

ENTRE ESPELHOS, CÂMERAS E LABIRINTOS: JORGE LUIS BORGES E O CINEMA

Diego Gomes do Valle¹

RESUMO: O presente artigo busca rastrear e fomentar as relações entre o escritor argentino Jorge Luis Borges e o cinema. Fruto de um curso de extensão ministrado na Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), este estudo é um périplo pelas críticas e ensaios borgianos, passando pelos contos e algumas adaptações para o cinema. Com um viés ensaístico, buscamos contemplar cada instância à luz de uma leitura borgiana, o que resultou, segundo nos parece, em uma ampliação de sentidos possíveis das obras envolvidas.

Palavras-chave: Adaptação cinematográfica; Cinema; Jorge Luis Borges.

BETWEEN MIRRORS, CAMERAS AND LABYRINTHS: JORGE LUIS BORGES AND THE CINEMA

ABSTRACT: This article seeks to trace and foster relations between the Argentine writer Jorge Luis Borges and the cinema. The result of an extension course taught at the *Universidade Estadual de Ponta Grossa* (UEPG), this study is a journey through Borges' critics and essays, passing through the tales and some adaptations for the cinema. With an essayistic bias, we sought to contemplate each instance in the light of a borgean reading, which resulted, it seems, in an amplification of possible meanings of the works involved.

Keywords: Film adaptation; Cinema; Jorge Luis Borges.

Entrando no labirinto²

“Un fugitivo no se oculta en un laberinto. No erige un laberinto sobre un alto lugar de la costa, un laberinto carmesí que avistan desde lejos los marineros. No precisa erigir un laberinto, cuando el universo ya lo es”

Borges, “Abenjacán el Bojari, muerto en su laberinto”. (1980b, p.96)

¹ Diego Gomes do Valle é graduado em Letras Português-Espanhol pela Universidade Estadual de Ponta Grossa. Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná e doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas. Atuou como professor de língua espanhola na UEPG, onde, atualmente, é professor colaborador do Departamento de Estudos da Linguagem.

² O presente ensaio é resultado do grupo de estudos – cujo nome era idêntico ao deste texto – desenvolvido em 2015, na Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Esteve vinculado ao Projeto de extensão “Cinemas e Temas”, coordenado pelo Prof. Dr. Fábio Augusto Steyer – a quem agradecemos a acolhida –, do Departamento de Estudos da Linguagem (DEEL).

Segundo a definição de Borges³, “clássico” “*es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad*” (BORGES, 1980b, p.303). A fórmula, engenhosa e definitiva, pode ser aplicada ao enunciador dela – dado o inegável prestígio deste que é objeto do presente ensaio.

Um prestígio que foi, desde muito cedo, alcançado por via de seus contos, especialmente quando as traduções francesas foram publicadas. Harold Bloom, que coloca Borges em seu *Cânone Ocidental* ao lado de Pessoa e Neruda, resumiu esse poder arrebatador de Borges nos seguintes termos:

Borges tem mais poder de contágio do que praticamente todos os demais, mesmo quando os talentos e a escala das obras destes em muito excedem os dele. Se lemos Borges com frequência e atenção, tornamo-nos assim como borgesianos, porque lê-lo é ativar uma consciência da literatura na qual ele foi mais longe que qualquer outro (BLOOM, 2010, pp. 608-9).

O portenho Borges passa a se chamar, afrancesadamente, *Borgès*⁴, um outro eu (ideia que certamente agradou ao contista argentino) deste escritor obstinado pela noção do duplo, pela possibilidade de se destruir a identidade una, como veremos adiante. Ainda segundo Harold Bloom, “Borges é tristemente coerente: no labirinto de seu universo, vemo-nos diante nossas imagens no espelho, não apenas da natureza, mas também do eu” (BLOOM, p. 604).

Na esteira deste assombro francês diante do, até então, desconhecido, obscuro argentino, a década de 50 reflete, nas telas dos cinematógrafos franceses, as versões e perversões, as leituras e releituras dos cineastas – hoje clássicos também – que eram feitas a partir da matriz borgiana da realidade.

Deste modo, interessa-nos apresentar as relações possíveis entre Borges e o cinema, uma vez que há motivos suficientes para realizar tal intento. A saber, quais são estas possibilidades: textos críticos de Borges sobre o cinema; adaptações cinematográficas de contos de Borges (em especial a de Bernardo Bertolucci); e contos e ensaios que apresentem relações, explícitas ou não, com o cinema. Também algumas figuras relevantes da *Nouvelle Vague*, como um Alain Resnais, serão mencionadas na medida em que foram influenciadas pelo criador de *El Aleph*.

Como aludido acima, dedicaremos atenção também à adaptação feita por Bernardo Bertolucci do conto “*Tema del traidor y del héroe*”, a qual resultou no excelente **A estratégia da aranha** (1970) (em italiano *Strategia del ragno*), além de relacionar brevemente argumentos

³ Em “Sobre los clásicos”, do livro *Otras inquisiciones* (1952). In *Prosa Completa* (vol. II) (1980b).

⁴ “Foi na França que começou. Se meus textos não tivessem sido traduzidos para o francês, acredito que ninguém jamais teria sonhado em traduzi-los em outros países” (BORGES *apud* COZARINSKY, 2000, p. 109).

borgianos com duas películas de Alain Resnais. Dada a relevância do tema evocado no conto/filme no emaranhado mundo borgiano, manteremos nossa análise paralelamente alinhada a contos de Borges que contenham a temática do duplo.

Desta forma, cremos que teremos dado um panorama suficiente para se justificar a escrita de um capítulo a mais nesta vasta (e infinita?) babélica biblioteca sobre o infalível bibliotecário cego.

Borges e o cinema, segundo terceiros

“Peor que el doblaje, peor que la sustitución que importa el doblaje, es la conciencia general de una sustitución, de un engaño”

Borges, “*Sobre el doblaje*” (1980a, p. 236).

A ex-professora da UFRJ, Bella Jozef, no artigo “A crítica cinematográfica de Jorge Luis Borges” sustenta que provavelmente o interesse de Borges pelo cinema tenha se acentuado em 1919, quando o argentino esteve na Espanha, em contato com os *ultraístas* – que por sua vez se interessavam pelo futurismo italiano (fortemente influenciado pela estética cinematográfica). A respeito da faceta crítica de Borges, Jozef salienta que: “Nos seus textos sobre cinema, Borges considera o fato cinematográfico fundamental para o nosso tempo e acredita que pode ser analisado com uma dimensão de criatividade que faz dele uma arte com características próprias e capaz de alcançar forma artística completa” (JOZEF, 2001, p.280). De fato, percebe-se que Borges vislumbra na sétima arte, com muita precocidade (os textos críticos começam a ser publicados em 1931 na *Revista Sur*), a arte narrativa mais adequada para nossos tempos. Neste sentido, o *Nouveau Roman* e a *Nouvelle Vague* encontram no Borges contista uma influência para se insurgirem contra os moldes narrativos, tanto do romance quanto do cinema.

Contudo, a arte narrativa se dá no tempo, e este vem a ser uma das obsessões teórico-filosóficas de Borges. Não à toa, filmes notoriamente influenciados por Borges colocam o aspecto temporal fundamentalmente no enredo. São os casos de *Toute la mémoire du monde* (1956), *Je t'aime, je t'aime* (1968) e *L'Année dernière à Marienbad* (1961), de Alain Resnais e Robbe-Grillet; este último uma releitura do *La invención de Morel*, do companheiro de Borges: Adolfo Bioy Casares (por mais que Resnais não tenha assumido tal influência)⁵.

⁵ Edgardo Cozarinsky nos adverte que: “Convém lembrar que, quando o romance de Bioy Casares apareceu traduzido para o francês, Robbe-Grillet havia publicado em *Critique* 69, de fevereiro de 1953, uma resenha de três

Bella Jozef destaca que Borges “incorporou técnicas cinematográficas a sua narrativa” (JOZEF, 001, p. 282), citando o prólogo da *Historia universal de la infamia*, no qual o autor reconhece que: “*Los ejercicios de prosa narrativa que integran este libro fueron ejecutados de 1933 a 1934. Derivan, creo, de mis relecturas de Stevenson y de Chesterton y aun de los primeros films de Von Sternberg y tal vez de cierta biografía de Evaristo Carriego*” (BORGES, 1980b, p.241), e acrescenta que a intenção nesse livro é, como no cinema, reduzir a vida de um sujeito a quatro ou cinco cenas culminantes, que explicam o destino inteiro da personagem. Borges exerce esta técnica, de uma sintaxe menos discursiva que a verbal, no *Historia universal de la infamia* em alguns contos, como o que trata do fora da lei adolescente, Billy the Kid: “*El asesino desinteresado Bill Harrigan*”. Aliás, o gênero *western* era de grande apreço para Borges, tanto que assim se manifestou em entrevista: “Acho que Hollywood, por motivos comerciais naturalmente, salvou a épica, numa época em que os poetas esqueceram que a poesia começou pela épica. Mas isso foi salvo nos *westerns*” (BORGES apud FERRARI, 2009, p.196).

Carlos Alberto Mattos, no ensaio “Borges e o cinema”, analisa uma adaptação do conto “*Historia de Rosendo Juárez*” (no Brasil, “As faces do crime”) questionando seriamente a qualidade da adaptação, posto que “nem de longe consegue transpor a relação ambígua entre valentia e covardia explorada por Borges no conto” (MATTOS, 2013, S/P). Mattos comenta as principais adaptações e conclui que, de maneira geral, Borges não deu muita sorte no cinema, fato que o próprio contista reconheceu em entrevista a Osvaldo Ferrari: “Parece que cada vez que sua obra, Sr. Borges, é levada para o cinema, ela é tergiversada? – Sim, acho que sim.” (FERRARI, 2009, p. 200). Excetua-se, no parecer de Mattos, a adaptação de Bernardo Bertolucci, que analisaremos mais adiante nesse ensaio.

Já Pedro Maciel, no ensaio “O cinema segundo Borges”, faz uma resenha crítica do livro de Edgardo Cozarinsky, sobre o qual trataremos na sequência. Maciel comenta sobre alguns pareceres críticos do escritor argentino que são muito peculiares, a saber: relativiza o valor de certos filmes de Chaplin e profetiza, no calor da hora, que *Citizen Kane* (1941) ficaria para a posteridade.

Contudo, a obra mais abrangente sobre as relações de Borges com o cinema é de um crítico e cineasta: Edgardo Cozarinsky, com o livro “Borges em/e/sobre cinema” (2000). Este livro revela um Borges até então desconhecido: o Borges crítico e roteirista de cinema. Há

páginas em que analisava minuciosamente o argumento, resumia o prólogo de Borges e admitia a sedução de conceber um ‘passado... modificável’” (COZARINSKY, 2000, pp. 111-2).

diversas notas curtas sobre os filmes a que ele assistia, ainda nos anos 30, na Argentina. Percebem-se nessas notas um crítico exigente e, muitas vezes, arbitrariamente valorativo (o que no caso de Borges, convenhamos, é perdoável). Citamos há pouco o exemplo de Chaplin; o argumento fundamental, sobre *City Lights* (1930) é que: “Sua carência de realidade só é comparável a sua carência, também desesperante, de irreabilidade” (BORGES *apud* COZARINSKY, 2000, p. 28). Ou seja, o contista fantástico Borges reclama justamente a coerência do produto narrativo, que não é verossímil dentro do acordo ficcional proposto. Por outro lado, Borges elogia *The Thirty-nine steps* (1935), de Hitchcock, evocando uma temática profundamente (como dizer?) *borgiana*: “Intercalou um personagem agradabilíssimo – Mr. Memory –, homem infinitamente alheio às outras duas potências da alma, homem que revela um grave segredo, simplesmente porque alguém lhe pergunta e porque responder é, nesse momento, seu papel” ((BORGES *apud* COZARINSKY, 2000, p. 44).

O que fica unânime entre os críticos do crítico Borges é sua ausência de teoria do cinema quando analisa os filmes. Contudo, esta falta é compensada pela absoluta capacidade de perceber o cinema como um produto estético essencialmente narrativo, com suas peculiaridades intransferíveis, mas que ainda precisa narrar *algo* sobre *alguém*. Neste sentido, é conveniente que olhemos para alguns ensaios de Borges, que tratam da arte narrativa como um todo, e também, à guisa de exemplo breve, para duas obras de Alain Resnais que são tipicamente *borgianas*.

Magias parciais, películas borgianas e Alain Resnais

“Pensé con miedo: ¿dónde estoy? Y comprendí que no lo sabía. Pensé ¿quién soy? Y no me pude reconocer. El miedo creció en mí. Pensé: Esta vigilia desconsolada ya es el Infierno, esta vigilia sin destino será mi eternidad. Entonces desperté de veras: temblando”

Borges, “*La duración del Infierno*” (1980a, p. 179).

Neste tópico, articularemos o Borges ensaísta com um filme, *Je t’aime, je t’aime* (1968), e um curta-documentário de Alain Resnais sobre a Biblioteca Nacional da França: *Toute le mémoire du monde* (1956), por onde começaremos.

“Toda a memória do mundo” é um curta-metragem produzido para divulgar e descrever, detalhadamente, todo o *modus operandi* da Biblioteca Nacional. Neste sentido, poderia ser meramente protocolar do início ao fim; o que definitivamente não é. As tomadas

abrangentes, a trilha sonora que aturde o espectador, a narração veemente, dão uma atmosfera algo desesperante. O desespero de alguém que se encontra em um labirinto infinito de livros, em uma *Biblioteca de Babel*: “*El universo⁶ (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio, cercados por varandas bajísimas*” (BORGES, 1980a, p. 455).

As coleções intermináveis: “*Yo afirmo que la Biblioteca es interminable*” (BORGES, 1980a, p. 456), as edições raras, os jornais diários que se tornam memória/passado no fim da tarde: “*No hay, en la vasta Biblioteca, dos libros idénticos*” (BORGES, 1980a, p. 458), os livros-catálogos que servem para a mínima orientação nesses labirínticos corredores apinhados (os quais necessitarão ser catalogados em breve – o que resultará em uma matriz infinita de catálogos que catalogam catálogos⁷). Ideia borgiana por excelência, como o caso que consta no ensaio “*Magias Parciales del Quijote*”:

Imaginemos que una porción del suelo de Inglaterra ha sido nivelada perfectamente y que en ella traza un cartógrafo un mapa de Inglaterra. La obra es perfecta; no hay detalle del suelo de Inglaterra, por diminuto que sea, que no esté registrado en el mapa; todo tiene ahí su correspondencia. Ese mapa, en tal caso, debe contener un mapa del mapa, que debe contener un mapa del mapa del mapa, y así hasta lo infinito (BORGES, 1980b, pp. 174-5).

E, assim, terminamos o curta de Resnais com a aterradora certeza de que: “*la especie humana – la única – está por extinguirse y que la Biblioteca perdurará: iluminada, solitaria, infinita, perfectamente inmóvil, armada de volúmenes preciosos, inútil, incorruptible, secreta*” (BORGES, 1980a, p. 462).

Em *Je t’aime, je t’aime* (1968), filme inovador e de alta complexidade temporal desenvolvida, Resnais trata de dois temas inter-relacionados e muito caros a Borges: o tempo e a memória. Cozarinsky comenta nestes termos a presença do escritor argentino no filme:

Outro memorioso, submetido a uma máquina do tempo que Wells não tinha imaginado, é a figura central de *Eu te amo, eu te amo* (*Je t’aime, je t’aime*), de 1968, dirigido por Alain Resnais, baseado em um livro de Jacques Sternberg. Resnais – que involuntariamente tinha realizado o mais borgeano dos filmes, *Toute la mémoire du monde*, quando chamado para filmar um curta-metragem documental sobre a Bibliothèque Nationale de Paris, em 1956

⁶ Ao refletir sobre esta analogia borgiana, o crítico e biógrafo de Borges, Emir Rodríguez Monegal, comenta: “Se concebemos o Universo como um Livro, cada um de nós (sejam autores ou leitores) somos simplesmente letras ou signos desse livro; somos parte de um todo, e nos perdemos nesse todo, somos alguém e ninguém” (MONEGAL, 1980, p. 97).

⁷ Não em vão, quando a câmera passa rapidamente pelos números dos catálogos, pausa a cena justamente no tomo 181, ou seja: |∞|.

– utiliza aqui mecanismo mais óbvios da ficção científica para compor outra variante sobre seu tema preferido: o combate entre a memória e o esquecimento, delimitando sem trégua seus territórios em litígio. A presença de Borges impregna todo o filme e os autores a indicam com delicadeza em uma cena em que o protagonista, empregado de uma editora, dita pelo telefone algumas correções de provas que pertencem inconfundivelmente a um texto de ou sobre Borges: aparecem aí palavras como Tlön, ou o nome Evaristo Carriego, não menos fictício para a Europa do que Herbert Quain ou Pierre Ménard (COZARINSKY, 2000, p. 123).

Com enredo semelhante ao de *Eternal Sunshine of the spotless* (2004) – (*Brilho eterno de uma mente sem lembranças*) –, de Michel Gondry, Resnais cria uma narrativa em que os fatos se apresentam *a partir* de seu personagem principal, Claude Ridder. O tempo é absolutamente decomposto em microepisódios, os quais tornam-se simbólicos na medida em que percebemos a reincidência com que surgem na mente torturada de Ridder.

Logo ao chegar ao centro de recuperação, CRESPEL – “um lugar que ainda não existe” –, Ridder é informado pelo diretor do local que “nosso objeto de estudo é o tempo”. É precisamente nesta, lembrando Agostinho, *distentio animi* em direção ao passado pessoal que este ex-suicida conduzirá grande parte das ações deste filme. Neste labirinto, que é nossa consciência, Ridder arbitrariamente “está preso no mesmo minuto. Vive-o incessantemente”. Este minuto é a imagem mais repetida no filme, que mostra Ridder saindo do mar da Riviera e encontrando Catrine; como que desejando permanecer perdido no labirinto:

Como observaram todos os críticos, o labirinto é a imagem central de Borges, a convergência de todas as suas obsessões e pesadelos. Seus precursores literários, de Poe a Kafka, são atraídos a fornecer esse símbolo do caos, pois praticamente tudo pode ser transformado num labirinto por Borges: casas, cidades, paisagens, desertos, rios, acima de tudo ideias e bibliotecas (BLOOM, 2010, p. 605).

O psicanalista francês Didier Anzieu, citado por María Esther Vásquez na biografia de Borges, analisou o tema do labirinto sob o viés da psicanálise e concluiu que: “o tema nascera de um conflito de identificação e de rivalidade com o pai. Ambos os contos seriam metáfora do inconsciente e equivaleriam ao corpo físico de Borges. Labirintos e espaços corresponderiam à memória pré-natal do ventre da mãe” (VÁSQUEZ, 1999, p. 171).

Importante observar que a máquina por meio da qual Ridder é transportado ao seu tempo passado se assemelha muito a um útero, especialmente quando visto de dentro. E a trilha

sonora, com músicas de Krzysztof Penderecki⁸, como que alimenta a ambiência de manifestação pré-consciente ou mesmo inconsciente.

O grande conflito deste filme, na perspectiva do espectador, é como reconstruir uma história pessoal a partir de dentro de uma consciência que manipula a ordem e quais fatos serão apresentados. No caso de Ridder, há ainda o elemento traumático que impõe censuras e bloqueios a determinadas memórias. Diante disso, a morte de Catrine (provocada por Ridder) acaba tornando-se, ambigualmente, ou um gesto de extrema caridade – pois ela estava com uma doença terminal –, ou um homicídio frio cometido por um Ridder que sempre possui muitas outras namoradas, além de surgir em certas memórias muito alterado, ciumento e violento. Em termos borgianos, este duplo Ridder é herói ou traidor?

Na perspectiva do protagonista, a grande questão, seguramente, é: como assegurar em que nível da realidade ele se encontra? Catrine existiu? O que é a realidade para ele neste emaranhado labiríntico de imagens que cessam e retornam afetivamente idênticas? *¡La vida es sueño!*, responderia Calderón de la Barca. Neste sentido, é simbólica a cena em que o rato, que viaja a seu passado animal em separado, aparece na memória de Ridder, e ele, ao retornar desta viagem, pergunta ao roedor: “O que você diria se eu passasse por você?”. Certamente Borges responderia com uma anedota taoísta, que se encontra catalogada em sua *Antología de la literatura fantástica* (2007):

Sueño de la mariposa

Chuang Tzu soñó que era una mariposa. Al despertar ignoraba si era Tzu que había soñado que era una mariposa o si era una mariposa y estaba soñando que era Tzu.

Chuang Tzu (300 a.C) (BORGES [et al.], 2007, p. 148).

Como sempre Borges fez, parte-se de elucubrações a respeito do tempo e chega-se ao próprio estatuto da realidade. Ao comentar, no ensaio “*El sueño de Coleridge*”, a declaração do crítico e poeta inglês, que teria sonhado o fragmento lírico *Kubla Khan*, que versa sobre um palácio mongol. O fato curioso é que, sem Coleridge saber (pois a publicação que revelaria isso viria vinte anos depois do poema), este palácio havia sido construído a partir de um sonho muito detalhado que Kubla Kahn teve. Assim conclui Borges o ensaio:

Al primer soñador le fue deparada en la noche la visión del palacio y lo construyó; al segundo, que no supo del sueño del anterior, el poema sobre el palacio. Si no narra el esquema, alguien, en una noche de la que nos apartan

⁸ O mesmo de *The Shining* (*O iluminado*) (1980), de Stanley Kubrick.

los siglos, soñará el mismo sueño y no sospechará que otros lo soñaron y le dará la forma de un mármol o de una música. Quizá la serie de los sueños no tenga fin, quizá la clave esté en el último (BORGES, 1980b, p. 145).

Quem sabe a chave esteja no tempo, ao qual os seres e a linguagem se agarram em busca de significado existencial? No famoso ensaio “*Nueva refutación del tiempo*”, Borges termina com palavras que Godard coloca na “boca” de uma máquina em *Alphaville* (1965): “*El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebatara, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges*” (BORGES, 1980b, p. 300).

Nesta viagem ao “reino dos mortos”⁹, que é a própria memória de Ridder, toda a matéria narrativa/mnemônica é Ridder, posto que dele emana. À parte isso, o mundo segue sendo real, e Claude Ridder, desgraciadamente, segue sendo Claude Ridder.

A estratégia da aranha (1970): o duplo borgiano lido por Bertolucci

“- Será que no estoy hecho a estar muerto, pero estos lugares y esta discusión me parecen un sueño, y no un sueño soñado por mí sino por otro, que está por nacer todavía”

Borges, “Diálogo de muertos” (1980b, p. 325).

É inegável que o tema duplo ocupa grande parte da contística de Borges, em suas múltiplas possibilidades de representação. “*Los teólogos*” colocam os dois estudiosos da Igreja que disputam avidamente o posto de maior defensor da fé, ao mesmo tempo em que o outro seria o herege a ser queimado. “*Pierre Menard, el autor del Quijote*”, o primeiro grande conto escrito por Borges, trata deste Menard que quer, desafiando o princípio de identidade, ser efetivamente Cervantes, deseja tudo quanto desejava o escritor espanhol. Do mesmo modo, “*La busca de Averroes*” ilustra o filósofo árabe que, “*encerrado en el ámbito del Islám*”, nunca pode saber o que Aristóteles quis dizer com “tragédia” e “comédia” (apesar de ter se desdobrado no Estagirito o quanto foi possível). “*Tres versiones de Judas*” coloca o traidor e o redentor como um duplo necessário para o Cristianismo, posto que um necessariamente precisava ser o “criminoso odioso” para sacrificar o imaculado “bode expiatório”: “*Judas buscó el infierno,*

⁹ Expressão utilizada por Bertolucci para explicar sua *Strategia del Ragno*, sobre a qual trataremos a seguir.

porque la dicha del Señor le bastaba” (BORGES, 1980a, p. 518). Neste caso, Cristo e Judas acabam sendo um mesmo ato da Divindade, sendo complementares e unos na eternidade: “*En el paraíso, Aureliano supo que para la insondable divinidad, él y Juan de Panonia (el ortodoxo y el hereje, el aborrecedor y el aborrecido, el acusador y la víctima) formaban una sola persona*” (BORGES, 1980b, p. 37), diria o narrador de “*Los teólogos*”.

No caso de *Strategia del Ragno*, para Bernardo Bertolucci, o filme se assemelha a uma terapia psicanalítica. Explica que: “Do conto original, não foi o reflexo cíclico das coisas, muito borgiano, que atraiu minha atenção. O tema do filme, na realidade, é uma espécie de viagem ao reino dos mortos... A investigação que o rapaz realiza é como uma viagem pela memória atávica, pelo inconsciente” (BERTOLUCCI *apud* COZARINSKY, 2000, p. 146).

Trata-se da busca de Athos Magnani filho em direção à verdadeira história de seu pai: Athos Magnani – ambos são interpretados por Giulio Brogi. Em uma cidade insólita, na qual paira um mistério e uma admiração em torno de seu pai, o filho tenta reconstruir (para freudianamente destruir logo em seguida) a figura paterna deste herói local (há um busto em homenagem ao falecido, bem como nome de rua e procissão comemorativa). Contudo, o herói acaba revelando-se um traidor, pois foi quem delatou, embora fizesse parte do grupo, uma ação terrorista que visava à morte do Duce Mussolini.

Nesta busca, Magnani filho encontra a antiga amante do pai: Draifa, e, edipianamente, após destruir o túmulo do pai, entra em um jogo de sedução desta bela Jocasta interpretada por Alida Valli, que é a aranha que envolve o filho, uma vez que ele chega à cidade por meio de um convite feito pela ex-amante. Esta personagem acaba dando uma dinâmica insuspeita ao argumento aproveitado do “*Tema del traidor y del héroe*”, um conto, como observa Cozarinsky, absolutamente adequado para ser adaptado, pois comporta uma zona de abertura formidável para uma outra mente atuar; como podemos perceber no início do conto: “*he imaginado este argumento, que escribiré tal vez y que ya de algún modo me justifica, en las tardes inútiles. Faltan pormenores, rectificaciones, ajustes: hay zonas de la historia que no fueron reveladas aún*” (BORGES, 1980a, p. 491).

No conto, o traidor, Fergus Kilpatrick, foi um conspirador durante as rebeliões em prol da independência irlandesa. Para morrer como herói, e manter a causa libertária viva, é morto e redimido (verdadeiro algoz e bode expiatório de si mesmo¹⁰) repetindo cenas de *Macbeth* e *Júlio César*, como se o mundo fosse um *grande teatro*: “*El condenado entró en*

¹⁰ Aliás, pretendemos, em trabalho futuro, analisar o duplo borgiano, bem como esta película de Bertolucci, à luz da teoria mimética de René Girard, na qual o “bode expiatório” ocupa lugar importantíssimo.

Dublín, discutíó, obró, rezó, reprobó, pronunció palabras y cada uno de esos actos que reflejaría la gloria, había sido prefijado por Nolan. Centenares de actores colaboraron con el protagonista; el rol de algunos fue complejo; el de otros, momentáneo” (BORGES, 1980a, p. 495).

Já Athos Magnani é morto no teatro – apresentado por meio de tomadas que evidenciam seu aspecto labiríntico – durante apresentação do *Rigoletto*, de Giuseppe Verdi. A cena reveladora é construída de tal forma que pai e filho se fundem durante a apresentação presente, acompanhada pelo filho, e que culmina com espelhos, eternos duplos de nós mesmos, que colocam filho e pai, passado e presente, mito e história.

Embora o filho tenha encontrado o passado paterno, não é possível responder o motivo pelo qual o pai traiu seu grupo, sua causa; colocando uma absoluta indefinição nos momentos finais deste filme – que reiterada pela imagem final de Athos Magnani filho aguardando um trem muito atrasado, ignorando que os trilhos estão repletos de grama verde e alta.

O labirinto sem centro: conclui-se o périplo

“Que nada é tão aterrorizante quanto um labirinto sem centro”

Borges, “Um filme esmagador”¹¹

Este ensaio buscou brevemente reunir olhares possíveis para Borges e o cinema. Das críticas borgianas às películas inspiradas por ele, nosso foco se concentrou na zona limítrofe entre o escritor argentino e a sétima arte. Desta forma, esperamos estar isentos da responsabilidade de ser exaustivos em quaisquer dos polos envolvidos (intento que demandaria outros espaços mais adequados, como uma dissertação ou tese).

Ao fim deste labiríntico périplo, devemos nos perguntar se entender Borges nesta dinâmica com o cinema nos auxilia a compreendê-lo um pouco mais, assim como se o cinema ganha com esta articulação. Parece-nos inegável que o olhar ensaístico sobre esses elementos proporciona tal ganho, posto que apresentamos o jogo de influências *em e de Borges do e no cinema*, e estas influências nos colocam diante das técnicas (literárias e cinematográficas) e das histórias (da literatura e do cinema). Se por trás disso tudo há uma visão muito particular sobre

¹¹ O filme esmagador em questão é *Citizen Kane* (1941). Cf. (COZARINSKY, 2000, pp. 83-5).

os fenômenos literário e cinematográfico, a deste cego bibliotecário, não nos pareceu lícito colocar em dúvida a legitimidade de certas arbitrariedades dele, já que costumamos recebê-las com “*previo fervor y misteriosa lealtad*”. Augusto Meyer assevera que “Parece-nos que Borges abusa do direito de ser autor, ou melhor, do direito de ser Deus” (MEYER, 1965, p. 111). Talvez por isso, também, aceitemos os desmandos borgianos, especialmente em sua crítica cinematográfica, com certa resignação.

Otto Maria Carpeaux, em ensaio precoce sobre Borges, conclui lapidarmente que “O mundo fantástico de Jorge Luis Borges, mudando-se a hora e um ou dois nomes próprios, é o nosso mundo” (CARPEAUX, 1999, p. 709). Neste sentido, estender o mundo borgiano para o enquadramento da tela do cinema significa multiplicar, como os *espelhos odiosos* de Tlön, a ação intelectual e relativizadora sobre o que chamamos de real.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BORGES, Jorge Luis. *Prosa completa (Volumen I)*. Bruguera: Barcelona, 1980a.

_____. *Prosa completa (Volumen II)*. Bruguera: Barcelona, 1980b.

_____. *Sobre os sonhos e outros diálogos*. Trad. John Lionel O’Kuinghttons Rodríguez. Prólogo de Osvaldo Ferrari. São Paulo: Hedra, 2009.

BORGES, Jorge Luis. COZARINSKY, Edgardo. *Do cinema*. Editora Horizonte: São Paulo, 1983.

BORGES, J. L.; OCAMPO, S.; CASARES, A. B. “Prólogo”. In. _____. *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: DeBolsillo, 2007.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

CARPEAUX, Otto Maria. “O mundo fantástico de J. L. Borges”. In. _____. *Ensaios reunidos (Vol. I – 1942-1978)*. Rio de Janeiro: TopBooks, 1999.

COZARINSKI, Edgardo. *Borges em/e/sobre o cinema*. Editora Iluminuras: São Paulo, 2000.

JOZEF, Bella. A crítica cinematográfica de Jorge Luis Borges. *Revista Aletria* (Letras – UFMG). Vol.8. (on-line). pp. 279-286, 2001. Disponível em: http://www.lettras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Aletria%2008/Bella%20Jozef.pdf Acesso em 22 Abril 2016.

MATTOS, Carlos Alberto. *Borges e o cinema*. Site Carmattos. Disponível em: <http://carmattos.com/2013/07/23/borges-e-o-cinema/> Acesso em 22 Abril 2016.

MACIEL, Pedro. *O cinema segundo Borges*. Portal Cronópios. Disponível em: <http://cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=3359> Acesso em: 22 Abril 2016.

MEYER, Augusto. *A forma secreta*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

MONEGAL, Emir R. *Borges: uma poética da leitura*. Trad. Irlemar Chiampi. São Paulo: Perspectiva, 1980.

VÁSQUEZ, María Esther. *Jorge Luis Borges: esplendor e derrota*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Record, 1999.

Recebido em: 30-01-17

Aceito em: 16-03-17