietante. Por otro lado, el único espíritu que traté de respetar es el del juego: Cortázar habilita jugar. No traté de ser fiel a

lo argumental sino al espíritu lúdico. Pensar tramas, imágenes, una anécdota de mi familia, y tratar de darle una unidad coherente.

**–Hay también cariño por los personajes.**

–Sí, es que no comparto –y es algo que noto mucho en la dramaturgia contemporánea– el cinismo o la distancia respecto de los personajes. No es que la mía sea una mirada piadosa, sino que intenta ser de igual a igual. La película también es autocrítica, porque habla de las ficciones que uno se crea para sostenerse, y todos necesitamos esas ficciones para creer que algo es posible, sea un amor a la distancia o que un peso es un dólar. (Risas).

**–¿Por qué elegiste a gente de teatro como Marilú Marini, Claudio Tolcachir o Rubén Szuchmacher?**

–En parte porque mi formación es también teatral y amo el teatro. Pero además porque es la historia de una puesta en escena, de una representación. Y esa clase de actores era la más adecuada. Por otra parte, me gusta pensar en una película como en un lugar de encuentro de elementos y personas diferentes y registrar lo que sucede.

(TODO mentiras. Blog. Disponible em: <<<https://todomentiras.wordpress.com/2009/08/19/del-teatro-el-cine-y-el-juego/>>>. Acesso em: 25 jul. 2017).