

## BORGES E O CINEMA\*

JOSÉ TAVARES DE BARROS\*\*

### RESUMO

O texto discute alguns dos tópicos da análise de Edgardo Cozarinsky sobre a visão de Jorge Luis Borges sobre o cinema, detendo-se no exame das crônicas sobre filmes que o escritor publicou na revista Sur entre 1931 e 1945.

### RÉSUMÉ

Le travail prétend discuter quelques points de l'analyse d'Edgardo Cozarinsky sur la vision du cinéma par Jorge Luis Borges. Il nous intéresse tout particulièrement l'étude des chroniques de films, publiées par Borges dans la revue Sur, entre 1931 et 1945.

---

\* Trabalho apresentado no Curso de Doutorado em Letras, na disciplina "Literatura Comparada: a tradução", sob a orientação dos Professores Eneida Maria de Souza e Lauro Belchior Mendes; comunicação apresentada na Mesa-redonda "Homenagem a Borges", no 2º Simpósio de Literatura Comparada, realizado em Belo Horizonte, de 20 a 24 de out. de 1986.

\*\* Professor Titular na área de Cinema da Escola de Belas Artes da UFMG.

Com introdução e comentários de Edgardo Cozarinsky, imprimiu-se na Espanha, em 1981, uma coletânea de textos de Jorge Luis Borges sobre cinema<sup>1</sup>. Um primeiro bloco do livro reúne críticas de filmes, publicadas na revista Sur entre 1931 e 1945. O segundo, com o título significativo de "versiones, per versiones", consiste num conjunto de ensaios sobre filmes baseados em roteiros ou em textos do escritor, desde Dias de ódio (Argentina, 1953) a Splits (Estados Unidos, 1978).

Na apresentação do livro, Cozarinsky comenta que a relação de Borges com o cinema foi tão labiríntica e inesperada como a de seus personagens com o tempo. E observa que os ensaios não revelam apenas alguns posicionamentos críticos diante dos filmes, mas que "há idéias sobre toda a prática narrativa, opções que a própria composição de um relato põe em cena, implícitas no tratamento que Borges dá ao cinema"<sup>2</sup>. Este é, precisamente, o aspecto que me parece importante de atacar no presente ensaio.

O cinema, enquanto difusor de aparências de realidade, significaria para Borges uma proposta de enriquecimento cultural. Essas aparências, fictícias ou não, aariam a aignoa de um contexto muito mais amplo de informação e de erudição. O cinema aeria também, na sua dimensão social, fator de auperação da incomunicação entre os habitantes das diversas Américas.

Cozarinsky aprofunda a questão geral da técnica narrativa, manuseando conceitos do escritor. No conto, a tendência é a de imaginar uma situação e, posteriormente, buacar caracteres para encarná-la: os contos são curtos e, neles, a trama coatumas ser mais viaível do que as personagens. Na novela, ao contrário, a forma geral (quando ela existe) é visível apenas no final: "uma única personagem mal inventada pode contar de irreabilidade aquelas que a acompanham"<sup>3</sup>. Mas o que realmente interessa ao escritor, no seu percurso de ambíguos exercícios, é a recusa da mera invenção anedótica em troca da exploração das distintas possibilidades da narração:

"Em Borges as categorias do narrativo não diacriminam entre ficção e não ficção: o seu único propósito é mostrar as propriedades do discurso que lhes é próprio: de aentrancar, no puro acontecer, um esboço que o reagate do caos, que permita a ilusão do cosmos."<sup>4</sup>

Parece-me correto pressupor que o cinema, nos anos 30, apresentava-se diante do jovem Borges como esse campo potencial e alternativo de experimentação, dotado de uma dimensão narrativa com propriedades peculiares, nem sempre bem exploradas. Afirmava ele em entrevista concedida a Ronald Christ, em 1967:

"Penso que nestes tempos em que os homens da literatura parecem ter descuidado os seus deveres épicos, o épico foi salvo, de um modo bastante curioso, pelos westerns; neste século... a tradição épica foi salva para o mundo nada mais nada menos do que por Hollywood."<sup>5</sup>

O que interessaria a Borges nos faroestes e, também, nos filmes de gangsters que ele amava? O que estaria alimentando seus exercícios de prosa narrativa elaborados nos anos 30? Afirmava ele: as releituras de Stevenson e de Chesterton e ainda dos primeiros filmes de von Sternberg e, talvez, de certa biografia de Evaristo Carriego:

"Abusan de algunos procedimientos: las enumeraciones dispares, la brusca solución de continuidad, la reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas... No son, no tratan de ser, psicológicos."<sup>6</sup>

Cozarinsky chama a atenção para um texto de Stevenson que define o que seria essa capacidade de mise-en-scène verbal, admirada por Borges também em Chesterton:

"Os fios de uma história entrelaçam-se de vez em quando e formam uma imagem na tela; de vez em quando, as personagens adotam uma atitude, entre si ou em relação à natureza, que deixa a história gravada como uma ilustração. Crusoé retrocedendo perante uma pegada, Aquiles gritando contra os troianos, Ulisses dobrando um grande arco, Christian a correr com os dedos nos ouvidos: todos esses são momentos culminantes na lenda, e todos ficaram impressos para sempre no olho da mente."<sup>7</sup>

Borges chama a essas visualidades, ou dimensões plásticas da literatura, de invenções circunstanciais e as relaciona, por exemplo, com certas novelas cinematográficas de Joseph von Sternberg, feitas também de significativos momentos<sup>8</sup>. Assim, a partir da convivência com os usos da linguagem cinematográfica

gráfica, teria introduzido certas técnicas narrativas em seus primeiros contos ou ensaios de ficção. Estas, ainda segundo Cozarinsky, estariam próximas da língua do destino, de Roland Barthes: "esse post hoc, ergo propter hoc, erro lógico cuja prática sistemática constitui, para Barthes, a operação narrativa por excelência"<sup>9</sup>.

Estamos em pleno campo (fértil) da continuidade narrativa do discurso, cinematográfico ou verbal, e do seu oposto: a descontinuidade, a ausência da correlação naturalista entre os fatos e eventos. Esse reverso da medalha constitui o domínio da desmontagem, da desconstrução, introduzido por Jean-Luc Godard em A bout de souffle. É o âmbito da incongruência, do paradoxo, da mera alteridade, um sistema de conflitos e elipses que somente a montagem, verbal ou cinematográfica, pode propiciar à fantasia do narrador.

\* \* \*

Algumas idéias de Cozarinsky serão retomadas aqui e ali, no trabalho que pretendo fazer a partir deste ponto: uma leitura pessoal das crônicas de Borges sobre filmes assistidos nas décadas de 30 e 40. Mantenho o pressuposto de que elas revelam certas tendências e certas preferências que marcarão sua obra posterior.

(1) "Escrevo minha opinião sobre alguns filmes estreitados recentemente"<sup>10</sup>. A crônica não terá mais do que três páginas, mas são doze os filmes analisados. Borges escreve como espectador que reflete livremente, sem a intenção de assumir a postura do crítico especializado. Percebe-se que ele está à vontade na sala escura, aberto à apreciação dos filmes. Age como alguém que, saindo da sessão, dissesse a um amigo: este é um filme que se deixa apreciar com simpatia. Mas, quando é necessário, o olhar penetrante do escritor escolhe seu espaço muito pessoal, estabelece ligações eruditas, puxa os fios sem cuidar do tamanho e da cor dos novelos, fala de Chesterton a propósito do Cidadão Kane.

O texto sobre o filme de Orson Welles, por não incluir comentários comparativos sobre outros filmes, é quase uma exceção. Deixa a superfície brilhante, opta pela profundidade. Borges destaca dois argumentos no filme. O primeiro, de uma im

becilidade gusse banal, busca o aplauso dos tolos: é a história do milionário norte-americano, que compra pessoas e bens materiais, mas não consegue superar sua solidão. Por trás dele, um outro argumento, muito superior: a investigação do interior de um homem sdquire dimensão metafísica e policial, psicológica e alegórica; lembra Koheleth e Kafka; no fim da trajetória, Charles Foster Kane é apenas um simulacro, um caos de aparências.

Nada é tão aterrador como um labirinto sem centro, a firmava o herói de um dos contos de Chesterton. Para penetrar no labirinto que é o Cidadão Kane (personagem e filme), Borges usa de armas vsriadas:

- a ironia: Kane não esconde, como a maioria dos filmes, uma grande verdade: uma festa, um palácio, um almoço de escritores e de jornalistas são coisas essencialmente horrorosas!;
- a percepção estética: Borges observa que o filme apresenta fotografias de admirável profundidade, fotografias cujos prmeiros e últimos planos possuem idêntica precisão, como as telss dos pré-rafaelistas. Ora, esta é precisamente uma das características que, ao nível da técnica e da linguagem, permitiriam aos críticos futuros considerar Kane como um dos marcos da história do cinema;
- a presunção profética (não concretizada): Kane, segundo o escritor, padeceria de gigantismo, de pedantismo, de tédio. Não é inteligente, é genial, no sentido mais noturno e mais ale não desta mã palavra. O filme perdurará como "perduram" certos filmes de Griffith e de Pudovkin, cujo valor histórico ninguém nega, mas que ninguém se resigns a rever!

Finalmente, são significativos os traços pelos quais Borges admite a genialidade de Kane, numa slusão às próprias opções nsrrativas: a rapsódia de cenas heterogêneas, sem ordem cronológica; as formas da multiplicidade, da inconexão. No que se refere ao universo fílmico, a crônica sobre Kane é a única que poderia ser considerada predominantemente intratextual. As demais são todas intertextuais, tanto pelss referências a outros filmes, de sutores e de épocas diferentes, quanto pelo recurso snalógico dos exemplos, ficcionsis ou não, buscados nss estsntes da literstura univeraal.

(2) Passando ao exame de algumas das demais crônicas, destaco aa que conotam preferências estilísticaa do eacritor. Eia alguns dos temss que me parecem mais aignificativos:

- as relações entre filme e texto literário - Borges parece respirar aliviado quando consegue evitar o confronto. Escreve sobre Der mordor Dimitri Karamasoff, produção alemã de 1931: "Desconheço o extenso romance de onde foi retirado este filme: culpa feliz que me permitiu gozá-lo sem a contínua tentação de sobrepor o espetáculo atual à leitura recordada, a ver se coincidiam"<sup>12</sup>. Desabafo semelhante se repetirá a propósito de The informer (1935), de John Ford, baseado em novela de Liam O'Flaherty: "Desconheço o famoso romance do qual este filme foi extraído: culpa feliz que me permitiu segui-lo sem a tentação contínua de sobrepor o espetáculo atual à leitura recordada, para verificar coincidências"<sup>13</sup>. Ao contrário, diante de Things to come (1936), Inglaterra, Borges não omitirá comentários ao roteiro cinematográfico de H.G. Wells, baseado em romance do mesmo escritor. E o faz com inusitada preocupação pelo pormenor. Observa, por exemplo, que as palavras confusão e eficácia localizadas a certa altura do texto, não foram traduzidas em imagens. Ou que be-la frase sobre o avião mascarado ("destacando-se contra o céu, um alto prodígio") não foi captada pela feia versão fotográfica. E mais. Que tal tradução é impossível: "Mesmo que o tivesse sido, nunca corresponderia à frase, já que as artes do retórico e do fotógrafo são - oh clássico fantasma de Efraim Lessing! - de todo incomparáveis"<sup>14</sup>. Comenta ainda que, de um romance intensíssimo, Sternberg extraiu um filme nulo, enquanto que de uma novela de aventuras totalmente lãguida - Os 39 graus, de John Buchan - Hitchcock tirou um bom filme. Como? "Inventou epiaódios. Colocou felicidades e travessuras onde o original continha apenas heroísmo"<sup>15</sup>;
- uma visão pessoal de cinema - É notável a preferência de Borges pelos aspectos particulares e frequentemente paradoxais que o seu olhar descobre na narrativa fílmica, isolando-o do conjunto. Ela o reconduz, de certa forma, ao terreno das visualidades literárias que, como vimos, tanto o haviam interessado. Eis alguns exemplos:
- (a) - A propósito do citado Karamasoff diz simplesmente que as fotografias são excelentes, de invenção e de execução: "O amanhecer já precioso, as monumentais bolas de bilhar aguardando o impacto, a mão clerical de Smerdiakov retirando o dinheiro"<sup>16</sup>;
- (b) - Sobre Street scene (1931) de King Vidor, depois de afir

mar que não é uma obra realista, mas a frustração ou a repres- são de uma obra romântica: "Duas grandes cenas marcam o fil- me: a cena do amanhecer, onde o rico processo da noite está compendiado por uma música; e a do assassinio, que nos é a- presentada indiretamente, no tumulto e na tempestade dos ros- tos". E a observação final, que só tem sentido no contexto que estamos estudando: "Atores e fotografias, excelentes"<sup>17</sup>; (c) um último exemplo, escolhido a esmo, a propósito do fil- me argentino Prisioneros de la tierra (1939): "Outro momento memorável é aquele em que um dos capangas, do alto do cava- lo, mata o mensú com um tiro lacônico e nem sequer volta a cabeça para o ver cair; outro, a fuga apaixonada da mulher pela trêmula noite do monte". E, como já esperávamos: "As fo- tografias, admiráveis"<sup>18</sup>;

- cinema e nacionalismo - A propósito do cinema argentino, pro- clama seu desprezo pelo que chama de "turvos sentimentos pa- trióticos". Parece-lhe absurdo engrandecer o tédio só porque este é de elaboração nacional. Seu texto sobre La fuga (1937) revela uma visão pessoal extremamente moderna, aplicável à obra de cineastas dos dias de hoje: "Entrar em um cinema da calle Lavalle e encontrar-me (não sem surpresa) no Golfo de Bengala ou em Wabash Avenue parece-me muito preferível a en- trar no mesmo cinema e encontrar-me (não sem surpresa) na calle Lavalle"<sup>19</sup>;

- sobre cinema, realidade e fantasia - É digna de nota a total independência de Borges em relação ao mito de Chaplin, envol- vido pelo aplauso incondicional dos críticos, com a ressalva irônica de que essa aclamação impressa "é mais uma prova dos nossos impecáveis serviços telegráficos e postais do que um ato peaaol e asaumido"<sup>20</sup>. Vendo City lights, de 1930, o cronista não reconhece a marca do inventor e protagonista de The gold rush, de 1925. Define o novo filme de Chaplin como uma lânguida antologia de pequenos percalços impostos a uma história sentimental. City lighta, segundo ele, não atinge o grau de voluntária irrealdade de outros filmes de Chaplin, apoiada na fotografia auperficial, na velocidade espectral da ação e nos fraudulentoa bigodes, em insenaatas barbas pos- tiças, agitadas perucaas e sobrecaascaa portentosas doa ato- res. Neste último filme as peraonagens são demasiadamente re- aia, exceçõeaa feitas à linda cega e ao próprio Carlitos. A concluaão da crônica de Borgea é lapidar: "Arcaiamo e anacro-

nismo são também gêneros literários, eu sei; mas a sua utilização deliberada é diferente da sua perpetração infeliz. Declaro a minha esperança - demasiadas vezes satisfeita - de não ter razão"<sup>21</sup>.

(3) A tendência de Borges nos ensaios que estamos examinando é a de destacar os erros ou os acertos dos filmes que analisa e passar de chôfre para considerações mais universais. Nesse terreno, ele trabalha ao nível de asserções generalizantes, marcadas pelo brilho de sua lucidez de voyeur e pela mordacidade do seu espírito. Destaco, entre outros temas, as suas definições sobre as grandes correntes da história do cinema:

- (a) Alguns dos aclamados e vigentes erros da produção alemã: "a simbologia cavernosa, a tautologia ou vã repetição de imagens equivalentes, a obscenidade, as inclinações teratológicas, o satanismo".
- (b) Erros esplendorosos da escola soviética: "a omissão absoluta de caracteres, a mera antologia fotográfica, as grosseiras seduções do comitê".
- (c) "Dos franceses não falo: o seu simples e pleno afã tem sido, até a data, o de não parecer norte-americanos, risco que, asseguro-lhes, não correm"<sup>22</sup>.

Uma visão muito pessoal e rica do cinema norte-americano é a que Borges nos oferece como espectador/crítico:

"Esqueceu-se, ou procurou-se esquecer, que a maior virtude do filme russo era a sua interrupção de um regime californiano contínuo. Esqueceu-se que era impossível contrapor algumas boas ou excelentes violências (Ivan o terrível, O encouraçado Potemkin, tal vez Outubro) a uma vasta e complexa literatura exercitada com desempenho feliz em todos os gêneros. ... O alarme russo propagou-se; Hollywood reformou ou enriqueceu alguns dos seus hábitos fotográficos e não se preocupou demasiado."<sup>23</sup>

Que coisa admirava Borges "maiormente" no cinema dos norte-americanos? Sem ignorar a condenável tendência à simplificação dos caracteres e ao artificialismo das reconstruções históricas, Hollywood o atrai pela fluência que soube dar à narrativa cinematográfica, em contraposição ao que ele chama de meras antologias fotográficas, habituais nos filmes europeus. Mas é evidente que essa admiração é frequentemente atenuada e matizada pelo espírito crítico do escritor. Para Borges,

Hollywood constrói seus filmes a partir de dez ou doze argu-  
mentos, que se repetem e se intercalam sem fim, caindo num sem nú-  
mero de convenções.

Feitas as contas, Borges reserva-se o direito de não  
construir uma teoria coerente e rígida sobre o cinema. Bom es-  
pectador, antes de tudo um espírito que se deixa empolgar pelo  
fluxo de imagens que passam na tela, cada filme que assiste  
deixa-o livre para empreender uma viagem, sempre muito pesso-  
al, de fantasia, de ironia e de emoção.

A certa altura do seu texto introdutório ao capítulo  
"Cinema sobre Borges", Cozarinsky afirma que Alain Resnais, in-  
voluntariamente, realizou o mais borgiano dos filmes quando,  
chamado a dirigir um documentário de curta metragem sobre a  
Biblioteca Nacional da França, apresentou como resultado Toute  
la mémoire du monde, em 1956. Apresento, na seqüência, aspec-  
tos de minha leitura pessoal desse filme.

(1) A idéia de "memória":

- no título, no texto;
- implícita na seqüência inicial: nos porões da bi-  
blioteca, refletores acendem-se e se apagam sobre a paisagem  
dos volumes empilhados;
- memória também como algo fugidio, uma busca inces-  
sante que, de chofre, chega ao leitor de repouso: os movimen-  
tos iniciais da câmara, sobre a "arquitetura" da Biblioteca,  
não são panorâmicas mas "travellings", viagens da câmara por  
corredores, por labirintos, por espaços perigosos e "exterio-  
res" e "ousados"; de repente, a imagem se imobiliza na cúpula  
do prédio, o ritmo passa a ser o dos saltos abruptos sobre um  
objeto que é preciso conhecer e penetrar.

(2) A música monocorde, repetitiva, dramática, antecipa  
em Toute la mémoire du monde a concepção temporal que marcará  
a obra posterior de Resnais, sobretudo Nuit et Brouillard e  
L'anée dernière a Marienbad.

(3) O olhar indiscreto da câmara avança por um corredor  
e, lá no fundo, surpreende um homem que apressa seus passos e  
desaparece, como se escondesse um comprometimento culposo e in-  
confessável com aquele lugar.

(4) O livro-personagem - com sua capa vistosa onde se lê

a palavra Mars sob a foto de uma bela jovem - introduz a vida e a ficção no universo frio, hierático e atemporal da Biblioteca, quebra sua seriedade e sua competência. O livro "diferente" passeia pelos corredores, conhece elevadores e andares, dialoga com o espectador.

(5) O filme permeia a discreta documentação do funcionamento de uma biblioteca com a malícia de um olhar inquisidor (que é do cineasta e do espectador, ao mesmo tempo). A moça-livro não é uma prisioneira a mais nas estantes, mas um símbolo de corrupção, uma presença fantástica, perturbadora.

(6) Toute le mémoire du monde é borgiano enquanto privilegia o abismo, o jogo especular, as luzes/sombras. Traz à memória as novelas de Borges na medida em que transforma os plácidos corredores da Biblioteca Nacional de Paris em um labirinto sem centro.

#### NOTAS

- 1 BORGES, Jorge Luis e COZARINSKY, Edgardo. Do cinema. Trad. de Borges En/y/Sobre Cine. Lisboa, Livros Horizonte, 1983.
- 2 Idem. p. 7.
- 3 Idem. p. 14.
- 4 Idem. p. 15.
- 5 Idem. p. 12-3.
- 6 BORGES, Jorge Luis. Historia universsl de la infamia. Madrid, Alianza Editorial, 1983. p. 7.
- 7 Op. cit. p. 16.
- 8 Idem. p. 17.
- 9 Idem. p. 21.
- 10 Idem. p. 25.
- 11 Idem. p. 58-9.
- 12 Idem. p. 25.
- 13 Idem. p. 32.
- 14 Idem. p. 41.
- 15 Idem. p. 36.

- 16 Idem. p. 25.
- 17 Idem. p. 30.
- 18 Idem. p. 57.
- 19 Idem. p. 50.
- 20 Idem. p. 26.
- 21 Idem, ibidem.
- 22 Idem. p. 25.
- 23 Idem. p. 29-30.
- 24 Idem. p. 91.

