

ENTRE HISTÓRIA E FICÇÃO, SONHO E REALIDADE

Aurora Gedra Ruiz Alvarez (UPM)¹

Resumo: Este artigo estuda tanto as soluções estéticas privilegiadas por Julio Cortázar em “La noche boca arriba” quanto aquelas escolhidas por Hugo Covarrubias na transposição desse conto para uma animação. Da análise do corpus será mostrado que a simultaneidade de relatos e a ambiguidade estabelecida pelo jogo constante entre o empírico e o metaempírico respondem pela criação de uma narrativa fantástica que vai, aos poucos, diluindo as fronteiras dessas realidades e pela criação de um desdobramento identitário.

Palavras-chave: Transposição intersemiótica; Duplo; Fantástico.

Breve introdução

A cardadura do texto literário pode exercer grande fascínio sobre o leitor. Esse exercício de tramar os fios narrativos para cumprir tal intento na escrita de um conto, por exemplo, exige da parte do escritor muita engenhosidade, pois implica operar essa maestria dentro de um texto de reduzida dimensão, sem deixar que o leitor se despegue da magia criada pela história, como preconiza Julio Cortázar em “Alguns aspectos do conto” e em “Do conto breve e seus arredores”, ensaios de *Valise de cronópio* (2002). Preocupação semelhante também foi postulada por Edgar Allan Poe em seu ensaio sobre o poema “O corvo”, em “The philosophy of composition” (1984). Em linhas gerais, consideram esses críticos que a progressiva tensão instalada no texto literário responde pelo crescente interesse do leitor. Destas reflexões, pergunta-se o que é relevante para que um curta-metragem seja instigante? Esse gênero

¹ Doutora em Letras (área Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo. Fez pós-doutorado na Universidade de Indiana em Estudos da Intermidialidade. Docente do Curso de Graduação e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). E-mail: aurora.pos@mackenzie.br

também dispõe de poucos minutos para realizar a sua narrativa e ganhar a adesão do espectador.

Se o cineasta se propõe a transpor um texto da literatura para a linguagem cinematográfica, como é o caso de que nos ocuparemos neste estudo, incide sobre essa tarefa várias preocupações: seleção de eventos do texto de partida; adequação dessa linguagem ao texto fim; criação de soluções estéticas convincentes para o novo produto cuja fonte, às vezes, é bastante conhecida. Neste particular, acresce-se outra questão importante nesse processo de escolhas feitas pelo cineasta que diz respeito às relações de maior ou de menor proximidade que ele pretende estabelecer com a diegese do texto-fonte. Dependendo da exigência do espectador, este não aguarda somente um bom curta-metragem do ponto de vista da composição, mas também eleições de técnicas produtivas, originais, que estimulem a sua atenção pelo objeto transposto, o que não leva em conta, necessariamente, se a nova versão estabelece um diálogo próximo ou não com o texto-matriz. Em suma, o diretor e sua equipe tem que vestir as imagens verbais em cenas, mediante recursos verbo-audiovisuais, cinéticos e performáticos, recriando, assim, uma expressão consistente para veicular a história.

A transposição de um texto literário para a linguagem cinematográfica não é tarefa fácil. Ela é um fato semiótico, ou seja, implica trabalhar com signos e observar como pode se processar a mudança “de uma linguagem para outra” (CLÜVER, 2006: 17), incluindo nessa operação a eleição de equivalências dentro de um sistema de signos de determinada mídia – animação, por exemplo – para expressar o pensamento manifesto em outro sistema (o verbal, como no caso de que trataremos). Ou nas palavras de Julio Plaza (2008: 45): na “tradução entre os diferentes sistemas de signos, tornam-se relevantes as relações entre os sentidos, meios e códigos”. Ademais, a transposição intersemiótica torna-se mais desafiadora quando se trata de trabalhar com um dos mais representativos autores da América Latina, Julio Cortázar. E Hugo Covarrubias, um prestigiado cineasta chileno, desempenha a empreitada de adaptar um dos contos do escritor argentino para a animação, entendida aqui como um gênero do cinema, onde as imagens ganham efeitos cinéticos e uma narrativa, mediante procedimentos próprios de sua linguagem. Nesse processo, de acordo com Paul Wells (1998), a metamorfose é uma categoria fundamental na animação, pois ela atua na escolha da imagem, no modo como esta se plasma fisicamente e, em caso de personagem, como esta figura nas ações, enquanto performance e expressão de percepções do mundo e de si. Nesta linha de pensamento, Wells considera que a metamorfose “thus become a subversive tool, revealing previously rationalized qualities, and undermining physical orthodoxies”² (WELLS, 1998: 75). É por conta dessa liberdade de criar linhas, formas, cores, assim como movimento, som, luz etc. que a animação subverte dada realidade – um conto, como no assunto em questão – apropriando-se de certos elementos do texto de partida e adaptando-os aos seus meios.

² A metamorfose, “portanto, se torna uma ferramenta subversiva, revelando previamente qualidades racionalizadas e minando ortodoxias físicas” (Tradução da autora deste artigo).

Considerando a transposição do conto de Cortázar para a animação, Covarrubias (2012) privilegiou a técnica 3D³ e a *stop-motion*⁴ e decidiu também manter o mesmo clima de tensão do texto literário no curta, alimentando o interesse do espectador no jogo entre a realidade e o sonho, por meio de algumas pistas de cruzamento dessas fronteiras ao longo da narrativa cinematográfica.

Desta feita, amparados nos fundamentos teóricos de Claus Clüver (2006) acerca da Intermidialidade, campo de conhecimento que investiga objetos que se vinculam ao cruzamento de fronteiras entre mídias e à hibridização, propomos estudar neste trabalho a transposição do conto “La noche boca arriba”, de Julio Cortázar, para a animação, de mesmo título, criada por Hugo Covarrubias e sua equipe, partindo da noção de que tanto o conto quanto a animação têm suas raízes nas narrativas historiográficas, na medida em que eles se inspiram em um fato histórico da América Latina e compõem a sua diegese estabelecendo um jogo entre história e ficção, entre o empírico e o metaempírico, entre a realidade e o sonho. Deste ponto de partida, estabelecemos o objetivo de compreender o gênero dessas narrativas, a tessitura das tramas, as tensões que nelas residem com a inscrição do insólito e os recursos estéticos usados para legitimar a força de imanizar o leitor até o seu desfecho.

Acerca dos autores e das bases históricas das narrativas

Antes de começarmos a análise dos textos, importa conhecer brevemente algumas das atividades dos autores, que, em certa medida, se relacionam com as obras sob análise.

Julio Cortázar, argentino nascido em Bruxelas, sempre esteve atento às questões sociais e políticas, manifestas nas participações efetivas em eventos que discutiam questões internacionais, como no Tribunal de Russell⁵, realizado em 1975 na capital da Bélgica, e em entrevistas que mostraram o seu posicionamento acerca da Revolução Sandinista na Nicarágua, da Revolução Cubana e as contendas entre Allende e Pinochet (BERMEJO, 2002: 102).

O ativismo político do escritor comparece explicitado em poucas obras, como em *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1975), romance inspirado na história em quadrinhos mexicana “La inteligencia en llamas”, da série *Fantomas, la amenaza elegante*. Esta obra, no conjunto da produção de Cortázar, ocupa um lugar bastante modesto, no que diz respeito à recepção, ao contrário do que acontece com grande parte das obras do escritor. Dentro desta seleta esfera que tem recebido a aclamação do público e da crítica, habitam criações que se vinculam à concepção de literatura

³ Na técnica 3D, cria-se um ambiente digital em que as personagens, os objetos e o cenário são trabalhados em três dimensões, para produzir a impressão de volume e de profundidade.

⁴ O *stop motion* apresenta uma primeira fase artesanal em que objetos e personagens são construídos com diferentes materiais (bonecos de massinha, recortes de papel, etc.). Dispostos a seguir em diversas posições, esses objetos são fotografados numa sequência quadro a quadro (vinte e oito mil fotogramas encadeados, no caso da animação em exame), que será, por fim, transposta para a película cinematográfica. Na velocidade da projeção, os fotogramas criam a ilusão de movimento, ou seja, efeito cinético.

⁵ Este órgão tratou das violações de direitos humanos nas ditaduras do Chile, do Brasil, da Bolívia, do Uruguai etc.

propugnada em “Literatura en la revolución y revolución en la literatura. Algunos malentendidos a liquidar”, ensaio que compõe a coletânea *Literatura en la revolución y revolución en la literatura: polémica* (1971). Neste ensaio, Cortázar responde ao debate provocado pelo texto de Óscar Collazos, publicado primeiramente no Diário *Marcha de Montevideo*, no final 1969, onde ele discute o *boom* da narrativa latino-americana, que, segundo este autor, se preocupa mais em seguir as influências europeias e norte-americanas, que se empenha em trabalhar com o “contexto sociocultural e político”. Na réplica ao escritor colombiano, Cortázar, em janeiro de 1970, defende a importância de participar ativamente dos debates políticos e de engajar-se na revolução enquanto cidadão, mas não aceita que a obra literária esteja subordinada ao proselitismo. Para ele, no âmbito da Literatura, a revolução não se realiza com um conteúdo panfletário, mas na e pela forma.

El desacuerdo [entre Cortázar y Collazos] empieza cuando la propugnación se detiene allí, en el famoso “contexto sociocultural y político”, y todo lo demás, la realidad imaginaria y multiforme, es cuestionada en nombre de un “deber” que nadie niega entre nosotros pero que no agota ni mucho menos el campo legítimo y necesario de una literatura que merezca ese nombre⁶ (1971: 68).

Ancoradas nesta concepção, encontram-se várias produções e dentre elas “La noche boca arriba”, um conto que foi compilado na coletânea *Final del juego* publicada em 1956⁷. Esta obra apresenta os contos divididos em três grupos. Consoante o texto presente na orelha da edição brasileira (2016), essa divisão lembra as fases propostas por muitos jogos, que se estruturam em etapas que impõem ao jogador graus de dificuldade. Nessa obra, os contos distribuem-se em estágios que vão do que é considerado mais fácil aos que exigem maior “esforço de compreensão” do leitor em cada narrativa. “La noche boca arriba” é o penúltimo conto da última parte da coletânea, índice que desafia o leitor que se aproxima desse texto.

Consideremos agora o responsável pelo processo de transposição desse conto para a linguagem cinematográfica. Hugo Covarrubias, um jovem cineasta, cujos trabalhos têm sido bem recebidos internacionalmente, a exemplo de *El almohadón de plumas*, baseado no conto, também de mesmo título, de Horacio Quiroga, em 2009, e *Maleza*, título homônimo ao do grupo de teatro e ao do estúdio de animações desse grupo. Com esta última obra, os integrantes do Maleza estrearam o gênero teatro-animado na França.

De acordo com a ficha técnica da animação, também intitulada *La noche boca arriba, corpus* deste trabalho, a direção ficou a cargo do cineasta mencionado no parágrafo acima, a produção foi realizada por Maleza Studio e por Zumbastico

⁶ O desacordo [entre o ponto de vista dele, Cortázar, e o de Collazos] começa quando a defesa para por aí, no famoso “contexto sociocultural e político”, e tudo o mais, a realidade imaginária e multiforme, é questionado em nome de um “dever” que ninguém nega entre nós, mas isso não esgota, muito menos o campo legítimo e necessário de uma literatura que mereça esse nome. (Tradução da autora deste artigo).

⁷ Neste estudo foi usada a primeira edição (1983) da Editorial Nueva Imagen, da Cidade do México. As referências completas a essa obra estão dispostas no final.

Studios, em parceria com o Filmosonido em 2012. É um curta-metragem de 9:16 min., vencedor do Chilemonos 2013, um concurso de curtas do Chile.

As bases históricas do conto “La noche boca arriba” fundam-se nas Guerras Floridas que aconteceram no século XV e início do XVI entre indígenas da América Central. Ross Hassig (2018), especialista da cultura *mexica*⁸ e da Etno-história colonial do México, discute em seu estudo a relação intrínseca entre a política e o sagrado, especialmente no ritual da Guerra Florida. Sobre este evento, comenta o pesquisador,

iniciava-se num tempo e lugar acordado previamente pelos adversários. Levava-se a cabo num espaço sagrado que os contendentes desalojavam para esse efeito, chamado *cuauhtlalli*, “território da águia”, ou *yaotlalli*, “território inimigo” [...] (HASSIG, 2018 [digital]).

Nesses embates entre ameríndios, nas palavras de Hassig (2018 [digital]) que se apoia na descrição do padre Diego Durán, cumprido o tempo do ritual, os guerreiros *mexicas* voltavam e conduziam os cativos para a parte superior do Templo Maior e lá o sacerdote os sacrificava, extraindo-lhes o coração que ofertava ao seu deus Huitzilopochtli. Em seguida, os corpos eram arremessados pela escadaria para que seus captos os recolhessem e os comessem, completando, desse modo, o ritual da Guerra Florida.

Segundo o antropólogo americano, a Guerra Florida, entendida como ritual, ocorreu apenas no início da civilização dos *mexicas*. Depois se tornou uma luta de conquista de territórios, particularmente entre os anos 1440 a 1460, quando os *mexicas* dominaram todos os povos *chalcas* (HASSIG, 2018 [digital]).

O interesse de Julio Cortázar tanto pelos acontecimentos da sua atualidade quanto por resgatar fatos históricos, como esse que apresentamos, está relacionado com a sua postura ativista em combater a violência e o crime contra os direitos humanos. A Guerra Florida metaforiza a violência oculta sob o véu da religiosidade para atender a interesses políticos⁹. A ficcionalização desse evento histórico também pode representar os conflitos que o escritor testemunhou na sua contemporaneidade, conforme apresentado acima.

Embora haja esse substrato histórico, em “La noche boca arriba”, o valor literário desse conto não reside nem no fato histórico em si, nem no ativismo de Cortázar. Podemos considerar que a relevância do conto não está nesses elementos externos ao texto; ela habita dentro dele, no “tratamento do tema”. Como se refere o crítico em *Valise de cronópio* (2002: 153), a boa qualidade da obra resulta do *modus operandi* de tecer a trama, de rejeitar tudo que não seja imprescindível à diegese.

Estabelecidos os parâmetros acerca da relativa importância dessas informações históricas, analisemos como Cortázar transpõe essa fonte de inspiração

⁸ Esclarecemos que o vocábulo *mexica* é um registro espanhol e nomeia um dos povos indígenas mais antigos do México.

⁹ O próprio Ross Hassig (2018 [digital]) comenta em sua pesquisa que esse evento passou por várias fases: a princípio não visava realizar sacrifícios humanos, depois esses rituais começaram a suceder ainda com finalidade religiosa e sacrifícios dos inimigos capturados e, por fim, eles continuaram acontecendo para mascarar o propósito dos *mexicas* de ampliar os domínios territoriais, subjugar os povos *chalcas* e exterminá-los.

para o literário e como Covarrubias realiza a transposição intersemiótica do conto para a animação, tendo como base teórica o entendimento de Claus Clüver (2006: 17), de que esse processo criador implica a “adaptação e transformação” do texto-fonte segundo os meios de expressão da nova mídia.

A arquitetura das tramas: entre o empírico e o metaempírico

No exame do *corpus*, observaremos que tanto no conto quanto na animação se desenvolvem dois eixos narrativos em que, a princípio, cada um desses segmentos responde por uma história diferente da do outro; ambas fluindo na trama como as linhas euclidianas em paralelo¹⁰: uma história focaliza um episódio rotineiro das grandes cidades e a outra, a Guerra Florida, um ritual sagrado dos indígenas da América Central, representado no conto pelo confronto entre os astecas e os motecas¹¹. No desfecho, há a subversão do axioma euclidiano e sucede um cruzamento de linhas espaçotemporais, assim como uma inversão da ordem da realidade prosaica para o onírico e vice-versa.

O início das duas narrativas oferece um andamento de aparente linearidade, na medida em que, no conto, o narrador de terceira pessoa localiza o relato em uma cena do cotidiano urbano, amparando-a em uma série de dados da realidade prosaica de um jovem, que executa um deslocamento de motocicleta de um hotel para um destino não explicitado. Estas informações vinculam a narrativa ao campo do fenomenológico e oferecem ao leitor várias referências físicas, espaciais, que dizem respeito à presença de lojas e edifícios que o motorista encontra em seu percurso.

Essa mesma aparente linearidade exhibe-se na animação, iniciada no tempo do deslocamento da personagem dirigindo uma motocicleta ao longo de uma larga avenida, percurso em que o olho-câmera focaliza edifícios de Buenos Aires bastante conhecidos (o ministério branco e o rosa), bem como uma rápida visualização em plano conjunto¹² de uma escultura com uma máscara asteca (Fig. 1) inserida em um dos jardins públicos, elemento estranho para o espectador, mas não inquietante para a personagem. Esta pista supostamente deslocada da narrativa vai se ressignificar no final do curta.

¹⁰ Em linguagem cinematográfica esse tipo de composição é conhecido como montagem alternada, que difere da denominada montagem paralela. Esta difere da primeira pelo fato de as séries não apresentarem nenhuma “ligação temporal entre si, notadamente nenhuma relação de simultaneidade (AUMONT; MARIE, 2006: 221), enquanto que na primeira modalidade a relação temporal de simultaneidade é obrigatória (AUMONT; MARIE, 2006: 13).

¹¹ Não encontramos registros históricos sobre a etnia moteca. A História comenta sobre frequentes embates na Guerra Florida entre os *mexicas*, aos quais os astecas pertenciam e representavam a maior parte dessa etnia, e os *chalcas*. Confira-se em Hassig (2018 [digital]).

¹² Designa um plano de imagem em que se enquadra parte do ambiente, geralmente com a personagem ou o objeto de interesse nele inscrita (XAVIER, 2008: 27).



Fig. 1 Máscara asteca no jardim (00:34 min.)

As diegeses tomam outra direção quando subitamente ocorre um acidente de trânsito. No conto ele é causado por uma mulher que imprudentemente atravessa a avenida no momento em que o condutor da moto tem a preferencial e, na animação, por uma criança com um balão vermelho, que desavisadamente comete a mesma infração. A escolha da mulher incauta assim como a da criança, que vem saltitante pela calçada e que, de repente, centra o seu interesse na bexiga inflada que deixa escapar de suas mãos, misturam imprevidência/inocência com acaso na trajetória do jovem. Essa combinatória vincula a narrativa ao plano fenomênico, pois contribui para a ideia de que se trata de uma narrativa alicerçada na casualidade, ocorrência que também pode se interpor no cotidiano.

Deste ponto em diante as consequências do acidente manifestam-se na personagem que alterna estados que parecem ao de consciência e ao de um sonho opressivo, angustiante.

Concentrando as nossas lentes nesses constantes jogos entre realidades distintas, podemos dizer que, no início, as narrativas saturam-se de dados do mundo prosaico, como os referidos acima, para estabelecer um pacto de credibilidade de que o real é a história do motoqueiro que sofre o acidente, é socorrido e internado em um hospital para tratamento. Acerca das intermitências entre o estado de vigília em que o jovem é visitado pela equipe de saúde, ou se manifesta sobre seus sentimentos, sobre o que vê e ouve no salão da enfermaria, e o estado de dormência em que vive o pesadelo de ser um indígena moteca perseguido pelos astecas no período da Guerra Florida, é este último estado compreendido, no início das narrativas, como sintoma de febre e, talvez, resultado do trauma do acidente em si.

Com o avanço das narrativas se criam interveniências nas transições entre esses estados, que geram cada vez mais ambiguidades, até que essas zonas de opacidade comecem a rasurar as fronteiras entre o empírico e o metaempírico, índices mais explícitos de que o fantástico já se inscreveu na narrativa: a princípio com os *inocentes* jogos entre realidades distintas, agora, com a florescência da ambiguidade. Para conhecer como essa trama articula as tensões entre esses polos e os recursos de que ela se vale para construir o fantástico, elegemos alguns trechos de cada narrativa para discutirmos essa questão.

A primeira cena selecionada da animação, refere-se ao momento em que no hospital o paciente está tomando uma sopa, ato que é rompido pela expressão de exaustão (explorado pelo *close-up*¹³), um comportamento de sonolência (Fig. 2) do jovem motoqueiro, cujo olhar se dirige em seguida a uma janela e vê um pássaro que, cantando, atravessa a sua moldura do lado de fora. Enquadra-se depois, a cena em plano conjunto para exibir uma ambiência de bem-estar, propícia ao repouso e ao sono que sobrevém.



Fig. 2 Expressão de exaustão e sonolência do paciente no hospital (03:45 min.)

A janela funciona como motivo de passagem para a experimentação onírica, para sonhar com o outro, aquele que é perseguido na floresta, o indígena moteca. No sonho, este, dominado pelo pânico de ser capturado pelos astecas que estão celebrando a Guerra Florida, segura o seu amuleto pendurado no peito e faz uma oração para pedir proteção às divindades (Fig. 3). Neste instante é atacado pelos últimos e aprisionado. As sensações de medo por não reencontrar a trilha na escuridão da floresta, por estar cercado pelos inimigos, aliadas ao terror da perseguição e ao impacto da prisão fazem com que o paciente acorde terrificado.



Fig. 3 Indígena moteca segurando o amuleto (04:34 min.)

¹³ Tomada de cena em que a câmera focaliza apenas parte de um objeto ou de uma personagem. Na animação em exame, o *close-up* apreende o rosto.

Curiosamente o diretor, intencionalmente ou não, usa além do expediente supracitado (a janela), também um pássaro (Fig. 4) para atrair a atenção do paciente para o outro mundo. Essa ave pode fazer remissão a Huitzilopochtli, o deus da guerra que, segundo a mítica asteca, cobrava os sacrifícios dos prisioneiros na Guerra Florida. O nome dessa deidade pode ser traduzido por “beija-flor turquesa” (BRITANNICA ENCYCLOPEDIA, 2018). Tão logo, o pássaro cruza o céu, entrevisto pela janela, o paciente relaxa seu corpo para dormir e sucede um *fade out*¹⁴, subseguido de um *fade in*¹⁵ que exhibe ainda na penumbra a passagem da imagem externa do hospital para a selva, onde transcorre as cenas acima descritas.



Fig. 4 Pássaro cruzando a janela do lado de fora (03:38 min.)

O conto de sua parte, no início, ocupa-se em oferecer esclarecimentos sobre as sensações e os sentimentos, tecendo comparações entre as duas vivências: a empírica e a metaempírica:

Oyó los gritos y se enderezó de un salto, puñal en mano. Como si el cielo se incendiara en el horizonte, vio antorchas moviéndose entre las ramas, muy cerca. El olor a guerra era insoportable, y cuando el primer enemigo le saltó al cuello casi sintió placer en hundirle la hoja de piedra en pleno pecho. Ya lo rodeaban las luces, los gritos alegres. Alcanzó a cortar el aire una o dos veces, y entonces una soga lo atrapó desde atrás. -Es la fiebre -dijo el de la cama de al lado-. A mí me pasaba igual cuando me operé del duodeno. Tome agua y va a ver que duerme bien. Al lado de la noche de donde volvía, la penumbra tibia de la sala le pareció deliciosa. Una lámpara violeta velaba en lo alto de la pared del fondo como un ojo protector. Se oía toser, respirar fuerte, a veces un

¹⁴ Recurso que mostra quando a imagem vai diluindo aos poucos em uma tela geralmente preta.

¹⁵ É o inverso do *fade out*. Trata-se do movimento de câmera em que a imagem vai surgindo aos poucos de um fundo preto.

diálogo em voz baixa. Todo era grato y seguro, sin ese acoso, sin... Pero no quería seguir pensando en la pesadilla. [...] ¹⁶ (1983: 162).

O primeiro parágrafo da citação do conto refere-se ao momento em que o índio moteca é tomado pelo medo ao ouvir gritos muito próximos, seguido de sua prisão pelos astecas. A reação de dar um salto no intento de defender-se e de atacar coincide com o pânico que o paciente sente e acorda. A narrativa apresenta não apenas as vivências persecutórias dos pesadelos, como mencionado na citação, mas também descreve o cheiro da Guerra Florida – uma referência ao odor da combustão de papel e incenso, sinal do início da contenda, ritual relatado pelos estudiosos da cultura *mexica*, como Ross Hassig (2018 [digital]) – e o quanto essas experiências oníricas afetam o paciente. Por esta razão, a personagem paciente disforiza a sensação angustiante da perseguição e do cheiro de morte que na selva se respira, em contraste com a euforização do ambiente confortável, tranquilo, do hospital.

O que o leitor depreende até este ponto é que há um desdobramento do sujeito, que parece preferir a guarida de estar acordado no hospital, a experimentar aquele sonho que o aflige; o paciente quer fixar suas raízes no mundo fenomênico, marcado pelo estado de vigília e rejeita o mundo onírico, o mundo do outro, que, para ele é destituído do empírico; é fundado no ilógico. Mas será mesmo ilógico? A questão que colocamos é que o mundo do moteca também se mostra prenhe do empírico: desde a situação angustiante da perseguição até a apreensão do cheiro da queima de materiais que a pira e as tochas do inimigo exalam. Aliás, em muitos trechos em que o conto focaliza a vivência da persecução no sonho, o odor da guerra torna-se a sensação primeira que domina o índio moteca e que traz pânico a ele/ao paciente. Nessa encruzilhada, o leitor pode se indagar: que vivência pertence ao empírico, qual ao onírico? A do motoqueiro ou a do indígena? Deixemos essas questões para discuti-las adiante.

Continuando no cotejo entre as duas narrativas, podemos dizer que a linguagem cinematográfica se encarrega de exibir, por meio da expressão corporal e facial – exibida especialmente pelo *close-up* –, que estar acordado no hospital chega a ser prazeroso, repousante, enquanto sonhar com o indígena em perseguição e ser capturado traz sentimentos que lhe causam pavor. Por sua vez, a personagem, mediada pelo narrador do conto, mostra-se mais reflexiva que a da animação. Ela

¹⁶ “Ouvii os gritos e se levantou dando um pulo, de punhal na mão. Como se o céu estivesse se incendiando no horizonte, viu tochas se movendo entre os galhos, bem perto. O cheiro de guerra era insuportável, e quando o primeiro inimigo pulou no seu pescoço quase sentiu prazer em enfiar-lhe a lâmina de pedra no peito. Já estava cercado pelas luzes, os gritos alegres. Chegou a cortar o ar uma ou duas vezes, e então uma corda o apanhou por trás.

– É a febre – disse o homem da cama do lado. – Aconteceu a mesma coisa comigo quando operei do duodeno. Beba água, você vai ver como dorme bem.

Em comparação com a noite de onde voltava, a penumbra morna do salão lhe pareceu deliciosa. Uma lâmpada roxa vigiava tudo lá do alto da parede do fundo como um olho protetor. Ouvia-se tossir, respirar forte, às vezes um diálogo em voz baixa. Tudo era agradável e seguro, sem aquela perseguição, sem... Mas não queria continuar pensando no pesadelo” (2016: 197-198). (Todas as traduções do conto para o português foram transcritas da edição da editora Civilização Brasileira, cujas referências completas constam no final deste trabalho).

não só avalia suas sensações, seus sentimentos, suas vivências, mas também presente que algo inescrutável incidiu no momento do acidente. Sobre esta zona nebulosa é que ela faz considerações na passagem abaixo:

[...] Ya no debía tener tanta fiebre, sentía fresca la cara. La ceja le dolía apenas, como un recuerdo. Se vio otra vez saliendo del hotel, sacando la moto. ¿Quién hubiera pensado que la cosa iba a acabar así? Trataba de fijar el momento del accidente, y le dio rabia advertir que había ahí como un hueco, un vacío que no alcanzaba a rellenar. Entre el choque y el momento en que lo habían levantado del suelo, un desmayo o lo que fuera no le dejaba ver nada. Y al mismo tiempo tenía la sensación de que ese hueco, esa nada, había durado una eternidad. No, ni siquiera tiempo, más bien como si en ese hueco él hubiera pasado a través de algo o recorrido distancias inmensas. El choque, el golpe brutal contra el pavimento. De todas maneras al salir del pozo negro había sentido casi un alivio mientras los hombres lo alzaban del suelo. [...] ¹⁷ (1983: 163).

As ponderações da personagem buscam compreender o que teria ocorrido no momento do acidente. Um leitor, possivelmente armado da lógica, é levado a pensar que o impacto no pavimento subseguido do desmaio pode ter causado algum dano à memória que não consegue resgatar os fatos ocorridos então. Entretanto, a personagem experimenta a vivência de outras dimensões temporal e espacial que não consegue discernir (“como si en ese hueco él hubiera pasado a través de algo o recorrido distancias inmensas”¹⁸). A expressão “al salir del pozo negro” pode também despertar alguma desconfiança nesse leitor. A que a voz narrativa está se referindo? Que “distâncias”/vivências são essas? De que “poço negro” saíra? Seria este último uma referência ao calabouço dos astecas citado mais adiante na narrativa? É provável que seja.

Na animação a cena do sonho tem continuidade com uma tomada no hospital quando o motoqueiro sobressaltado parece acordar de um pesadelo e recebe nesse momento um medicamento injetável. Volta seu rosto à luminária no teto da enfermaria, depois em direção à porta (Fig. 5) e este espaço cria mais uma oportunidade de transição para o outro mundo, como antes ocorrera com a janela.

¹⁷ “[...] Já não devia estar com tanta febre, sentiu o rosto fresco. O supercílio quase não doía mais, era quase uma lembrança. Viu-se outra vez saindo do hotel, pegando a moto. Quem poderia imaginar que a coisa ia acabar assim? Tentava fixar o momento do acidente e sentiu raiva quando constatou que ali havia como um buraco, um vazio que não conseguia preencher. Entre a batida e o momento em que o levantaram do chão, um desmaio ou algo assim não o deixava ver nada. E ao mesmo tempo tinha a sensação de que esse vazio, esse nada, havia durado uma eternidade. Não, não era sequer tempo, era mais como se durante esse vazio ele tivesse passado através de alguma coisa ou percorrido distâncias imensas. A pancada, o golpe brutal contra o pavimento. De qualquer modo, ao sair do poço negro sentiu quase um alívio enquanto os homens o levantavam do chão” (2016: 198).

¹⁸ “como se durante esse vazio ele tivesse passado através de alguma coisa ou percorrido distâncias imensas”.

Simula-se um *travelling*¹⁹ em ritmo acelerado pelo corredor do hospital. A seguir a câmera gira em contínuo, várias vezes em 360° em um ponto fixo, até focar a máscara asteca entrevistada ao longo do passeio do motociclista. Depois se ilumina completamente a tela (05:58 min.), dissolvendo-se todas as cores no branco (*fade out*), para na sequência transitar para uma rápida tomada do edifício do hospital visto do lado de fora e, por fim, dar lugar a novo *fade out*, subseguido por outro *fade in*, passando a exibir, em *travelling*, a parca iluminação das tochas na cena em que os astecas conduzem o moteca prisioneiro por um longo corredor, de teto muito baixo, que, assim como as paredes, era adornado por desenhos da cultura asteca – é o “passadiço”, mencionado por Cortázar na próxima citação, que liga o calabouço, onde ficam os cativos, à área externa onde se localiza o templo do sacrifício. Essas soluções estéticas criadas pelas ausências de luz, depois pela intensa incidência dela, seguida pela movimentação da câmera em deslocamento acelerado criam o efeito de tensão, de suspense, que eclode com a focalização da mesma máscara da escultura asteca apresentada no início da animação como um dado aparentemente aleatório, mas que agora se torna signo produtor de sentidos. Ela é a máscara do sacrificador.



Fig. 5 Passagem do mundo do paciente para o do indígena (05:42 min.)

Examinemos os trechos do conto que dialogam com a cena acima examinada.

Como dormía de espaldas, no lo sorprendió la posición en que volvía a reconocerse, pero en cambio el olor a humedad, a piedra rezumante de filtraciones, le cerró la garganta y lo obligó a comprender. Inútil abrir los ojos y mirar en todas direcciones; lo envolvía una oscuridad absoluta. Quiso enderezarse y sintió las sogas en las muñecas y los tobillos. Estaba estaqueado en el piso, en un suelo de lajas helado y húmedo. [...] (CORTÁZAR, 1983: 164)

[...] Vio abrirse la doble puerta, y el olor de las antorchas le llegó antes que la luz. Apenas ceñidos con el taparrabos de la ceremonia, los acólitos de los sacerdotes se le acercaron mirándolo con desprecio. [...]

¹⁹ Este recurso é propiciado pelo movimento de uma câmera sobre um suporte móvel, que pode deslizar horizontalmente ou na lateral em relação ao que está sendo filmado.

se sintió alzado, siempre boca arriba, tironeado por los cuatro acólitos que lo llevaban por el pasadizo. Los portadores de antorchas iban adelante, alumbrando vagamente el corredor de paredes mojadas y techo tan bajo que los acólitos debían agachar la cabeza. Ahora lo llevaban, lo llevaban, era el final. [...] ²⁰ (CORTÁZAR, 1983: 164-165)

A citação inicia pelo ponto de convergência em que se cruzam duas realidades, a princípio, consideradas iguais: dormir de costas no hospital e encontrar-se deitado de costas em outra realidade.

O verbo no aspecto durativo (“dormía”) evidencia um curso de acontecimentos habituais àquele que enuncia, o paciente. A conjunção adversativa rompe com essa realidade e aponta para outra percepção. Dormir “de barriga para cima” no hospital, experiência que lhe era familiar, passa a não mais representar o empírico, mas o onírico. Neste ponto se cruzam as linhas euclidianas, pois o forte cheiro de umidade leva esse sujeito ao reconhecimento de ser o índio moteca deitado no chão do calabouço.

As descrições da realidade da masmorra e do desfecho da existência do moteca sobrevêm como dados a mais do mundo fenomênico, para criar o efeito de sentido de que o empírico pertence agora à vida trágica e inexorável do indígena, asseverado pela repetição da expressão “lo llevaban”. Nesse trânsito de experiências situa a criação do duplo que resulta de uma vivência que se rejeita, como pensam os psicanalistas Otto Rank – “a vida do duplo está intimamente ligada à da própria pessoa” (2013: 32) e Clément Rosset (1988: 95). Também a estudiosa Nicole F. Bravo, apoiada nos estudos da Psicanálise, afirma que “um conflito psíquico cria o duplo, projeção da desordem íntima” (1997: 279). Seria o caso de o índio moteca desdobrar-se no outro em virtude da perseguição e morte iminentes? Ainda é cedo para adiantarmos uma resposta. No entanto, esse desdobramento identitário está vinculado à questão do gênero, que agora convém ser tratado.

Em Cortázar, o fantástico não se plasma como um gênero que apresenta a narrativa fundada em dada realidade e em certo momento dá-se o rompimento da lógica dessa realidade para a inserção de um fenômeno anormal, extraordinário, fazendo com que a narrativa se divida em duas partes: a primeira regida por leis fenomênicas e a segunda, pelo sobrenatural, como defende Tzvetan Todorov, em *Introdução à literatura fantástica*, acerca da concepção do fantástico do século XVIII. Para o estudioso búlgaro, o fantástico caracteriza-se pela “hesitação experimentada

²⁰ “Como dormia de costas, não se surpreendeu com a posição em que voltou a reconhecer-se, mas o cheiro de umidade, de pedra molhada pelas infiltrações, fechou a sua garganta e o obrigou a compreender. Inútil abrir os olhos e olhar em todas as direções; uma escuridão absoluta o envolvia. Quis se levantar e sentiu as cordas nos pulsos e nos tornozelos. Estava estaqueado no chão, num piso de pedras gelado e úmido” (CORTÁZAR, 2016: 199).

“[...] Viu a porta dupla se abrir, e o cheiro das tochas chegou antes que a luz. Usando apenas a tanga do cerimonial, os acólitos dos sacerdotes se aproximaram dele olhando-o com desprezo (CORTÁZAR, 2016: 200). [...] sentiu-se levantado, sempre de barriga para cima, carregado pelos quatro acólitos que o levavam pelo passadiço. Os portadores de tochas iam na dianteira, iluminando imprecisamente um passadiço com as paredes molhadas e um teto tão baixo que os acólitos precisavam baixar a cabeça. Agora o levavam, levavam, era o fim [...]” (CORTÁZAR, 2016: 200-201).

por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2010: 31). Neste impasse, segundo Todorov, também o leitor é colocado diante de uma bifurcação que instaura dúvida e dele cobra o reconhecimento se o fenômeno pertence à ordem racional ou à sobrenatural. Se o evento insólito não for explicável, para o estudioso, a narrativa pertence ao gênero fantástico.

Filipe Furtado, outro estudioso do fantástico, considera que esse gênero não se constrói a partir da hesitação, seja da personagem, seja do leitor, mas da ambiguidade da linguagem, dos recursos linguísticos-discursivos alocados pelo criador para a constituição do fantástico: “a primeira condição para que o fantástico seja construído é o discurso evocar a fenomenologia metaempírica de uma forma ambígua e manter até o fim uma total indefinição perante ela” (1980: 36).

De acordo com Furtado (1980: 20), são as estratégias usadas pelo escritor para produzir o duplo sentido que provocam a hesitação, a dúvida, a que se refere Todorov.

Retomando as narrativas em estudo, em grande parte delas fluem duas histórias simétricas, como se fossem duas camadas superpostas, em que o cotidiano, o empírico, camufla eventos da ordem do insólito, do inapreensível. Estes últimos eventos comparecem para mostrar que o prosaico é constituído também de uma realidade metaempírica. As leis naturais atuam para mascarar o que nelas existe de fantástico. Com as narrativas se aproximando do final, essas duas manifestações (empírico e metaempírico) explicitam-se ainda mais, tensionam as narrativas e impedem de o leitor discernir se é o paciente-motoqueiro que sonha viver a angustiante experiência do índio moteca ou o contrário. No desfecho, as referidas histórias simétricas apontam para uma convergência, uma zona de opacidade que o leitor não consegue desbastar. Mas observemos o próximo cotejo para que possamos desenvolver mais as nossas reflexões.

O último trecho que citaremos do conto refere-se à cena em que na animação o indígena moteca se confronta com o sacrificador. Em ambas as situações (conto e animação) percebemos que há a inversão das realidades: o estado de dormência que, no primeiro momento, representa pesadelo e o estado de insônia, em que a personagem nele reconhece a sensação de conforto e bem-estar, ressignificam e, agora, dormir passa a ter sentido de proteção, de vida, enquanto acordar é pesadelo, é consciência de que será sacrificado ao deus do inimigo. Vejamos.

Na animação, no trânsito entre a masmorra e o sacrifício, supostamente começa a erupção da autoconsciência, do reconhecimento da condição em que o prisioneiro está e, simultaneamente, também inicia a inversão de mundos (empírico e onírico). O primeiro momento discorre sobre a condução do índio moteca ao sacrifício para o deus asteca. O segundo, mostra o embate interior entre o estar acordado, que nesse momento representa ser o paciente, estar no salão da enfermaria, e o sono que significa o pesadelo, viver os poucos minutos no passado, até chegar a hora do sacrifício. Na animação, o “último esforço”, no hospital, para pegar a garrafa de água mineral representa conseguir evitar dormir, escapar do pesadelo e do sacrifício, viver a experiência hospitalar. Neste instante rompem-se, no curta, as fronteiras entre os dois mundos. Não é mais o paciente que deseja beber a

água para afugentar o pesadelo e o mundo daquele que é conduzido pelo passado, mas o indígena, metonimicamente representado por sua mão que surge em plano fechado na tela, tentando habitar a outra realidade, isto é, ansiando por pegar a garrafa de água que está na pequena mesa ao lado da cama do hospital (Fig. 6). A imagem dos dedos que se fecham no vazio se mostra uma solução estética que vitaliza a ideia de impossibilidade de transpor o mundo do prisioneiro, pois coincide com o instante de ele, o prisioneiro, estar diante do sacrificador.



Fig. 6 Paciente/indígena tenta pegar o copo (07:28 min.)

No conto:

[...] Con una última esperanza apretó los párpados, gimiendo por despertar. Durante un segundo creyó que lo lograría, porque otra vez estaba inmóvil en la cama, a salvo del balanceo cabeza abajo. Pero olía a muerte y cuando abrió los ojos vio la figura ensangrentada del sacrificador que venía hacia él con el cuchillo de piedra en la mano. Alcanzó a cerrar otra vez los párpados, aunque ahora sabía que no iba a despertarse, que estaba despierto, que el sueño maravilloso había sido el otro, absurdo como todos los sueños; un sueño en el que había andado por extrañas avenidas de una ciudad asombrosa, con luces verdes y rojas que ardían sin llama ni humo, con un enorme insecto de metal que zumbaba bajo sus piernas [...] ²¹ (1983: 166).

Neste passo da narrativa de Cortázar, o ritmo acelera ainda mais para captar a tensão entre os estados de vigília e de dormência. Primeiramente, há um esforço

²¹ “[...] Com uma última esperança apertou as pálpebras, gemendo para acordar. Durante um segundo pensou que ia conseguir, porque estava imóvel na cama outra vez, a salvo do sacolejo de cabeça para baixo. Mas havia cheiro de morte, e quando abriu os olhos viu a figura ensanguentada do sacrificador que se aproximava com a faca de pedra na mão. Conseguiu fechar os olhos, mas agora sabia que não ia acordar, que estava acordado, que o sonho maravilhoso tinha sido outro, absurdo como todos os sonhos; um sonho no qual andara por estranhas avenidas de uma cidade assombrosa, com luzes verdes e vermelhas que ardiem sem chama nem fumaça, com um enorme inseto de metal que zumbava debaixo de suas pernas. [...]” (CORTÁZAR, 2016: 202-203).

enorme do indígena moteca por acordar, para estar do outro lado, na cama do hospital, salvo da morte. Depois invertem esses estados. Confiados no discurso inscrito que doravante se constrói, poderíamos compreender como uma possível autoconsciência que se debate no momento em que se depara com o sacrificador. A personagem aparenta ter a lucidez de que acordar é estar a um passo do sacrifício; por isso fecha os olhos, como se esse ato pudesse o conduzir à outra realidade, ao descanso sobre o travesseiro macio. Segundo Nicole F. Bravo, “o duplo está ligado também ao problema da morte e ao desejo de sobreviver-lhe” (1998: 263). Este recurso de querer escapar da morte e refugiar-se no sonho revela-se ilusório. A consciência parece fazer-se precisa, pungente: ele está acordado para o desfecho trágico da Guerra Florida (Fig. 7). A outra vida em “uma cidade assombrosa, com luzes verdes e vermelhas” (semáforos), sobre “um enorme inseto de metal” (moto) é que era um “sonho maravilhoso”.



Fig. 7 Sacrificador prepara-se para matá-lo (08:06 min.)

Destas reflexões, podemos concluir que as linhas euclidianas que se prolongavam na diegese em linhas paralelas, dialogando dentro dessa simetria, criando tensão, alimentando a ambiguidade, começam perto do desfecho a mudar de direção, a iniciar a rota para um ponto de convergência. O episódio-chave que desencadeia o desvio desses eixos narrativos equidistantes, mas próximos, jogando, em certa medida, sombra de um sobre o outro, iniciara quando a personagem se autoquestionou sobre a lacuna, “o vazio” que havia na memória e relembra do prazer de ser amparado por homens que lhe davam assistência para sair do “poço negro”, como citamos anteriormente. No entanto, a narrativa mantém a ambiguidade e cria o que Felipe Furtado (1980: 20) nomeia de “erros de percepção ou desconhecimento dos princípios” da instalação do fantástico, ou seja, o fantástico não surge em certo ponto da narrativa para provocar a “hesitação”, de que fala Todorov. Ele vai se construindo como um modo discursivo, fundado na ambiguidade, com os “erros de percepção”, mencionados por Furtado. Só mais tarde, as linhas euclidianas orientam-se para se tangenciarem, interpenetrarem em um ponto de fuga – possivelmente, no momento em que a personagem procede à reinterpretação das duas realidades: a do paciente e a do prisioneiro.

Considerações finais

José Saramago, em seu ensaio “Contar a vida de todos e de cada um”, discute as relações sobre a Ficção e a História, considerando que nas “grandes zonas obscuras que sempre existirão [nos fatos históricos], mesmo no que se supõe já conhecido, é que o romancista terá o seu campo de trabalho” (SARAMAGO, 2018 [digital]). Pouco adiante, o escritor português comenta sobre o seu interesse em conhecer “as pequenas histórias que vieram a ser consequência dessa História de formato grande, [para] alcançar uma compreensão real das inúmeras e ínfimas histórias pessoais, desse tempo angustiosamente *perdido e informe*” (SARAMAGO, 2018 [digital], grifos do autor). Parece-nos que esse propósito apresentado por Saramago no ensaio referido se aproxima em certa medida do apreendido no conto analisado. O diálogo entre a história e a ficção realiza-se no texto, como um pré-texto. Dessa matriz, desse tecido histórico, o escritor argentino cria uma “pequena história”, dá vida a uma personagem, construindo-a no jogo entre o fenomênico e o sonho, saturando de início a narrativa com dados do mundo empírico, com breves incursões para o onírico, sempre explicado como sintomas do estado febril da personagem, até que as cordas da tensão comecem aos poucos a ser liberadas, a assumirem um ritmo intenso e a construírem situações angustiantes, inusitadas, na narrativa. O que sobreleva ao final não é a História, mas a boa urdidura do texto ficcional, conforme preconiza o próprio Cortázar no seu ensaio “Literatura en la revolución y revolución en la literatura. Algunos malentendidos a liquidar” (1971).

Se a História foi a fonte inspiradora para Cortázar escrever “La noche boca arriba” e se ao tratamento temático do conto foi dada prevalência à tensão entre os elementos da realidade prosaica e os do sonho, foi essa materialidade literária o móvel inspirador para o trabalho de Hugo Covarrubias, que se valeu de outra linguagem, de outras técnicas, como vimos, para produzir a animação, que estabeleceu relações muito próximas com a diegese do conto. Ambos os gêneros, conto e animação, trabalham com a aparente linearidade e com a ambiguidade criadas pelo jogo narrativo, introduzindo aos poucos a tensão, provocando surpresas ao leitor/espectador, que se desestabiliza e perde momentaneamente a lógica da narrativa instaurada. Nestes nós, é necessário que esse leitor/espectador se rearticule e procure ambientar-se, munir-se de novos instrumentos de leitura, ou de uma nova lógica interpretativa para acompanhar uma diferente célula dramática que começa a se compor. Nesse movimento hermenêutico, a tensão não dá guarida, recrudescer ainda mais até distendê-la ao máximo e apagar as fronteiras entre o fenomênico e o sonho. É nesta arquitetura lúdica que se constrói a consciência ou a suposta consciência da personagem e do seu mundo. Nesse jogo de ambiguidades, o leitor/espectador não tem garantias de que todos os recursos alocados no desfecho para dar consistência ao processo de autoconsciência se legitimam como fundados no mundo prosaico, nem de que a saturação de dados empíricos expostos no início se confirma válida. Ao contrário, revela-se falaciosa. Ambas as situações são envolvidas pela dúvida. Estamos diante de uma concepção de fantástico que entende que sob o mundo prosaico, sob a aparente normalidade do cotidiano, subsiste o extraordinário, o insólito, criado pela expressão, ou segundo palavras do próprio Cortázar: “La irrupción de lo otro ocurre en mi caso de una manera marcadamente trivial y

prosaica”²² (apud ALAZRAKI, 1990: 26). Em suma, o que o leitor/espectador tem nos desfechos é a criação de um impasse: o que é empírico? O que é sonho, nas narrativas? Que personagem pertence à ordem do metaempírico: o motoqueiro paciente ou o índio moteca? Questões de difíceis respostas que não nos levam a uma interpretação conclusiva, uma vez que a proposta estética dos autores é de desvelar um mundo de realidades que relativizam o mundo cartesiano. O único ponto que podemos aqui firmar é o virtuosismo da narrativa literária e a boa qualidade da animação. Valendo-nos das palavras de Cortázar ao conceituar o bom tratamento do tema em um conto, podemos dizer que os objetos de que estamos tratando (conto, animação), na recepção, também parecem se destituir do mundo factual, escapam de suas molduras e criam a “misteriosa propriedade de irradiar alguma coisa para além dele[s] mesmo[s]” (2002: 152-153). Em outros termos podemos dizer que a distinção do que é ou não empírico perde a relevância diante dessas experiências estéticas; o que se sobrepõe para o leitor/espectador é o caráter instigante que o jogo entre essas realidades oferece; e ao pesquisador, é o desafio de percorrer criticamente possíveis caminhos estéticos dos criadores e sobre eles refletir.

BETWEEN HISTORY AND FICTION, DREAM AND REALITY

Abstract: This paper aims to study both the aesthetic solutions emphasized by Julio Cortázar in "La noche boca arriba" and those chosen by Hugo Covarrubias when transposing this short story into an animation. From the analysis of the *corpus* it will be shown that the simultaneity of the stories and the ambiguity established by the constant switch between empirical and metempirical contribute to the creation of a fantastic narrative that gradually blurs the borders of these realities generating a double identity.

Keywords: Intersemiotic transposition; Double; Fantastic.

Referências

ALAZRAKI, Jaime. ¿Qué es el neofantástico? *Mester*. Los Angeles: UCLA, v. XIX, n. 2, p. 21-33, fall 1990.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. 2. ed. São Paulo: Papirus, 2006.

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

BRAVO, Nicole Fernandez. Verbete Duplo. In: BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind et al. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 261-288.

²² “A erupção do outro ocorre em meu caso de uma maneira marcadamente trivial e prosaica” (Tradução da autora deste artigo).

BRITANNICA ENCYCLOPEDIA. Huitzilopochtli. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/Huitzilopochtli>>. Acesso em 23 jun. 2018.

CLÜVER, Claus. Inter textus / Inter Artes / Inter Media. Revista *Aletria*, Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais. n. 14, p. 11-41, jul-dez. 2006.

CORTÁZAR, Julio. La noche boca arriba. In: *Final del juego*. Mexico: Editorial Nueva Imagem. 1983. p. 157-166.

_____. A noite de barriga para cima. In: *Final do jogo*. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

_____. Alguns aspectos do conto. In: *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 147-163.

_____. Do conto e seus arredores. In: *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 227-237.

_____. Literatura en la revolución y revolución en la literatura. Algunos malentendidos a liquidar. In: COLLAZOS, Óscar; CORTÁZAR, Julio; LLOSA, Mario Vargas *Literatura en la revolución y revolución en la literatura: polémica*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1971. p. 38-77. (Colección mínima, 35).

CUNHA, Carla. Verbete Duplo. In: CEIA, Carlos. *E-Dicionário de termos literários*. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/duplo/>>. Acesso em: 09 ago. 2018.

FERREIRA, Lúcia de Fátima Guerra. O Tribunal de Russell II e a voz da resistência à ditadura militar no Brasil. *Revista Interdisciplinar de Direitos Humanos (RIDH)*. Bauru: Departamento de Ciências Humanas, da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Unesp/Bauru, v. 4, n. 2, p. 93-110, jul./dez. 2016.

FURTADO, Filipe. *A construção da narrativa fantástica*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

HASSIG, Ross. As Guerras Floridas. In: *Tempo ameríndio - Ancient America*. 17 mai. 2013. Disponível em: <<https://ancientamerindia.wordpress.com/2013/05/17/as-guerras-floridas-2/>>. Acesso em: 12 mar. 2018.

LA NOCHE BOCA ARRIBA. Direção: Hugo Covarrubias. Chile. Produção: Maleza Studio e por Zumbastico Studios. Pós-produção de imagem e som: Filmosonido. Roteiro: Alvaro Ceppi, Hugo Covarrubias, Muriel Miranda. Direção de arte: Oscar Ramos e Hugo Covarrubias. Direção de fotografia: Hugo Covarrubias e Christian Saavedra. 2012. Colorido, espanhol (9:16 min.). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EgU-Vlf1od0>>. Acesso em 20 jun. 2018.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

POE, Edgar Allan. The philosophy of composition. In: POE, Edgar Allan. *Essays and reviews*. New York: The Library of America, 1984. p. 13-25.

RANK, O. *O duplo: um estudo psicanalítico*. Tradução de Érica Sofia Luísa de Mello Foerthmann Schultz et al. Porto Alegre: Dublinensem, 2013.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Tradução de José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 1988.

SARAMAGO, José. Contar a vida de todos e de cada um. In: *Fundação José Saramago*. Disponível em: < <https://www.josesaramago.org/contar-a-vida-de-todos-e-de-cada-um/> >. Acesso em 20 fev. 2018.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2010.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

WELLS, Paul. *Understanding animation*. London: Routledge, 1998.

ARTIGO RECEBIDO EM 04/04/2019 E APROVADO EM 06/06/2019