

ANA CLAUDIA RODRIGUES

**BORGES E BERTOLUCCI: traduções do tema do  
traidor e do herói**



ARARAQUARA – S.P.  
2022

ANA CLAUDIA RODRIGUES

## **BORGES E BERTOLUCCI: traduções do tema do traidor e do herói**

Tese de Doutorado apresentada ao Conselho do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** Relações intersemióticas  
**Orientadora:** Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan

ARARAQUARA – S.P.  
2022

Rodrigues, Ana Claudia

R696b

Borges e Bertolucci : traduções do tema do traidor e do herói / Ana Claudia Rodrigues. -- Araraquara, 2022

238 f. : il., fotos

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista(Unesp),  
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara

Orientadora: Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini  
Baldan

1. Tradução criativa. 2. Relações Intersemióticas. 3. Poética de  
leitura. 4. Obra em trânsito. 5. Monologismo/dialogismo.

I. Título.

ANA CLAUDIA RODRIGUES

## **BORGES E BERTOLUCCI: traduções do tema do traidor e do herói**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** Relações intersemióticas  
**Orientadora:** Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan

Data da defesa: 17/05/2022

### **MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

**Presidente e Orientadora: Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan - UNESP**

---

**Membro Titular: Profa. Dra. Josette Maria Alves de Souza Monzani - UFSCar**

---

**Membro Titular: Prof. Dr. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira – UNESP**

---

**Membro Titular: Profa. Dra. Gabriela Kvacek Betella - UNESP**

---

**Membro Titular: Profa. Dra. Ana Carolina Negrão Berlim de Andrade - UNESP**

**Local:** Universidade Estadual Paulista  
Faculdade de Ciências e Letras  
**UNESP – Campus de Araraquara**

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço, de forma solene, à minha orientadora professora doutora Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan, em particular, por seu apreço e generosidade quanto à minha trajetória acadêmica. Paralelamente, agradeço, cordialmente, à banca examinadora formada pelos professores doutores: Josette Maria Alves de Souza Monzani, Brunno Vinicius Gonçalves Vieira, Gabriela Kvacek Betella e Ana Carolina Negrão Berlim de Andrade. Acredito que todos, de maneira dialógica, ampliarão a minha visão de mundo, sobretudo, no que concerne à minha maturidade nos meandros do labor institucional, assim como no processo individual.

Inegavelmente, meus agradecimentos estendem-se à disponibilidade dos professores doutores suplentes (Fernando Martins Fiori e Alexandre Silveira Campos), e, sobretudo, ao Programa de pós- graduação em Estudos Literários, tanto pelo seu apoio técnico como pela sua eficiência de corpo docente. E por fim, agradeço a todos aqueles que, em menor ou maior grau, contribuíram, amorosamente, com o trilhar de um caminho tão repleto de dúvidas, fragilidades e incertezas, e ainda assim, tão vigoroso de esperança, encantamento e resistência.

## RESUMO

A tese presente almeja uma leitura do conto “Tema do traidor e do herói”, do livro *Ficções* (1944), do escritor argentino Jorge Luis Borges, a fim de se extrair um paralelo entre a história narrada sobre o indivíduo que sai em busca da biografia de seu ancestral – o tão aclamado e imortalizado herói –, e a história sutil, quase silenciosa da tradução, à luz da leitura, da releitura ou da memória literária. Desse modo, o conto insere no mesmo corpo de ensaio, não só a memória imortalizada do herói inquestionável, logo, inabalável, mas, ao mesmo tempo, a memória que se imortaliza justamente porque é refutada à medida que é revisitada, à semelhança do leitor ou tradutor, que, diante de uma determinada obra, transmite-a sob os aspectos contextuais de seu olhar. Por conseguinte, será por intermédio da recriação criativa que se busca instaurar o fator contundente à memória que se eterniza no tempo da renovação, portanto, não tanto “fiel” à convenção inspiradora, mas “leal” ao tom de uma recepção apta às novas formas do sentido. Assim, frente à ilustração da dupla travessia da imortalidade, ora pelo irrefutável, como é o caso do herói consagrado, mas que na verdade era um traidor, ora pela investigação, que foi o caso de Ryan diante de rumores sobre a depredação do túmulo de seu bisavô Fergus Kilpatrick, e desse modo, inferindo-se a grande metáfora da tradução, destaca-se o papel de Bernardo Bertolucci, o qual, nos meandros da tradução intersemiótica, recria o conto borgiano como o título *A estratégia da aranha* (1970). Ao desconstruir a solidez do absoluto sentido, rumo à renovação constante simbolizada no momento da leitura, busca-se esse paralelismo entre Ryan no conto e Bertolucci no papel de tradutor, com o intuito de que se concretize a tese de que o conto de Borges trata dos aspectos da eternidade, tanto no que concerne à ‘verdade’ consagrada na figura do herói, fomentando-se a história do conto, como à tradição refutada na figura de Ryan, de Bertolucci, em síntese, de um tradutor-leitor-espectador da segunda história oculta: a das traduções do tema do traidor e do herói.

**Palavras-chave:** Borges. Bertolucci. Memória. Tradução. Eternidade.

## ABSTRACT

The present thesis aims to an interpretation of the novel “Theme of the Traitor and the Hero”, from the book *Fictions* (1944) by the argentinian writer Jorge Luis Borges, in order to extract a parallel between the story told about an individual who fares in search of his ancestor’s biography – the hero so acclaimed and immortalized -, and the subtle, almost silent story of its translation, in the light of the reading, of a new reading or of the literary memory. Thus, the novel inserts in the same body of essay not only the immortalized memory of the unquestionable (hence unshakeable) hero, but in the meantime, the memory that becomes immortal since it is refused as revisited, akin to the reader or translator which, in front of a certain work, transmits it under the contextual aspects of its sight. Consequently, it through a creative recreation that seeks establish a factor blunt to the memory which eternalizes itself in the time of renovation, and therefore will not be faithful to the inspirational convention, but “loyal” to the tone of a reception suitable to new forms of the senses. Thus, in a manner illustrative of the double crossing of immortality, now, by the irrefutable, as in the case of the glorified hero who was actually a traitor, a clear moment in Borges’ intertextuality, now, by investigating, as in the case of Ryan and the rumors about the depredation of his great-grandfather’s Fergus Kilpatrick grave, and in so doing, the great metaphor of translation can be inferred as Bernardo Bertolucci did, in the meanders of intersemiotic translation, the recreation of Borges’ novel under the title *The Spider’s Strategy* (1970). By desconstructing the solidity of absolute sense in search of the constant renovation simbolized in the moment of the reading, we seek the parallel between Ryan in the tale and Bertolucci as translator in the movie, to make the thesis by which Borges’ tale tells about aspects of translation such as eternity concrete, as well as what regards the “truth” acclaimed in the figure of the hero, enhancing the story of the novel, as well as the translation refused in the figure of Bertolucci’s Ryan, in summary, of a translator-reader-spectator of the second, concealed story: that of the translations of the theme of the traitor and the hero.

**Keywords:** Borges. Bertolucci. Memory. Translation. Eternity.

## LISTA DE FIGURAS

Fig.1: <i>La réproduction interdite</i> (1937), de Renè Magritte	39
Fig.2: <i>La réproduction interdite</i> (1937), de Renè Magritte	42
Fig.3: Athos diante da fotografia do pai	42
Fig.4: Montagem: Um trânsito entre linguagens	43
Fig.5: Athos e Draifa durante o pequeno almoço	49
Fig.6: Athos e o marinheiro chegando à cidade de Tara	56
Fig.7: Athos Magnani dançando no coreto	146
Fig.8: <i>Der wanderer über dem nebelmeer</i> (1818), de Caspar David Friedrich	154
Fig.9: Athos Magnani diante do Rio Pó e os três amigos no contra-campo	155
Fig. 10: Athos (o filho) na varanda	164
Fig. 11. Busto de Athos Magnani	165
Fig. 12: Draifa deitada no bosque	167
Fig. 13: <i>L'Empire des lumières</i> (1954), de René Magritte	169
Fig. 14: Cena do filme em alusão ao quadro	169
Fig. 15: <i>Tigre con serpente</i> , de Antonio Ligabue	175
Fig. 16: Athos (o filho) no milharal	178
Fig. 17: <i>Piazza d'Italia con fuente</i> (1968), de Giorgio de Chirico	182
Fig. 18: <i>Hommage à Delacroix</i> (1864), de Henri Fantin-Latour	205
Fig. 19: <i>La réproduction interdite</i> (1937), de Renè Magritte	210
Fig. 20: Athos diante da fotografia do pai	210
Fig. 21: Livro dentro do quadro de Magritte	211
Fig. 22: Montagem: Um trânsito entre linguagens	212
Fig. 23: Draifa passeando	216
Fig. 24: <i>La promenade</i> (1875), de Claude Monet	216
Fig. 25: O passeio de Draifa	216
Fig. 26: Os três mosqueteiros	217

Fig. 27: Athos e os três amigos	217
Fig. 28: <i>Tigre con serpente</i> , de Antonio Ligabue	220
Fig. 29: <i>Self-Portrait</i> (1956), de Antônio Ligabue	221
Fig. 30: Os moradores de <i>Tara</i>	221
Fig. 31: <i>La trahison des images</i> (1929), de Renè Magritte	222

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	9
0.1 Brevíssima história de um começo	9
0.2 Breve história do conto (uma paráfrase)	10
0.3 Breve história do filme (uma paráfrase)	12
0.4 Dupla travessia : indivíduo e linguagem	16
0.5 O outro e o mesmo: ficção, crítica e teoria em Borges e Bertolucci	21
<b>CAPÍTULO 1 - “Tema do traidor e do herói”:</b> uma leitura para se “chegar” a um livro	57
1.1. Borges: escritor-crítico	57
1.2 A enunciação no momento do relato rememorado	79
1.3 A memória como referência intertextual	93
1.4 A trama – duas histórias paralelas (a natureza dupla do conto)	107
1.5 A marca da oralidade e das narrativas ancestrais	113
<b>CAPÍTULO 2 - A estratégia da aranha:</b> uma leitura para se “voltar” a um livro	127
2.1 O forasteiro	127
2.2 O pequeno almoço	129
2.3 Três amigos e um inimigo	142
2.4 Atalhos, sonhos e devaneios	161
2.5 O segundo retorno à praça	176
2.6 O discurso	185
2.7 Os trilhos do trem	192
<b>CONCLUSÃO</b>	201
<b>REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA</b>	230
<b>FILMOGRAFIA</b>	236
<b>FICHA TÉCNICA</b>	238

## INTRODUÇÃO

“Por que não será a única coisa real nisto tudo o marinheiro, e nós e tudo isto aqui apenas um sonho dele?” (PESSOA, 1995, p. 449).

### 0.1. Brevíssima história de um começo

Semelhante a uma câmera em busca de um registro ao acaso, aquele começo de filme faz lembrar o cinematógrafo dos irmãos Lumière: fixo, captava qualquer transeunte, com ou sem o risco de se ser percebido. Mas é evidente que diante de um flagra de uma possível objetiva, não raro, faz-se pose, mas “pouco importa a duração física dessa pose [...] porque a pose não é aqui uma atitude do alvo, nem mesmo uma técnica do *Operator*, mas o termo de uma <<intenção>> de leitura [...]” (BARTHES, 2010, p. 88, grifos do autor).

Entre fotografia e cinema, a história se quer narrativa, a princípio, não tanto sobre aquele marinheiro flagrado pela câmera imóvel e que logo desaparece fora do quadro, mas sobre aquele outro homem de roupa em tom pastel, com uma mala em uma das mãos, seguindo o caminho oposto. Assim, a história da ficção é celebrada à luz de uma “pose” metafórica e convencional do indivíduo que parte em viagem, por razões contextuais e intrínsecas, para enfim, retornar, depois do enfrentamento de mares navegados, tal e qual o marinheiro citado, ao lar ou à terra de origem, ou, por outro lado, de um indivíduo que parte da terra natal rumo ao desconhecido sob a designação de um forasteiro.

Mediante um marinheiro, cujo retorno fosse ao lar, ou, talvez, a um amor na angústia de uma espera, e um forasteiro, cujo enigma devesse ainda ser decifrado, vislumbra-se o início do filme *Strategia del ragno* (1970), do diretor italiano Bernardo Bertolucci. Mas esse começo, que dá todo o ensejo à narrativa fílmica, é um recomeço, uma leitura, releitura, uma tradução intersemiótica do conto “Tema do traidor e do herói”, do livro *Ficciones* (1944), do escritor argentino Jorge Luiz Borges. Em menção ao autor Haroldo de Campos, no seu livro *Galáxias* (2004), é possível inferir que do “começo [...] e recomeço [...] da viagem, o que importa não é a viagem, mas o começo” (CAMPOS, 2004, p. 01), sob um princípio de espiralização, a fim de que a ficção eternize-se à luz da tradução, não só nos meandros entre linguagens diferentes, mas na própria mobilidade de leitura, no próprio olhar, receptor de novos sentidos frente ao elemento estético.

Um começo será sempre um recomeço na escala da tradição, que ao emergir numa nova forma, contextualiza o momento da recepção sob os aspectos que transcendam a tentativa de qualquer significado absoluto. Partindo-se de tais aspectos, busca-se uma leitura do conto sob o prisma do duplo, não só no que concerne ao tema do traidor e do herói, ou, ao do cinema e da literatura, uma vez que tudo isso, evidentemente, ultrapassa a obra borgiana, mas ao não dito por intermédio do dito, ao sentido que permeia a ambiguidade, mantenedora da faísca que reacende toda e qualquer obra de arte, mesmo aquelas sob lápides, que até então, pudessem ser inquebrantáveis.

## **0.2. Breve história do conto (uma paráfrase)**

O conto narra a história de Ryan, bisneto do aclamado herói Fergus Kilpatrick. No centenário da morte de seu bisavô, Ryan decide averiguar, à semelhança de uma busca biográfica, a gênese que envolvia a história de seu ancestral, sobretudo, quando teriam surgido rumores acerca da depredação de seu túmulo. Um narrador, próximo da oralidade, uma vez tratar-se de uma história que não se sabe exatamente quando e onde ocorrera, e que só para facilitar, assim como no intercâmbio de um diálogo natural e presencial entre dois ou mais interlocutores, que, não raro, veem-se diante de imprecisões de detalhes, diz que tudo teria ocorrido na Irlanda no ano de 1824.

À medida que Ryan se aprofunda nas investigações sobre o assassinato, envereda-se, feito um jogo de enigma, ou até mesmo uma história de mistério à moda de Poe, numa teia, cujos fios seriam tramados, de forma cíclica, na memória literária, à luz das obras de Shakespeare, em particular, *Júlio César* e *Macbeth*.

Na época, quando o cadáver foi examinado, descobriu-se uma carta fechada no bolso do paletó de Fergus Kilpatrick, fato semelhante ao de Júlio César, que também teria recebido uma carta, a qual não conseguira ler e nela estaria a denúncia de sua morte, caso comparecesse no senado naquela noite. E, além disso, Calpúrnia, esposa de César, teria visto, em sonho, a destruição de uma torre erigida em nome do próprio César, fato não diferente com Kilpatrick, que na época de sua morte, fora divulgado o incêndio da torre circular de Kilgarvan, que, não por coincidência, marcaria um presságio, já que Kilgarvan seria a sua cidade natal. Ryan, diante de tais informações,

abisma-se, tamanho paralelismo de histórias, e ainda, para complementar, descobre que Kilpatrick, no dia de sua morte, teria conversado com um mendigo que havia prefigurado a sua morte, da mesma forma como ocorreu em *Macbeth*, só que na previsão das bruxas.

Que a arte copiasse a vida, não raro já se ouviu falar, mas que a vida copiasse a arte, seria algo intrigante e merecedor de mais investigações. Assim, Ryan descobre que em 1814, James Alexander Nolan, amigo do herói Fergus Kilpatrick, teria traduzido algumas peças de Shakespeare, além de ter manuscrito um artigo referente aos *Festspiele* da Suíça. E tudo – tradução e manuscrito – culminaria em representações teatrais de episódios históricos que requeriam milhares de atores, ou quase uma cidade inteira, e não seria por coincidência, que os nomes das cidades e dos lugares de tais apresentações fossem os mesmos que envolviam a trama da história presente, fator contundente a um debate acerca de um espelhamento entre vida e arte.

Outro fator intrigante era que em meio a documentos, Ryan descobre que pouco antes de morrer, Kilpatrick, ao presidir o último conclave, firmou sentença de um traidor, cujo nome estava apagado, atitude que não era marco dos hábitos do bisavô. O que, de fato, Ryan descobre, a partir de tais indícios, seria revelador, pois conseguiu, a partir daí, unir todas as peças desse enigma ao longo de sua busca pela ‘verdade’ do tão aclamado herói.

A pedido do próprio Kilpatrick, Nolan deveria averiguar quem era o traidor do conclave, uma vez que o país estava na iminência de uma rebelião. Nolan descobre que o traidor, na verdade, era Kilpatrick, e talvez o tivesse contratado para despistar suspeitas sobre si mesmo, aliás, isso é bastante comum em histórias policiais ou de mistérios, quando o assassino tenta “ajudar” o detive a solucionar um crime, afastando-o do óbvio, do evidente e das pistas elementares. Em suma, Nolan descobre que o traidor era Kilpatrick e anuncia tal verdade a todo conclave e, assim, portanto, seria dada a sentença de que o presidente Fergus Kilpatrick seria morto por crime de lesa-pátria. Kilpatrick aceita a sentença, contanto que sua pátria não fosse prejudicada.

Sob o impacto das palavras de Kilpatrick acerca de se preservar a pátria acima de tudo, Nolan teve a brilhante ideia de que o traidor devesse ser morto, sim, mas com a imagem preservada de um verdadeiro herói. Dessa forma, a notícia a ser consagrada seria sobre um traidor qualquer que mataria Kilpatrick num teatro, e tudo, na verdade,

não passaria de uma encenação de um dia fatídico: herói, público e palco e até mesmo o assassino eram o cerne das peças de Shakespeare, que além de alimentar os boatos da morte de um herói da pátria irlandesa, erigiu monumento e a eternidade consagrada de um herói genuíno. Tudo não passava de um teatro literalmente, no sentido de mentira, arquitetado nos moldes literários. E assim, “um balaço almejado entrou no peito do traidor e do herói” (BORGES, 1999, p. 555, v. 1) <sup>1</sup>, e daí em diante, sua glória seria supostamente inquebrantável, uma vez que a ‘ficção’ que envolvia a trama do traidor que era herói seria um documento histórico da memória da Irlanda.

Ryan, enfim, desvendou o mistério que envolvia a duplicidade entre vida e arte, entre as histórias dentro da história, mas ainda intuía algo mais, fazendo lembrar as histórias, cujo final é surpreendente, justamente, porque quando se pensa que já está solucionado o caso, vem a última cartada tirando o fôlego do leitor ou do espectador, e, dessa maneira, como forma também de uma possível continuação, Ryan suspeitava que as passagens das obras de Shakespeare, talvez, propusessem um próximo jogador, que, no futuro, descobrisse a tão universal e cobiçada verdade, e, finalmente concluiu que faria parte desse jogo ou dessa trama arquitetada por Nolan.

Ryan decide, então, que, se o túmulo de Kilpatrick fora depredado no centenário de sua morte, justamente para dar ensejo a uma busca por intermédios de pistas, era realmente para que a verdade viesse à tona, assim como Nolan havia previsto. Mas ao invés de Ryan desmascarar a mentira consagrada, opta por ser mantenedor da memória de Kilpatrick, e, ao silenciar a descoberta, decide escrever uma biografia dedicada à glória de um herói, tendo-se em mente, talvez, que “[...] a história universal é uma Escritura Sagrada que deciframos e escrevemos incertamente e na qual também somos inscritos.” (BORGES, 1999, p. 103, v. 02) <sup>2</sup>.

### **0.3. Breve história do filme (uma paráfrase)**

Reitera-se que o conto “Tema do traidor e do herói” (1944), de Jorge Luis Borges, será recriado pelo diretor de cinema italiano Bernardo Bertolucci, com o título

---

<sup>1</sup> O excerto em destaque refere-se ao conto “Tema do traidor e do herói”, da obra **Ficções**, de Jorge Luis Borges.

<sup>2</sup> O excerto em destaque pertence ao conto “Do culto aos livros”, da obra **Outras inquisições** (1952), de Jorge Luis Borges.

*A estratégia da aranha* (1970) (*Strategia del ragno*). E assim, a história que no conto se passava na Irlanda, em 1824, agora, no filme, transcorre-se em *Tara*, cidade fictícia da Itália, por volta de 30 anos após o regime fascista, e todas essas informações são dadas na própria diegese, quando Athos Magnani (filho de Athos Magnani, o herói antifascista) chegará à cidade de *Tara* em busca da verdade da morte do pai – o outro e o mesmo – representados pelo mesmo ator (Giulio Brogi).

Em virtude de uma carta enviada por Draifa (Alida Valli), uma suposta amante de Athos (o pai), a Athos (o filho), este voltaria ao passado para desenterrar ‘verdades’ fomentadas pelas revelações da referida mulher. De uma foto de Athos no jornal e sua incrível semelhança com o pai, Draifa escreve-lhe como se ela, metaforicamente, representasse a faísca da memória que reacende o passado solidificado e imortalizado, à luz do sepultamento e sequente glória do herói antifascista Athos Magnani.

Athos envereda-se, a partir daquela carta recebida, nos rastros biográficos do pai, o qual não chegou a conhecer, portanto, aparentemente, imparcial diante da tentativa de extrair a ‘veracidade’ do suposto assassinato. Athos percorrerá caminhos não mais em forma de registros e documentos como no conto, mas de relatos, de narrações daqueles que eram próximos a Athos, como Draifa e os três amigos (Costa, Rasori e Gaibazzi). Draifa, logo no início, revela aquilo que já fora visto de forma paralela no conto: a carta no paletó anunciando a morte do herói e a previsão da cigana – duas situações rememorando as obras de Shakespeare (*Júlio César* e *Macbeth*), respectivamente. Em continuidade, Athos procura mais informações e decide visitar os antigos amigos de seu pai, e deles extrai, não raro, em forma de memórias, situações que explicariam o que teria ocorrido.

E à medida que os relatos ganham corpo na narrativa fílmica, intui-se uma “teia” de enigmas, tanto para Athos como para o espectador, já que enquanto aquele se via diante de fatos, que, no final, pouco se encaixavam, este vislumbra uma iluminação escura a esconder a fisionomia daqueles que seriam questionados ou interrogados acerca do assassinato. E além de tais aspectos, soma-se a presença da memória, cujo *flashback*, talvez, fosse reducionista demais para classificá-la, tamanha simultaneidade temporal abarcando o momento da narração: passado e presente como tempo único na tela e sem distinção, fomentando um jogo a ser decifrado.

Ao entrevistar, paulatinamente, os amigos de seu pai, Athos descobre que tanto o pai como os amigos tramaram a morte do grande *Duce* – supostamente seria Mussolini, que em visita à cidade de *Tara*, inauguraria o famoso teatro, local onde os antifascistas (Athos e os amigos) pretendiam cometer o assassinato, mas algo deu errado e Mussolini cancelou a viagem, já que a polícia teria descoberto a trama arquitetada do atentado. E assim, diante da grande questão de como teria vindo à tona a estratégia antifascista se somente Athos e os três amigos sabiam a respeito – instauraram-se a dúvida, e, posteriormente, a certeza de que havia um traidor entre eles. Do mesmo modo como no conto, o traidor revela-se: Athos Magnani confessa ter sido o delator, e sem dar suas verdadeiras razões, mas muito provável por ter chegado à conclusão de que os três amigos não fossem competentes para a execução de tamanha artimanha, dissera que, por intermédio de um telefonema anônimo, teria dito à polícia sobre a bomba a ser posta no teatro, marcando a vinda, e, sobretudo, a morte do *Duce*. Nessa circunstância, vê-se que a cena engrandece-se em um jogo de cinema e teatro, alcançando as tragédias imemoriais, às quais faz referências, e das quais se espera um final fatídico.

De fato, o final, paralelo ao conto, revela que Athos Magnani era o traidor, mas que morreria no lugar do *Duce* sob as mesmas circunstâncias já arquitetadas, também com um tiro, contanto que morresse como herói para o bem de todos e do próprio antifascismo. Ele se tornaria um mártir, e, ao imortalizar-se na cidade, tanto o teatro, como o busto e a rua, em sua homenagem, trariam inscritos o seu nome. E assim foi feito. Mas não foi fácil chegar a tais revelações e seriam, portanto, necessários rumores na cidade de que o túmulo de Athos Magnani havia sido depredado, além da insistência de Athos (o filho) por uma suposta revelação mais plausível do que aquela que fora feita anteriormente, para que se fomentasse a ‘verdade’ acerca do tão aclamado herói.

Da mesma forma que no conto, Athos também não revelará a verdade de que o consagrado herói era, de fato, um traidor, e tudo que fora erigido no tempo e na memória dos moradores da cidade de *Tara* não passava das encenações das peças de Shakespeare, fator contundente, aliás, à cena de Athos, quando tudo já estava esclarecido sobre a biografia do pai, e, de forma reflexiva, olha para a câmera e declama o excerto cabal de Jorge Luis Borges, em “Nathaniel Hawthorne”, do livro *Outras inquisições* (1952): “[...] um homem é os outros, de que um homem é todos os outros.” (BORGES, 1999, p. 56, v. 02).

Inegavelmente, da mesma forma que no conto, constata-se, a partir da declamação de Athos, quase chegando ao final do filme, que tanto Fergus Kilpatrick (personagem do conto), como Athos Magnani (personagem do filme), sendo “um” sendo “outro”, seriam os mesmos. E ainda, se imersos num maior transladar do tempo, mais especificamente naquilo que Borges define como um “*regressus in infinitum*” (BORGES, 1999, p. 278, v. 01)<sup>3</sup>, Kilpatrick e Athos Magnani, talvez, pudessem ser, de igual maneira, *Júlio César* e *Macbeth*, mas não, evidentemente, nos moldes de uma leitura ou de uma tradução literal das peças de Shakespeare, mas como marco de uma alusão à recriação: narrativa dentro da narrativa exemplificando a tradução como criação à luz da memória ou esquecimento.

Mas é importante ressaltar que a recriação bertolucciana, embora mantenha o mesmo tema do conto, instaura, no final do filme, uma ambiguidade sensível e de maior intensidade no que concerne ao jogo de enigmas e ao elemento do tempo indecifrável. E sobre tais inferências acerca de uma dubiedade de uma obra, destaca-se que não só no caso de Borges, leitor enciclopédico e cuja maior marca é a de que a criação se faz com a leitura e a releitura dos clássicos ou das convenções literárias, ou, de Bertolucci como tradutor nos meandros da tradução intersemiótica, mas também no âmbito do leitor-espectador, já que de tempos em tempos, a obra infinita está à espera de uma nova possibilidade, o que valeria dizer, à espera de um novo jogador.

Enquanto Ryan, no conto, deu a impressão de que tudo estava certo, e, a partir daquele instante, como participante do jogo, faria a biografia de um herói, Athos, no filme, ao declamar para a câmera o excerto borgiano sobre “um homem ser todos os homens”, deseja retornar à sua terra de origem. Com sua mala marrom, ele sai rumo à estação de trem, e será lá que o jogo da leitura sobre o qual tanto se falou, torna-se fecundo, uma vez que os trilhos estariam tomados pelas ervas daninhas e pelo abandono, trazendo a ideia de que talvez nenhum trem fosse chegar e que tudo poderia permanecer imóvel e intocável, feito um túmulo inabalável não pela força sagaz, mas pelo esquecimento inquebrantável e precário, portanto, inapto de colocar toda e qualquer alma à prova ou sob um alerta à sensibilidade criadora. Tudo é, aparentemente, inabalável pelo tempo, salvo a ambiguidade instaurada naquele final de filme, que, por colocar Athos (o filho) ‘preso’ à cidade e a tudo que ela engendra, faz deduzir que ele

---

<sup>3</sup> O conto em evidência é “Avatares da tartaruga”, do livro **Discussão** (1932).

poderia ‘sufocar-se’ nessa pluralidade de coisas esquecidas e solidificadas, ou, de outra forma, instigar o espectador, talvez, naquele olhar direto na câmera, a uma instância de ruptura e de possibilidade transgressora.

#### **0.4. Dupla travessia: indivíduo e linguagem**

O brevíssimo começo, como uma forma de anunciar tanto a breve história do conto como a do filme, revela o intuito deste trabalho, consolidando-o nos moldes do que Borges diz acerca do tempo circular ou de que “[...] a história é um círculo e que nada é que não tenha sido e que não será.” (BORGES, 1999, p.612, v. 01)<sup>4</sup>. A dupla travessia, sob o impacto do indivíduo e da linguagem, dá-se numa reflexão acerca do próprio mito da busca em virtude da sensação de incompletude ou vazio. Assim, tais aspectos tornam-se memoráveis tanto ao homem como à criação no sentido de obra de arte, uma vez que a dupla travessia entre indivíduo e escritura é vista como espelho e reflexo, no contínuo em espiral de começos que também são recomeços, enquanto houver uma recepção atenta aos sinais, às pistas, ou, na verdade, ao enigma, cujo tema é quase sempre o mesmo, o que muda é a forma no contexto cultural e histórico de uma determinada recepção.

Assim, de Borges como leitor da memória ancestral e de Bertolucci como tradutor dessa memória, infere-se que ambos servem de material fecundo para a leitura criteriosa acerca da busca da verdade do “outro”, mas que no final, tudo se trata da própria busca, da própria identidade que, à semelhança da busca do sentido de uma obra ou de um elemento estético, extrai-se que a veracidade, a biografia, o enigma a ser decifrado ou a face diante de um espelho, teriam como reflexo um mosaico de todo pecúlio, mas de forma original e contextualizada. Em suma, tudo é bastante similar ao conto de Borges, em que os traços biográficos do herói se confundem com a tragédia de Shakespeare, fator decisivo pela reiteração bertolucciana na figura de Athos sobre “o homem ser todos os outros”. E se o jogo terminou ali na estação de trem, infere-se que ele, Athos, sendo todos os outros, é semelhante ao que Octavio Paz (2014) diz sobre o poeta de modo geral:

O homem sozinho, jogado nessa noite que não sabemos se é da vida ou da morte, inerte, perdidos todos os apoios, caindo interminavelmente, é o

---

<sup>4</sup> O excerto em destaque pertence ao conto “Os teólogos”, do livro **O Aleph** (1949).

homem original, o homem real, a metade perdida. O homem original é todos os homens. (PAZ, 2014, p.250).

Mas é claro que do fim de jogo sempre é um possível começo, recomeço de um patrimônio literário, à imagem de um universo sonhado por Borges, sempre em constante aptidão à invenção, à busca de novos sentidos, a partir das leituras, releituras e repetições. E Borges sabia que é justamente do inacessível é que se faz história, tanto quanto das conquistas, e Ulisses é pródigo em mostrar que no término de suas infindáveis batalhas, sobram as histórias das conquistas e vitórias, tudo pelo gosto da sensação da primeira vez. Recomeçar é o desejo de eternizar sob o impacto daquilo que Borges define de memória, ou será esquecimento? Em suma, o autor dirá sobre tais aspectos: “Vemos e ouvimos por meio de lembranças, de temores e previsões [...] Nosso viver é uma série de adaptações, vale dizer, uma educação do esquecimento.” (BORGES, 1999, p. 232, v. 01)<sup>5</sup>.

E ainda sobre brincadeiras e jogos no entorno do tema universal da busca, Walter Benjamin, à luz de um possível diálogo com os dizeres de Borges:

Sabemos que a repetição é para a criança a essência da brincadeira, que nada lhe dá tanto prazer com “brincar outra vez” [...] toda experiência profunda deseja, insaciavelmente, até o fim de todas as coisas, repetição e retorno, restauração de uma situação original, que foi o seu ponto de partida [...] (BENJAMIN, 2012, p.270-271).

E desse ‘brincar’, revelam-se o ânimo lúdico de Borges e o seu interesse estético sob o cerne da literatura profunda e o encontro com outras obras, abrindo a magia a outros autores-leitores, e Bertolucci seria um deles. Mas é claro que sempre se somam tantos outros “leitores” que contextualizam a iminência da leitura, sempre apta à revelação diante de uma busca que se mostra na ambiguidade de se ter chegado. Mas é justamente na incerteza ou na ambivalência desse “chegar finalmente” que repousa o fator estético da transferência da experiência, fomentando o atributo essencial do elemento artístico, que seria como uma poética do “sem fim”, já que “todas as histórias do mundo são tecidas com a trama de nossa própria vida. Remotas, obscuras, são mundos paralelos, vidas possíveis, laboratórios onde se experimentam com as paixões pessoais.” (PIGLIA, 2004, p. 103).

---

<sup>5</sup> Excerto extraído do conto “A postulação da realidade”, do livro **Discussão** (1932).

Sempre avante, Ryan, no conto, insere-se nessa experiência de que na busca de algo fora de si, desvela-se a própria biografia, e não diferente com Athos (o filho), o qual, diante da pressa de retornar à casa de origem, teve que “recuar” na estação, já que nenhum trem chegaria “lá”. E será a própria câmera a dar indício de uma necessidade de um “voltar”, uma vez que circunscreve os trilhos cobertos por ervas daninhas, sugerindo o abandono e o esquecimento, a não ser que repensasse o seu lugar no mundo, como uma interessante metáfora, ou quem sabe uma metonímia de uma casa-ninho em algum lugar de segurança no aguardo de seu retorno.

Por conseguinte, torna-se evidente que as coisas não seriam mais como antes, confirmando o próprio Borges quando argumenta que: “[...] o presente é indefinido, que o futuro não tem realidade senão como esperança presente, que o passado não tem realidade senão como lembrança presente.” (BORGES, 1999, p. 482, v. 01) <sup>6</sup>. No enlace destes três tempos (passado, presente e futuro), a tese presente *Borges e Bertolucci: traduções do tema do traidor e do herói*, sobremaneira, abrange, no que se relaciona aos aspectos do tema da busca, tanto no âmbito humano como nos meandros da criação estética, autores, cujo pensamento, em confluência com a temática em destaque, estabeleçam um diálogo, a fim de que se possa extrair uma argumentação sólida, pertinente e vivaz acerca do conto. Para tais intuitos, trilha-se o arquétipo da própria literatura, como sugere o próprio título: em rigor, uma história cujo ‘tema’ envolve a travessia de herói diante de uma busca, arriscando-se por caminhos tortuosos, bifurcações de surpresas e de perigos, tudo, para no fim, chegar-se a uma manifestação de sentido, ou, como se constitui na *Poética*, de Aristóteles, àquilo que se denomina “reconhecimento (*anagnorisis*)”. (ARISTÓTELES, 1993, p. 10).

Mas o herói, de acordo com a sua ação, ou, de acordo com o “objeto da imitação” (ARISTÓTELES, 1993, p. 21), receberá uma determinada classificação (superior, inferior ou semelhante à ação dos outros homens que não sejam heróis). Diante de tais aspectos, evidencia-se que Borges já problematiza, por intermédio do conto, tais peculiaridades e traços que acompanham a história do homem, narrada à luz da história da literatura. Assim, o tão aclamado herói do conto não tem um sentido unívoco, ainda que para a maioria fosse superior nas ações, as quais o levariam à dignidade de um busto e de um nome de rua, e, tudo gravado para toda uma eternidade.

---

<sup>6</sup> Excerto extraído do conto “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, do livro **Ficções**.

Plurívoco, então, para Ryan no conto, e, para Athos (o filho) no filme, já que há o “reconhecimento” de que o herói era um traidor, e mais uma vez, paralela à história narrada, a história literária, só que agora, na complexidade da questão da ‘verdade’ na literatura, ainda que ambas, na realidade, sejam construídas pelas narrativas.

Desse modo, sob tais aspectos, busca-se tratar da travessia do indivíduo em paralelo a todas as complexidades acerca da literatura e sua relação com a verdade ou a História, partindo-se do pressuposto do tempo, que ora refutado, renova-se na sua forma, e prova disso é Ryan que dá uma nova abordagem da ‘verdade’ que tem em mãos no presente da revelação: escreveria uma biografia do herói, instaurando a questão de outro gênero literário. Por outro lado, Athos (o filho), que sob os aspectos da ambiguidade daquele final de filme, ora mostra-se apto à renovação, ora propenso a seguir em frente, mas é aí que tudo fica difícil e nada mais será como antes, uma vez tratar-se de uma revelação biográfica não só do “outro”, mas de si mesmo, colocando em xeque toda uma crença, toda uma certeza de valores, até aquele momento, inabaláveis.

Portanto, nada mais salutar que um diálogo de autores, em particular, alguns já citados, como por exemplo, Walter Benjamin, em *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história sobre a cultura* (2012). São de suma importância os temas benjaminianos, justamente, aqueles que abordam a questão da *rememoração*, do narrador próximo da oralidade, e, evidentemente, da brincadeira e da repetição em diversos contextos, sobretudo, no que concerne aos termos da tradução. Nesses aspectos inferidos, ressalta-se um diálogo teórico com Haroldo de Campos e a sua posição frente à tradução como criação artística ou recriação, e não, simplesmente, como uma mera função servil ao original. Enfim, ante tal dialogismo entre teóricos distintos, busca-se o destaque não só de Bertolucci como tradutor-recriador do conto para o cinema, mas de toda e qualquer recepção do olhar que se atualiza no presente da tradição, do nosso patrimônio e de toda convenção arquetípica e mítica da criação.

Nessa mesma linha de convergência de autores, Ricardo Piglia, em *Formas breves* (2004), instiga a questão do fazer literário em sua tese sobre o conto: forma breve, mas densa de sentidos, à luz de camadas sobre camadas de uma obra que tanto lembra o próprio Borges e o seu manusear a escritura por meio do conto, cujo enigma, talvez, estivesse logo ali, feito *A carta roubada*, de Poe, que sempre pairou permanente

e quieta no porta-cartas, mas como, geralmente, o óbvio escapa à interpretação, ninguém pensou em verificar. Não raro, buscam-se caminhos mais densos, inimagináveis e, até perigosos, para no final, o sentido estar bem ali diante dos olhos. Portanto, Piglia, ao tratar do conto, à luz do fazer literário borgiano, realça as possibilidades do sentido além das palavras ditas, instigando o não dito e, de forma paralela, transcorrendo pela história aparente e, sobretudo, pela história da tradição literária.

Quando Borges, por exemplo, cria a história de Ryan, ou daquele que sai em busca da biografia de seu ancestral, na verdade, quer também falar de uma história paralela, que seria a própria história do fazer literário perante o viés histórico da criação, da crítica e da teoria acerca de literatura. Assim, tudo aquilo que se profere, que se faz ou que se escreve, talvez, seja memória tecida no esquecimento natural que o passar do tempo acarreta, mas que uma faísca a reacende. É como no caso do gênero clássico da tragédia shakespeariana, fundado, evidentemente, na tragédia grega, passando pelo herói do romance, aquele que, aliás, lembra bastante Athos quando estava sozinho naquela estação de trem esquecida no mapa e no tempo, trazendo a sensação de abandono e de eterna espera: o herói do romance moderno, assim como Athos, vive também a busca que, à semelhança das personagens kafkianas, estaria sempre à deriva.

Quando se fala em tradição, fala-se também em transgressão, o que valeria dizer, na quebra das fronteiras ou das barreiras até então ditas sagradas acerca da tradição dos gêneros do discurso, e indo além, é falar sobre tradução, uma vez que “a tradução é um dos meios fundamentais de enriquecimento e de transformação da língua literária.” (PIGLIA, 2004, p. 77). Desse modo, é relevante pensar a questão de temas tão antigos, como é o caso da busca, reacendida pela renovação da forma, mediante a seguinte metáfora borgiana:

Ao primeiro sonhador foi oferecida, na noite, a visão do palácio, e ele o construiu; ao segundo, que não soube do sonho anterior, o poema sobre o palácio. Se o esquema não falhar, alguém, em uma noite a séculos de nós, sonhará o mesmo sonho sem suspeitar que outros o sonharam e lhe dará a

forma de um mármore ou de uma música. Talvez a série de sonhos não tenha fim, talvez a chave esteja no último. (BORGES, 1999, p. 22, v. 02)<sup>7</sup>.

### 0.5. O outro e o mesmo: ficção, crítica e teoria em Borges e Bertolucci

Um único corpo de ensaio contém a transparência e o oculto da linguagem: a história de uma busca atuada por uma personagem, no caso, Ryan, e, intrincado à história, um discurso, cuja estratégia é o próprio ocultamento, a fim de que seja aguçado o desejo da revelação: a história da literatura inferida pela história do indivíduo. Nesse ínterim, busca-se desenvolver o primeiro capítulo, mediante subcapítulos que marquem a história da literatura sob os aspectos teóricos e críticos, de modo mais ou menos crítico, situando Borges entre seus intérpretes.

No desenvolvimento do primeiro capítulo **“Tema do traidor e do herói”: uma leitura para se “chegar” a um livro**, mediado pelo subcapítulo intitulado **Borges: escritor-crítico**, de modo fecundo, examina-se a expansão da ficção borgiana sob o olhar da teoria. Borges, mediante o crivo da duplicidade, cria uma história querendo falar também do próprio fazer ficcional. Não por acaso, o livro se chamar *Ficciones*, “ficções” de um autor-leitor que “dependia de um narrador que era, sobretudo, um leitor inquieto e filosofante, sempre pronto a tirar da leitura, real ou fantasiada, o móvel da escrita”. (ARRIGUCCI, 1999, p. 335). Assim, escolhem-se diversos autores que discorram sobre Borges no âmbito desse duplo entre ficção e discurso crítico-teórico. David Arrigucci Júnior é imprescindível, tanto em *Outros achados e perdidos* (1999), já que faz uma leitura sobre o narrador em Borges, à luz do próprio autor, nos meandros de sua complexidade filosófica, como em *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência* (1987), do qual se extrai uma abordagem sobre vários autores brasileiros e hispano-americanos, e, um deles é Borges, a partir do ensaio “Da fama e da infâmia (Borges no contexto literário latino-americano)”.

Arrigucci dá ensejo às peculiaridades da escrita do escritor argentino, sobretudo, no que concerne à estética do enigma no momento da leitura para, enfim, trazer à tona, de forma corrente, sempre tantos outros duplos: o da fama e da infâmia, aliás, coerente abstração acerca do herói que era traidor, mas que nos moldes da ‘infâmia’ como invenção ou criação, teria levado Borges a pensar, de maneira paralela, mais uma vez, no sentido duplo: invenção como criação e invenção como mentira. Nesse contexto, à

---

<sup>7</sup> Excerto extraído do conto “O sonho de Coleridge”, do livro **Outras inquisições** (1952).

parte tais aspectos sobre a contradição acerca da relação (fama e infâmia), extrai-se que o duplo em Borges, mais especificamente, em Kilpatrick e em Athos (o pai), seria o verso e anverso da mesma moeda, ou seja, a contradição inerente tanto ao indivíduo como ao tópico da literatura acerca da ambivalência entre o bem e o mal, entre o certo e o errado, ou, entre a verdade e a mentira.

Ainda sobre a fama, é importante salientar que Fergus Kilpatrick no conto e Athos Magnani no filme tiveram fama sob o impacto da imortalidade, mas é claro que, no final, tudo não passava de uma infâmia, já que a glória do herói foi construída, e de um mesmo elemento estético, um herói e um traidor são exemplos cabais do poder do discurso à luz da “invenção”. Kilpatrick e Athos, cada qual na linguagem de expressão de seus respectivos autores, querem ser imortais, aliás, concordam com a trama da morte à luz das obras de Shakespeare, contanto que se immortalizem, com o discurso ou seria com a desculpa (?) de que tudo deveria ser feito pelo bem da nação.

Em **A enunciação no momento do relato rememorado**, sob os meandros de uma estratégia de Borges para enaltecer a prosa, investiga-se aquele narrador próximo da oralidade, portanto, mais inclinado aos ouvidos do que à leitura. Assim, o “ouvinte” recebe a mensagem em forma de histórias, não raro, semelhantes às de Benjamin, em “O narrador”, da obra *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (2012). Ressalta-se, portanto, que a expressão “ser todo ouvido” não foi um marco expressivo da modernidade, uma vez que, segundo o autor, não se intuiu que o ato de contar requer experiência, a experiência da memória de tantas outras histórias ancestrais. Segundo o autor, as práticas e costumes da modernidade, assim como o próprio romance vinham sem os laços da entonação oral e sem trocas de experiências, por isso, indagar de forma retórica: “Não se notou, ao final da guerra, que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha; não mais ricos, e sim mais pobres em experiências comunicáveis?” (BENJAMIN, 2012, p. 214).

Assim, almeja-se inferir que segundo Benjamin, o reflexo do impacto da modernidade e do ‘progresso’ no indivíduo e na arte de narrar dialoga com a visão borgiana acerca de sua preferência pela “forma breve, com seus vestígios orais.” (PIGLIA, 2000, P. 21). A ligação entre marca da oralidade designada por Piglia acerca de Borges, e, em comum acordo, a memória, sob o impacto da riqueza de experiência, conforme apregoada por Benjamin, aprofundam-se, ao ponto de se afirmar que, tanto

em um como em outro caso, haveria uma perda significativa na arte de narrar, e, conseqüentemente, na arte de ouvir, e assim:

Nem sempre proclamamos em voz alta o que temos de mais importante a dizer. E, mesmo em voz baixa, não o confiamos sempre à pessoa mais familiar, mais próxima e mais disposta a ouvir a confidência. Se, portanto, não somente as pessoas, mas também as épocas, têm essa maneira inocente, ou antes, astuciosa e frívola, de comunicar seu segredo mais íntimo ao primeiro desconhecido, então, no que diz respeito ao século XIX, não foram nem Zola nem Anatole France, mas o jovem Proust [...] (BENJAMIN, 2012, p. 41).

Se Benjamin, apesar da crítica ao momento histórico, que por sinal, coincidia, segundo ele, com o surgimento e a suposta crise do romance, dedica um ensaio exclusivo à Proust sobre a sua obra *À la recherche du temps perdu*, uma vez traçar a trama proustiana nos moldes daquilo que ele próprio designa de *rememoração*, portanto, uma exceção daquele quadro atual: Proust foi capaz de tratar o tempo com os fios do “trabalho de Penélope da reminiscência? Ou seria talvez preferível falar do trabalho de Penélope do esquecimento?” (BENJAMIN, 2012, p. 28).

Relembrando que, conforme já dito anteriormente, segundo Borges, a literatura se constitui na memória ou no esquecimento, o que valeria dizer, que nesse aparente jogo de opostos, vê-se, na verdade, o ato conciliador e mantenedor do relato que persiste na “sombra daquele que o escuta.”(PIGLIA, 2004, p. 100). E se para Borges, assim como para Benjamin, em rigor, o romance teria perdido “os rastros de um interlocutor presente” (PIGLIA, 2004, p.100), nada mais salutar um estudo atento acerca desse diálogo. Desse modo, realça-se o encontro desses autores tanto nas diferenças como nas confluências, que mediadas pelas circunstâncias histórico-sociais apontadas por Piglia, não excluem suas individualidades, mas pelo contrário, acentuam o ensejo desse projeto presente, sobretudo, no que tange ao estudo do conto borgiano: sentença curta, mas fértil à luz do conto “Tema do traidor e do herói”, cuja sombra de quem o escuta, talvez, esteja no tempo da recepção “todo ouvido”.

Em **A memória como referência**, a partir da própria estrutura do conto, no que concerne à tragédia de Shakespeare, em particular, *Júlio César* e *Macbeth*, empenha-se numa dinâmica que transita entre a erudição e a inovação. É importante dar destaque à tradição do patrimônio literário sob ao impacto das transformações, ou, a *Júlio César* e a

Macbeth, como heróis da tragédia do século XVI, reverberando a ação no conto borgiano do século XX. É nesse íterim que se pretende contextualizar a memória tanto no conto como no filme, já que na relação entre ambos, vê-se um ritmo sucessivo de reflexos de uma memória como símbolo de convenção e referência, confirmando que a criação deva passar pelo crivo intertextual, justamente, para que se possa garantir que, se *Júlio César* e *Macbeth* são reflexos de Fergus Kilpatrick no conto e Athos Magnani no filme, nada impediria que também fossem Ulisses ou Aquiles dos poemas épicos de Homero, e *ad infinitum*, o leitor-espectador no momento de sua leitura ou ‘escuta’: provável garantia mantenedora, segundo os preceitos borgianos, da memória no fundamento do elemento estético.

Assim, para tal intuito, pretende-se um diálogo entre autores como Tzvetan Todorov, em *As estruturas das narrativas* (2006), Northrop Frye, em *Anatomia da crítica* (1957), além de outros trabalhos que suscitem a intenção do projeto presente, como por exemplo, Emir Rodriguez Monegal, em *Borges: uma poética de leitura* (1980), e, evidentemente o próprio Borges, cuja ficção, em rigor, remonta ao tema da criação como um princípio de tradução do olhar que se renova no momento da leitura. Por tais aspectos então, o leitor ser visto como participante da construção da obra, do mistério que ronda os interstícios de sua estrutura, que contém em sua forma, a identificação sobre a qual tanto se fala sobre o “outro” e o “mesmo”, ou sobre a compreensão do que Borges diz:

À imitação da moldura geral, um conto costuma conter outro conto, de não menor extensão: cenas dentro de cenas, como na tragédia de *Hamlet*, o sonho elevado à potência [...] As antessalas se confundem com os espelhos, a máscara está por trás do rosto, já ninguém sabe qual é o homem e quais seus ídolos. (BORGES, 1999, 456, v. 01) <sup>8</sup>.

Dessa maneira, a questão do “outro” e do “mesmo”, na própria forma do conto em estudo, estaria sob o crivo de uma obra dentro da outra, mas com o destaque de que Borges como escritor, posiciona-se como leitor, e, de suas leituras e vivências, estabelece o conto sob o impacto de uma história com a qual o leitor possa também se identificar. Portanto, mediante surpresa e reflexão, extraem-se, a princípio, o “outro” e o “mesmo”, tanto no espelhamento do personagem com o leitor – arte e vida imbricadas – como numa obra refletida na outra, à semelhança das bonecas russas: uma dentro da

---

<sup>8</sup> Excerto extraído do conto “Os tradutores das mil e uma noites”, do livro **História da eternidade** (1936).

outra, feito antessalas borgianas que, na ambiguidade potencializada, a partir da própria complexidade intelectual de Borges, aumenta o nível da mensagem de acordo com as possibilidades de leituras frente à abertura aos infinitos leitores.

Se conforme já dito anteriormente, para Borges, os interstícios da literatura estão imbuídos nas lembranças e no esquecimento, acarretando, nesse caso, que o momento da narração é capaz de captar somente alguns feixes dos fatos ocorridos, tamanha a impossibilidade de se narrar os acontecimentos como de fato ocorreram, o mesmo vale para a narrativa na qual este narrador estivesse inserido. Daí, importante lembrar que a escolha da tragédia de Shakespeare seria o exemplo contundente acerca da intertextualidade ou do que se poderia chamar de fios do passado: não igual à tragédia, mas similar em alguns aspectos, obedecendo ao que Frye (1957, p. 160) chama de “renascimento genérico, e não individual”, confirmando que a criação literária advém de uma constante renovação sem perder de vista a tradição. O conto, nesses aspectos, problematiza a questão da influência, ora quando o escritor tende a guiar o leitor pelos caminhos da convenção, como foi o exemplo da tragédia shakespeariana citada explicitamente no conto, ora pelo âmbito da “literatura que oculta ou ignora os liames convencionais”. (FRYE, 1957, p.103).

Ora, se “Borges postula que reler e traduzir são parte da invenção literária” (MONEGAL, 1980, p.91), confirmando a influência ou convenção como material, ainda que, muitas vezes, não declarado, ou ignorado, tamanha a angústia de não ser o primeiro, não se deve esquecer o fato de que para Borges, as camadas de leituras se ramificam em vários duplos. Portanto, se é explícita a influência do patrimônio enciclopédico por intermédio da citação das tragédias de Shakespeare no conto em estudo, nada garante que isso, talvez, fizesse parte do jogo, e, logo mais à frente, a mítica travessia da busca não coubesse só a Ryan no conto ou a Athos (o filho) no filme, mas estivesse impregnada da implícita influência de “um corpo humano universal.” (FRYE, 1957, p.123).

A menção de “um corpo humano universal” é a possibilidade de se compreender que o tema central que envolve toda obra estética é o tema da busca como arquétipo, já que “os arquétipos são símbolos comunicáveis [...] são símbolos universais [...] imagens de coisas comuns a todos os homens, e têm, portanto, um poder comunicativo potencialmente ilimitado.” (FRYE, 1957, p. 120). Assim, quando sempre se fala ou se

‘ouve’ algo sobre uma história, ainda que sob o impacto do ocultamento de sua gênese, ou, pelo contrário, por uma manifestação intencional explícita de uma influência, o fato é que sempre haverá um símbolo comunicável, mas nem sempre presente no texto, mas que “impregna tão completamente cada linha dele”.(FRYE, 1957, p.123).

Se o objeto de estudo presente procura uma leitura do seu *corpus* mediada pela convenção, que “varia do mais explícito ao mais indireto” (FRYE, 1957, p. 016), importante pensar o caso contextualizado no âmbito da tentativa da ruptura com a tradição, uma espécie de busca pelo direito de autoria, que é o caso do conto borgiano “Pierre Menard, autor de Quixote”, também do livro *Ficções*. E se extrai a seguinte passagem do conto:

O texto de Cervantes e o de Menard são verbalmente idênticos, mas o segundo é quase infinitamente mais rico. (Mais ambíguo, dirão seus detratores; mas a ambiguidade é uma riqueza). (BORGES, 1999, p. 496, v. 01).

Percebem-se na ficção de Borges acerca do autor de Quixote ser ‘mais rico’ do que o autor verdadeiro Miguel de Cervantes, a ironia, a audácia e o desejo frente à superação da convenção, ou, no caso específico, de Pierre Menard: o tradutor no ensejo de superar o original. Mas tais aspectos são expostos na ficção com não menor problematização de qualquer crítica literária, fomentando aquilo que já vem sendo dito sobre o “outro” e o “mesmo”, só que no aspecto citado, refere-se ao duplo da história contada e do discurso entrelaçado nas camadas arquetípicas tanto da literatura como do indivíduo.

Em síntese, nessa poética borgiana entre a originalidade na forma e a herança do patrimônio cultural, Menard representa o tradutor, cujo ‘desejo’ representa um pouco da relação do encontro das obras, seja num tempo curto, seja num tempo imemorial. Mas o fato é que Ryan, Kilpatrick, Athos (o pai) e Athos (o filho) são exemplos dessa intertextualidade como herança da obra shakespeariana. Daí, nesse ínterim, tornar fecundo o debate não só no âmbito do desejo da superação do original, mas em tantos outros aspectos concernentes à tradução e também a outras obras de Borges, como por exemplo, “O enigma de Edward Fitzgerald”, do livro *Outras inquisições* (1952), à luz de uma tradução no âmbito de total transformação ou ‘transgressão’, e, “Os tradutores

das Mil e uma noites”, do livro *História da eternidade* (1936), acerca da discussão estética entre tradução fiel ao original ou tradução livre ou criativa.

Em **A trama – duas histórias paralelas (a natureza dupla do conto)**, de modo pertinaz, pesquisa-se a convergência dos seguintes escritores e de suas respectivas obras: David Arrigucci Júnior, no seu ensaio “Borges ou do conto filosófico”, da obra *Outros achados e perdidos* (1999); Ricardo Piglia, em *Formas breves* (2004), “Borges: a arte de narrar”, da obra *Borges no Brasil* (2000), uma organização de Jorge Schwartz, além de, “Ideologia y ficción em Borges”, também de Piglia, em *Borges y la critica*, de Ana Maria Barrenechea & otros (1981).

Só como ilustração, destaca-se que, muitas vezes, falou-se sobre a natureza da duplicidade em Borges, e em especial, sobre aquilo que Piglia reitera em vários ensaios:

O conto é um relato que encerra um relato secreto. Não se trata de um sentido oculto que dependa de interpretação: o enigma não é outra coisa senão uma história contada de um modo enigmático. A estratégia do relato é posta a serviço dessa narração cifrada. Como contar uma história enquanto se conta outra? Essa pergunta sintetiza o problema técnico do conto. (PIGLIA, 2004, p.90).

Ao criar a história de Ryan, Borges alude à busca da ancestralidade não só do indivíduo, mas de forma paralela, à história do patrimônio da literatura, da quebra das barreiras dos gêneros, e das conseqüentes convenções e influências. Borges, no momento de sua criação literária, recorre a todo tipo de gênero, fator contundente ao que diz Arrigucci sobre o autor:

Na esteira das histórias policiais ou de aventura, se refere muito a Poe, Stevenson, Chesterton, De Quincey e a muitos outros mais, como se os tomasse por modelos. Todos eles podem ter eventualmente pesado em seu ideal de prosa, de construção do relato ou mesmo lhe terem valido enquanto solução pontual de aspectos técnicos ou temáticos, mas não lhe forneceram os esquemas básicos, mais fundos e característicos do conto que inova. (ARRIGUCCI, 1999, p. 283).

É interessante pensar nas histórias policiais, sobretudo, quando há um determinado distanciamento da ideia de que Borges, pudesse ter, nas histórias criadas, enigmas que serviriam de base para sua própria ficção: Ryan, por exemplo, quando se defronta com a ancestralidade de Kilpatrick, será nos meandros de um assassinado. Não se pode esquecer que toda trama, em meio a tantos duplos, fomenta a história de um

crime disfarçado de heroísmo nos molde da literatura, em particular, a tragédia Shakespeariana. Portanto, o próprio gosto do escritor acarreta um jogo na criação literária, que talvez, explique o conto “O jardim das veredas que se bifurcam”, também do livro *Ficções* (1944), quando o indivíduo, diante de dois caminhos que se bifurcam ao longo de uma mítica ‘busca’, escolhe os dois.

Em **A marca da oralidade e das narrativas ancestrais**, sobretudo, examinam-se os aspectos de um narrador na iminência de contar um relato, mas que não sabe exatamente quando e onde ocorreu. Mas tudo, em rigor, dependerá não tanto da exatidão do fato sucedido, mas da maneira que o discurso se insere e se firma: o que vale é a forma do relato que, se for sedutora quando tende a iluminar a história a ser narrada, permanece na memória de um ouvinte, semelhante “ao verdadeiro leitor, que lê uma obra épica para ‘conservar’”. (BENJAMIN, 2012, p. 60). Assim, a ideia de um interlocutor, ou até mesmo de uma suposta sombra projetada, é aquela que “mantém em segredo toda uma mitologia da oralidade e da escuta.” (PIGLIA, 2000, p. 20). Desse modo, infere-se que, acerca daquele narrador no conto “Tema do traidor e do herói” quando diz que irá contar uma história e titubeia sobre a data e o país precisos, Borges tenta estabelecer esta marca da oralidade mediante a “sombra” que irradia a possibilidade de um presença de um interlocutor apto a ouvir, a transmitir, e, evidentemente, a errar, já que:

A experiência de errar e desviar-se em um relato baseia-se na secreta aspiração a uma história que não tenha fim: a utopia de uma ordem fora do tempo, em que os fatos se sucedem, previsíveis, intermináveis e sempre renovados. (PIGLIA, 2000, p. 25).

O impacto do tempo sobre o homem é irrefutável, mas a narrativa nega e refuta. Tantas vezes, induz-se ao ‘erro’ de uma charada, a fim de que se desvie do verdadeiro sentido. Ulisses de Homero errou tantas vezes e desviou tantas vezes do caminho que o levaria à Ítaca, e tudo serviu como ganho e mérito da narrativa. Sherazade, ao seu modo, também sabia disso, e deixou viva a arte de narrar enquanto mantivesse aceso o interesse do Sultão em ouvi-la. É importante destacar essa passagem com as seguintes palavras de Borges:

Nenhuma noite tão perturbadora quanto a da noite DCII, mágica entre as noites. Nessa noite, o rei ouve a própria história da boca da rainha. Houve o início da história, que abrange todas as outras também – de monstruoso

modo – a si mesma. Intui o leitor claramente a vasta possibilidade dessa interpolação? Seu curioso perigo? O fato de a rainha persistir e o imóvel rei escutar para sempre a truncada história das *Mil e uma noites*, agora infinita e circular [...] (BORGES, 1999, p. 50, v. 02) <sup>9</sup>.

Percebe-se, na ficção de Borges acerca do novo autor de Quixote, a relação de identificação entre personagem e espectador e espectador e personagem, uma vez que ouvir a própria história, no caso do sultão, ou do rei na designação de Borges, já é presenciar a si mesmo na história do outro, já é poder constatar a eternidade nos meandros do que Borges diz sobre a história ser “um círculo, e que nada é que não tenha sido e que não será”. (BORGES, 1999, p. 612, v. 01) <sup>10</sup>. Então, se o tempo é irrefutável no âmbito da existência única do indivíduo, não o será no fenômeno ancestral da criação. Desse modo, em particular, no ato de narrar, tanto no momento da leitura, como no momento de ouvir a história a ser narrada, instaura-se uma trama envolta no jogo de espelhamentos, semelhante à história de *Júlio César* e *Macbeth*, cujos presságios e intuições seriam antecipações sob o aspecto de assistir à tragédia contada, que, no fundo, seria a tragédia de si mesmo à espreita: arte e vida na correspondência inalienável entre o “outro” e o “mesmo”.

Em vista disso, se Júlio Cesar e Macbeth são espectadores de seus inevitáveis destinos, Fergus Kilpatrick e Athos Magnani (o pai) também o seriam, à semelhança de Sherazade diante do sultão, que viveu mil e uma noites, reflexo de uma beleza, que talvez, resida no que Borges diz sobre o “fato de a palavra ‘mil’ ser, para nós, quase um sinônimo de ‘infinito’. Dizer ‘mil noites’ é dizer infinitas noites, as muitas noites, as inumeráveis noites. Dizer ‘mil e uma noites’ é acrescentar uma ao infinito.” (BORGES, 1999, p. 259, v. 03) <sup>11</sup>. Esse é o infinito iluminado na ‘poética de leitura’, designada por Monegal, quando reflete sobre as obras de Borges, à luz da importância do leitor, e ainda, o leitor com o papel análogo às seguintes palavras extraídas do livro *Esse ofício do verso*:

Creio que Emerson escreveu em algum lugar que uma biblioteca é um tipo de caverna mágica de mortos. E aqueles mortos podem ser ressuscitados, podem ser trazidos de volta à vida quando se abrem as páginas [...], pois as próprias

<sup>9</sup> Excerto extraído do conto “Magias parciais de Quixote”, do livro **Outras inquisições** (1952).

<sup>10</sup> Excerto extraído do conto “Os teólogos”, da obra **O Aleph** (1949).

<sup>11</sup> Excerto extraído do conto “As mil e uma noites”, do livro **Sete noites** (1980).

palavras são meros símbolos – saltam para a vida, e temos uma ressurreição das palavras. (BORGES, 2007, p. 12).

À vista disso, em **A narrativa cíclica e a negação do tempo cronológico**, depreende-se a importância do leitor, sobretudo, no que concerne ao elemento de criação, corroborando como o fato de que criar, recriar, traduzir e ler são efeitos do manuseio diante da obra. Por tais aspectos, portanto, esquadriha-se a eternidade desta mesma obra, ora no inquebrantável esquecimento, ora na vivificação, semelhante à história de Ryan, que ao ‘desenterrar’ a história de seu ancestral, trouxe à vida a linguagem, a refutável linguagem no tempo das possíveis e inumeráveis formas que determinam o indivíduo-leitor, o indivíduo-tradutor.

Para tanto, entre as próprias obras de Borges e de autores já citados, como, por exemplo, Walter Benjamin, Emir Rodriguez Monegal, Ricardo Piglia, Octavio Paz e Tzvetan Todorov, infere-se uma relação soberana e sempre em perspectiva dialógica. Assim, se para Borges, há o que se designa ‘tempo circular’, referindo-se o autor à refutação do sentido de uma obra, toda vez que ela passa pelo crivo da leitura, para Paz há o ritmo, para Todorov, a repetição das narrativas, para Benjamin, verifica-se o termo ‘rememoração’, e não diferente para Frye, que utiliza o termo ‘convenção’ ou ‘tempo arquetípico’.

Borges, por intermédio do conto, ao instaurar as histórias de Shakespeare, a fim de falar da história de Fergus Kilpatrick, falou também sobre a história de Ryan, e, evidentemente sobre uma história de um possível leitor posterior, ou quem sabe, de um anterior, bem anterior, e se o assunto é sobre se debruçar na leitura de outras obras precedentes, torna-se salutar enfatizar que “Virgílio descobriu, segundo Pope, que seguir a natureza era em última análise a mesma coisa que seguir Homero”. (FRYE, 1957, p. 98). Assim, o que se pode deduzir, é que a arte da convenção como cerne da criação artística, ultrapassa barreiras de gêneros, uma vez que:

Nós, que já passamos pela experiência de Shakespeare e Racine, podemos acrescentar o corolário de que a tragédia é algo maior do que uma fase do drama grego. Podemos também achar a tragédia em obras literárias que não são dramas. Compreender o que seja a tragédia, portanto, leva-nos, além do meramente histórico, para a questão de saber que aspecto da literatura é, como um todo. Com esta ideia das relações externas de um poema com

outros poemas, duas considerações se tornam importantes na crítica, pela primeira vez: convenção e gênero. (FRYE, 1957, p.98).

Nota-se, a partir do excerto citado, uma síntese clara e precisa sobre o que foi dito sobre o conto de Borges, que na dúvida entre dois ou mais caminhos, segue a multiplicidade simultânea dos caminhos. Assim, dessa maneira, toda vez que se falar de Ryan em busca dos enigmas do bisavô, ancorados na sua ancestralidade, discorrem, na peculiar estética, as veredas da crítica literária. Mas Ryan também será visto à luz de Athos no filme, uma duplicidade a ser tratada no segundo capítulo: ***A estratégia da aranha: uma leitura para se “voltar” a um livro.***

Tanto Ryan quanto Athos compreenderam o ritmo da biografia sobre seus antepassados: espelhos da tragédia de Shakespeare fizeram parte, cada qual ao seu modo, de uma história, que engendraria a história do romance. Nesse ínterim, busca-se uma visão paulatina acerca dos gêneros dos discursos, tendo como base, os estudos sobre o romance, de Mikhail Bakhtin, em *Estética da criação verbal* (2003), e daí, emergir “a extrema heterogeneidade dos gêneros do discurso (*orais* e escritos), nos quais devemos incluir as breves réplicas do diálogo do cotidiano [...]” (BAKHTIN, 2003, p. 262, grifo nosso).

Nota-se no excerto bakhtiniano uma rica familiaridade com o que foi dito sobre a questão do conto, que ao falar sobre uma história aparente, estaria também falando de outra história, em particular a da convenção ou a do arquétipo que expande as barreiras, ultrapassa fronteiras, a fim de habitar a ‘multiplicidade’, conforme se reiterou sobre Bakhtin no que concerne aos gêneros, e dentre eles, um simples diálogo. De modo salutar, pensar o diálogo como gênero, remete ao narrador borgiano, que próximo da oralidade, e naturalmente, diante da ‘sombra’, ou do “tom” da voz emanado entre os interlocutores, possa explicar sobre uma história que continha outra história sob os meandros de diversos gêneros, dos quais, o mais explícito seria o da tragédia, só para exemplificar a história de Ryan, cujo perfil fazia lembrar o contorno de um rosto engendrado no romance.

Já, no caso do filme, o que se vê em paralelo no que concerne ao “tom”, é a tradução sob o olhar da história do fascismo, à luz da linguagem cinematográfica, e daí, a importância dos estudos de João Alexandre Barbosa, em *As ilusões da modernidade* (2009), em “A tradução como resgate”, a tratar-se da relação entre emissão e recepção,

o que valeria dizer sobre a linguagem segundo um impacto da experiência de leitura ou de contexto. Ainda mediante uma aproximação teórica, propõe-se o estudo de Haroldo de Campos, tanto em *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana* (1977), cuja ênfase seria a dimensão metalinguística como propiciadora da revelação do encontro dos gêneros e o surgimento das novas formas, como em “Da tradução como criação e como crítica” (2004). E desse modo, mediante o embate aos termos de fidelidade, cujo fundamento teórico estaria ligado aos estudos do autor sobre a tradução no que concerne ao original ou ao texto de partida, dar-se-ia destaque a uma fidelidade de outra ordem ou a uma tradução ‘fiel’ mais voltada ao “clima” ou ao “tom”, já que “tudo é uma questão de tom.” (CAMPOS, 2004, p. 37-38).

Sozinhos, feito um homem fragmentado do romance, Ryan e Athos perfilaram na narrativa a história arquetípica de seu ancestral, ao mesmo tempo que pudessem também tratar-se de si mesmos, sobretudo, quando se pensa no tempo circular que culmina em “um homem são todos os outros”. Mas tudo isso fazia parte do jogo borgiano, que no seu dizer não dizendo, disse muito sobre os gêneros discursivos ao longo da tradição literária, fator categórico ao espaço que se abre a uma poética dialógica, sobretudo, à relação Borges e Bertolucci. A partir de tais considerações, instaura-se que a quebra das fronteiras dos gêneros discursivos anuncia a chegada do novo ou da mudança, semelhante à tradução criativa, que, sob o impacto do “tom”, veem-se, “numa contínua sedimentação de estratos criativos, efeitos novos ou variantes, que o original autoriza em sua linha de invenção.” (CAMPOS, 2004, p. 37).

Assim, partindo-se da obra citada de Bakhtin sobre a construção do romance, ressalta-se uma expansão de seus estudos, de suas obras e de seu impacto sobre as narrativas contemporâneas, não só no que concerne aos gêneros discursivos, mas ao que se denomina autorreferente ou autoficção. É importante ressaltar que o conto “Tema do traidor e do herói”, ao falar sobre o processo de criação na narrativa subentendida, na verdade, estaria fazendo referência a si mesmo, o que não difere sobre alguns aspectos do romance, como é o caso, por exemplo, de *Dom Quixote*, que desautomatiza a estrutura do gênero nomeado, invocando o leitor a participar desse jogo, não de modo apático, mas com postura crítica frente ao processo de dissecação das camadas ainda submersas.

O conto “Tema do traidor e do herói”, concomitantemente à integralidade da multiplicidade de gêneros discursivos, é uma autorreferência ou metaficção, o que não deixa de ser uma tradução, uma vez que ao voltar-se para a sua própria construção, fala da sua própria cultura ou de uma realidade que mereça um questionamento, como é o caso de Cervantes, que na iminência de falar do indivíduo ou do herói romanesco, já estaria, de forma paralela, projetando em *Quixote* a realidade e o mundo que o rodeiam. Assim, o que se vê em *Quixote*, como mera exemplificação evidentemente, é o afastamento do modelo romanesco tradicional, estabelecendo-se formas transitórias do romance, ou traduções “transgressoras” ao modelo vigente, e muitas delas, culminando na sátira e na ironia como modelos de resistência.

Assim, se Ryan e Athos (o filho), cada qual ao seu tempo e modo, descobriram que o aclamado herói era, na verdade, um traidor, e daí puderam intuir que a verdade não é unívoca, portanto, pertinente de ser questionada ou iluminada por outro foco que não o da imposição ou do autoritarismo da linguagem, deduz-se seguramente, a possibilidade do tempo da eternidade tão aclamado por Borges, e que, na visão bakhtiniana seria o que se denomina:

[...] diálogo sem fim, no qual vozes do passado se cruzam com vozes do presente e fazem seus ecos se propagarem no sentido do futuro. Daí a impossibilidade do acabamento, daí o discurso polifônico ser sempre em aberto, o discurso das questões não resolvidas. (BAKHTIN, 2015, p. XII).

Nada mais pertinente, a partir do excerto bakhtiniano acerca de um “diálogo sem fim”, pensar em o quanto a hegemonia ou a autonomia do significado é ilusória. É interessante pensar na similaridade de um dos aspectos contundentes da poética de Dostoiévski na visão de Bakhtin sobre as personagens estarem sempre no limiar de uma ação ou na iminência de dar a última palavra, mas não há a última palavra, pois “a própria palavra permanece no diálogo inconclusível.” (BAKHTIN, 2015, p. 338). E é justamente por isso que se reitera que a ‘verdade’ instaurada e solidificada em homenagem ao herói Fergus Kilpatrick defendia a ideia do indiscutível ou da impossibilidade de outra voz se instaurar sobre aquele discurso. Ryan chegou lá, removeu os empecilhos e reverenciou outra história: a história do herói que era traidor, que, embora não fosse revelada, fomentando um suposto desmascaramento, fez emergir o desejo de se fazer uma biografia de um herói, um diálogo contínuo, construído a partir do discurso do outro.

Se para Borges o discurso inacabado se dá, justamente, no momento de leitura e de releitura das obras, ou como o próprio autor diz: “A arte acontece cada vez que lemos um poema” (BORGES, 2007, p.15), e, considerando-se que “poema”, nesse caso, não se restrinja à linguagem verbal, é perspicaz pensar não só na figura de Fergus Kilpatrick, mas também na de Athos Magnani (o pai), no momento da decisão de suas mortes. Ambos acreditavam que o plano de não relatarem a verdade era perfeito, mas desde que houvesse um ‘contanto’: contanto que tivessem a hegemonia ou autonomia no momento de suas mortes. Evidentemente, o que se pretende é estabelecer a questão do desejo do domínio do significado, que no caso, foi representado pela decisão do momento e circunstância da própria morte, mas de modo geral, pode-se pensar, paralelamente, no quão sedutor é ser dono da moral da história, ou do significado, e supostamente do sentido.

E por fim, depois do desdobramento do conto que se debruça no tema da busca, seja a do sentido provisório ou absoluto, deve-se inferir a problemática em torno da verdade ou da veracidade, retomando nesse contexto, evidentemente, a distinção não só entre História e ficção, mas também entre ficção como criação e ficção como mentira. Quando o narrador, por exemplo, no conto “Tema do traidor e do herói”, predispõe-se a contar uma história, mas que não se recorda da data e do local precisos, ainda assim, estabelece-se uma forma bastante realista de se contar, e não é rara essa perspectiva nas obras borgianas. Esse efeito de realismo histórico é também visto em “Biografia de Tadeu Isidoro Cruz (1829-1874)”, do livro *O Aleph* (1949). Nota-se, a partir do próprio título do conto, que a precisão das datas e o gênero estampado na capa aludem a uma história verídica, guiada, assim, como no conto “Tema do traidor e do herói”, por um narrador que discorre sobre essas histórias com cores locais e datas atribuídas a um momento ‘real’ da História.

É conhecido o caso de Defoe, que ao publicar *As aventuras de Robinson Crusoe*, no início do século XVIII, enfrentou os impasses acerca dos fatos fictícios e reais, provocando um frenesi no público sobre se Robinson Crusoe era ou não um indivíduo real. E sobre tais aspectos, reitera-se que:

O historiador da literatura que identifica a ficção com o romance embarça-se grandemente com o espaço de tempo que o mundo empregou para ter êxito com o romance; e até que esse historiador alcance sua grande libertação com Defoe, sua perspectiva é intoleravelmente limitada. (FRYE, 1957, p. 298).

À luz de uma perspectiva dúbia sobre se estabelecer a veracidade dos fatos, o conto “Tema do traidor e do herói” é um exemplo cabal desse exemplo de discurso, uma vez que desvela a linguagem em seu comprometimento, não necessariamente, como as coisas ocorreram, mas como a imaginação pode ser tão ou até mais convincente do que qualquer verdade. Borges complexifica tais panoramas da linguagem, tanto no âmbito entre verdade e ficção por intermédio do jogo do narrador, cuja voz engendra-se na preocupação do público pela veracidade dos fatos, como no sentido de mentira, e nesse caso, não se pode esquecer de que tudo era uma farsa consagrada com a autoridade e poder da linguagem. Dessa maneira, o conto reitera duplamente sobre o sentido do termo ‘ficção’: invenção e criação. Invenção no sentido de mentira, e em outros termos, criação no sentido de leitura e tradução, uma vez tratar-se de uma história calcada na tradução dos clássicos, mais precisamente, a tragédia shakespeariana.

Além do estudo acerca da tradução como leitura, possibilitando-se chegar às camadas mais profundas de uma obra, há o deleite da tradução intersemiótica, dando-se início ao estudo da linguagem fílmica bertolucciana. Partindo-se do princípio de que, tanto a história do conto, como a história do filme, ainda que tivessem suas respectivas peculiaridades, não só no que tange às específicas linguagens – literária e fílmica –, mas também às referências estéticas, estilísticas e históricas, pode-se afirmar que se trata de um único tema, e se houver diferença, será tratada com a riqueza de um estudo dedicado à tradução nos moldes da “recriação” ou “transcrição”, à luz dos estudos de Haroldo de Campos, partindo-se de um de seus ensaios “Tradução, ideologia e história”:

Em meu ensaio de 1962, “Da tradução como criação e como crítica”, procurei definir a tradução criativa (“recriação”, “transcrição”) como uma prática *isomórfica* (no sentido de cristalografia, envolvendo a dialética do diferente e do mesmo) [...] De uns anos para cá, tenho preferido usar o termo *paramorfismo* para descrever a mesma operação, acentuando no vocábulo (do sufixo grego para-, “ao lado de”, como em *paródia*, “canto paralelo”) [...] (CAMPOS, 2015, p.37).

Em vista disso, busca-se uma poética de leitura que seja capaz de intensificar o ‘canto paralelo’ bertolucciano, à luz dos preceitos crítico-teóricos de Haroldo de Campos sobre a tradução da poesia, mas que nos estudos de Julio Plaza, em *Tradução intersemiótica* (2003), transcende a toda linguagem, uma vez que: “A linguagem é o

principal instrumento de recusa humana em aceitar o mundo como ele é. Sem a possibilidade de translação ficaríamos para sempre no presente.” (PLAZA, 2003, p. 20).

É importante salientar que o aparato do trabalho sobre tradução intersemiótica de Julio Plaza ancora-se, sobremaneira, nos estudos de Haroldo de Campos, principalmente quando o empreendimento é em favor da tradução criativa ou da tradução como criação. É isso que se pretende no estudo presente, ver a tradução sob o impacto da ambiguidade ou da espiralização do sentido engendrada no cerne da teoria de Haroldo de Campos, revelada à luz de dois autores e de suas respectivas obras: Roman Jakobson, em *Linguística e comunicação* (1971) e Walter Benjamin, em “A tarefa do tradutor” (1921).

Assim, Haroldo de Campos, mediado por sua concepção teórica da tradução fundamentada na natureza estética, evidencia, a partir de Roman Jakobson, tanto em “Aspectos da tradução” (1971, p. 64-65), a importância da divisão estabelecida sobre os três tipos de tradução – intralinguística, interlinguística e intersemiótica –, como em “Linguística e poética” (1971, p. 129), a fundamentação da ambiguidade ou da plurissignificância que norteia a supremacia da função poética. Nos moldes apontados, a informação estética sobrepõe-se à função referencial no que diz respeito ao sentido transladado, e desse modo, como apontam os dizeres do próprio Haroldo, em “Da tradução como criação e como crítica”: “O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora.” (CAMPOS, 2004, p. 35).

Quanto a Walter Benjamin, sobre “A tarefa do tradutor”, a tradução seria vista como uma ‘forma’. E da própria tradução de Haroldo, em “Tradução da parte inicial de ‘A tarefa do tradutor’, de Walter Benjamin”, extrai-se: “A tradução é uma forma [Übersetzung ist eine form]. Para entendê-la como tal, é preciso retroceder ao original. Pois nele jaz a lei da tradução.” (CAMPOS, 2015, p. 212). Traduz-se, portanto, segundo Benjamin, o signo mediado pela variante não só do significado, mas também do significante. E dessa confluência teórica fundamentada entre Jakobson e Benjamin, Haroldo chega até Borges:

Se pensarmos, como Borges, que “o conceito de *texto* definitivo não corresponde senão à religião e ao cansaço”, abalaremos essa substancialização idealizante do original, deslocando a questão da origem [...] Esta, como eu chamo, a última *hybris* do tradutor luciferino: transformar, por

um átimo, o original na tradução de sua tradução. (CAMPOS, 2015, p. 56, grifo do autor).

Mediante tais aspectos, pensar na tradução como resultado de uma leitura, não qualquer leitura, mas uma leitura especial, crítica e aberta a uma poética sempre à espera do leitor-espectador, é pensar sobre a obra de arte, que habita o tempo, que no caso de Fitzgerald, como apregoa o próprio Borges, em “O enigma de Edward Fitzgerald”, do livro *Outras inquisições: Sete séculos se passam, com suas luzes, agonias e mutações, e na Inglaterra nasce um homem, Fitzgerald [...]* (BORGES, 1999, p. 72, v. 02), tradutor de *Rubáiyát*, do poeta persa Omar Kháyýám. Bertolucci, “na tradução de sua tradução”, fez do conto borgiano “Tema do traidor e do herói”, à semelhança de um “tradutor luciferino”, a sua “*hybris*”, não no período de séculos, como foi o caso de Fitzgerald, mas no transcorrer de pouco mais de duas décadas. A *estratégia de aranha* foi o “canto paralelo” de um diretor de cinema italiano, que fez emergir um conto de um escritor argentino, comprovando a própria estética borgiana da duplicidade ou do duplo: a do “uno e dos múltiplos”, como em Fitzgerald.

À luz de uma ‘discussão’ sobre o que seria mais original, no sentido de importância hierárquica, a relação (Fitzgerald e Bertolucci) ilustra que tudo pode ser original na nova ‘forma’, partindo-se de temas universais, assim como diz Frye sobre a criação:

É difícil de aceitar um ponto de vista crítico que confunde o novo com o inicial, e imagina que um poeta “criador” se assenta com o lápis e algum papel em branco e afinal produz um novo poema, num ato especial de criação *ex nihilo*. As criaturas humanas não criam desse jeito. (FRYE, 1957, p. 99-100).

Sob o impacto do excerto de Frye, infere-se que a obra estética tenha um ritmo próprio, o próprio ritmo do voltar sempre, à luz da repetição, para depois seguir em frente. Em tais aspectos, é importante ressaltar algumas nuances biográficas de Bernardo Bertolucci, como, por exemplo, sua escolha do conto e de uma suposta relação de vida e obra sob a ‘influência’ do mesmo tema: do filho que sai em busca da biografia do pai. Desse modo, de um possível espelhamento entre o “outro” e o “mesmo”, corrobora-se a importância do seguinte excerto da obra *Bernardo Bertolucci: interviews* (2000): “Sobre o seu pai, Bertolucci tem coisas boas e coisas ruins para dizer – uma

relação de ambivalência e ambiguidade que começa em adoração e termina numa série de fantasias de assassinatos!” (GERARD; KLINE; SKLAREN, 2000, p. 11)<sup>12</sup>.

E ainda sobre a influência, sob um toque de herança, além do caráter dúbio do pai (herói e traidor), em confluência, dá-se destaque às escolhas estéticas adotadas pelo diretor no filme, advindas, não raro, da subjetividade latente comum a todo criador, sobretudo, àquelas ligadas às fontes, e sobremaneira, o neorealismo cinematográfico italiano foi uma delas. Nesses aspectos, é salutar o estudo de mariarosaria Fabris, em *O neorealismo cinematográfico italiano* (1996), uma vez tratar-se de uma estética que mais tentou compreender do que questionar a cinematografia italiana no imediato término da Segunda Guerra Mundial. E para tanto, levou-se em conta, evidentemente, tanto a produção dos filmes entre 1929 e 1943, como a “opinião de alguns críticos que classificam o neorealismo como a ‘escola do cinema do após-guerra’” (FABRI, 1996, p. 118), e dentre mestres e discípulos, haveria “os herdeiros [...] Bertolucci, Pasolini, entre outros (procurando abarcar, dessa forma, toda e qualquer realização em que o engajamento social esteja presente).” (FABRI, 1996, p. 119).

É sempre tentador um olhar ou uma leitura acerca dos aspectos biográficos e históricos sobre determinado autor, ou saber o quanto de sua vida pessoal é vista na sua obra, ou quanto a história contribui com a sua criação artística, mesmo que sob um sentido não tão revelador à primeira vista. Nada garante o tom biográfico com a verdade, mas tudo parte dela: da busca da verdade biográfica de Kilpatrick no conto, de Athos (o pai) no filme, e nesse ínterim, da busca da verdade do espectador-leitor, o qual também se trata de um criador, de um coautor, que se revela à medida que se é revelado pelo “outro”.

Tanto Borges quanto Bertolucci, no papel de criadores, intuem o fascínio ou o encanto de serem confundidos com o que dizem, com o que mostram e com o quanto de influência há no caminho de uma busca biográfica. E dessa contemplação pelos primórdios, perscruta-se o resultado da ideia de um quadro, mas não um quadro qualquer, mas aquele cujo próprio título torna-se revelador da resposta de um enigma: o quadro de René Magritte, uma provável inspiração na criação de Athos (o filho), aquele que chega à Tara vestindo um terno marrom.

---

<sup>12</sup> “Of his father, Bertolucci has good and bad things to say – a cloud of de ambivalence and ambiguity that begins in adoration and ends in a series of fantasized murders!”

**Fig. 1:** La réproduction interdite (1937), de René Magritte



**Fonte:** <https://obraseartesblog.wordpress.com/2016/06/22/la-reproduction-interdite/>

Frente às camadas dentro das camadas, frente ao olhar no espelho, cujo reflexo não é o próprio rosto, mas talvez um mosaico de tantos “outros”, talvez, frente à ideia de que sejamos “outros”, é que se possa falar também sobre a biografia ou sobre os traços biográficos bertoluccianos, em *Bernardo Bertolucci interviews* (2000) e *Bertolucci by Bertolucci* (1982). De cunho biográfico e filmográfico, as obras citadas, além de uma confluência teórica, nos laços de embasamento temático em diálogo, dão ensejo ao debate presente, sobretudo, quando enfatizam pontos que envolvem o sentimento ambíguo do diretor frente ao próprio pai Attilio Bertolucci: provocador de uma ambivalência de sentimentos, culminando o pai na figura de um traidor e de um herói, fator, aliás, bastante propício ao tema a ser desenvolvido, e sobremaneira, à recepção de Borges na Itália, ponto culminante na escolha do conto argentino como mote de transcrição para o cinema italiano.

Sobre o impacto ainda da influência de Borges na Itália, é importante ressaltar o autor Umberto Eco, em seu ensaio “Borges e a minha angústia de influência”, na obra *Sobre a literatura* (2003). Evidentemente, o autor faz menção similar aos conceitos de Borges e aos autores que estariam em diálogo, sobretudo, no que concerne ao conceito de ‘convenção’ ou ao que remete à memória, às camadas dentro de tantas outras. E ainda, no que tange à influência de Borges nos estudos de Eco, dá-se destaque a outra

obra: *Obra aberta* (2005). O pensamento do autor caminha paralelo ao contexto do duplo ou da duplicidade, principalmente, quando o assunto é a ambiguidade como valor, fator contundente ao trânsito intersignos (cinema, literatura, pintura e música). Assim, mediante tais aspectos, sugere-se uma poética de “abertura”, cujo realce perpassa também os estudos do crítico e teórico de cinema Ismail Xavier, em *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência* (2005), que ao tratar das diferentes estéticas do cinema, à luz das diferentes modalidades de produção cinematográfica, fomentou o lugar da ambiguidade como elemento definidor da própria realidade. Desse modo, sob a influência dos estudos de Eco, em *Obra aberta*, Ismail dirá no capítulo “O Realismo revelatório e a crítica à montagem”: “Eco, inclusive, vai preferir falar em ‘estruturas de fruição’ (definidoras de tipos de interação obra-leitor) em constante transformação ao invés de falar em estrutura da obra, que nela estaria objetivamente presente e, de uma vez por todas, dada.” (XAVIER, 2005, p. 95).

E ainda sobre Eco, é importante destacar que na sua poética que sugere uma abertura da obra estética, rumo à ambivalência dos sentidos, transcorrem verdadeiros esquemas ou jogos de influência, que são percebidos à medida que haja um aprofundamento na leitura ou uma renovação do olhar no momento de sua ‘fruição’. Mediante tais inferências relacionadas às fontes inimagináveis na precedência da criação artística, vê-se um diálogo possível com o quadro em destaque de Magritte, uma vez tratar-se da face, da verdadeira face estar alhures, atrás, nas costas ou na sugestão do próprio passado em oposição ao futuro que sempre é posto à frente ou no *front* da grande batalha de uma busca identitária.

Se a questão é a forma da arte que se atualiza sob o vislumbre de um patrimônio único e universal, infere-se que tudo possa ser resumido, conforme o excerto de Borges:

No oitavo livro da *Odisseia* lê-se que os deuses tecem infortúnios para que às futuras gerações não falte o que cantar; a declaração de Mallarmé: “O mundo existe para chegar a um livro” parece repetir, uns trinta séculos mais tarde, o mesmo conceito de uma justificativa estética para os males. (BORGES, 1999, p. 99, v. 02) <sup>13</sup>.

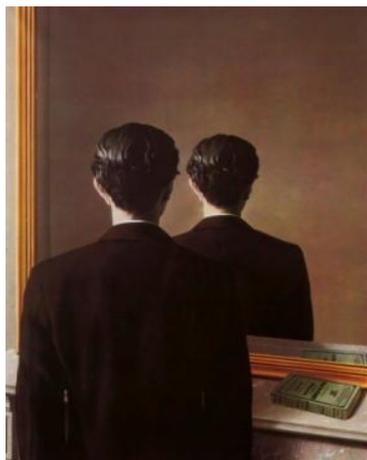
---

<sup>13</sup> Excerto extraído do conto “Do culto aos livros”, da obra **Outras inquisições**.

Ora, se a literatura é ‘uma justificativa estética’, que pressupõe a repetição, nada mais salutar do que falar, então, sobre a influência de Borges no Brasil, a partir do que Haroldo de Campos diz, em “Das estruturas dissipatórias à constelação” (1996):

Não sabia, àquela altura, que estava de certa forma coincidindo com o Borges de ‘Las versiones Homéricas’ (1932), texto que só vim a ler na quarta edição de *Discusión* (1966): “La traducción [...] parece destinada a ilustrar la discusión estética”. (CAMPOS, 2015, p. 136).

A tradução, como “discussão estética” ou como uma “obra aberta”, é a possibilidade de se chegar ‘a um livro’, a um único livro mallarmeniano, cujo tema é o da busca que não haja fim, mas sempre um “começo [...] para acabar com a escritura para começar com a escritura [...]” (CAMPOS, 2004, p. 01). Assim, por intermédio do caminho da volta aos interstícios da criação artística e a consequente constatação das referências e influências no cerne do tema da busca, chega-se à forma criativa da literatura, justamente, quando Borges questiona o lugar sagrado do cânone ao confabulá-lo em meio a um caso policial, aliás, claramente verificado no conto “Tema do traidor e do herói”, quando Shakespeare – ícone de leitura inglesa – torna-se o âmago de um assassinato mal resolvido. De modo lúdico, Borges apresenta um gênero, e mediante uma suposta leitura, vê-se outro, justamente, para confundir ou para dessacralizar a posição hierárquica das formas genéricas. Tudo é ao mesmo tempo, tudo são os dois ou os vários caminhos bifurcados ao logo do caminho maior, que é a criação literária ou artística, engendrando-se em outras linguagens, na linguagem do cinema, por exemplo, mas que teve que passar pela linguagem da pintura, e no caso específico de Bernardo Bertolucci, pela pintura de Magritte:

**Fig. 2:** (Cf. Fig. 1, p. 37)**Fig.3:** Athos diante da fotografia do pai<sup>14</sup>

A inferência de Magritte, com o quadro em estudo *La réprocution interdite* (1937), dá-se no momento quando Athos, ao chegar à casa de Draifa, a suposta amante de Athos Magnani (o pai), depara-se com uma fotografia do pai na parede. Nota-se que não era uma fotografia qualquer, mas aquela, cujo tema é o pai, na moldura de um espelho, cujo reflexo, sugerido por um diálogo com Magritte, fez mover a câmera do cinema quase num campo/ contra-campo, posição que favorecia a ideia de que filho e pai fossem o mesmo. Um “enfrentamento” identitário, talvez uma metáfora do reflexo, que sugere, segundo Magritte, a convenção ou a influência que se destaca no mosaico de uma soma de tantos “pais” necessários para surtir a identidade do indivíduo.

A leitura da pintura de René Magritte não se limita a esse início de filme, mas prolonga-se ao longo da narrativa, quando se insere, numa espécie de extensão do quadro na tela do cinema, *Golconda* (1953), aquele representado por homens com guarda-chuvas fechados, que mais se assemelham a gotas de chuva caindo do céu, para no fim, ancorarem-se no solo bertolucciano, já com os guarda-chuvas abertos, só que agora representados pelos moradores da cidade de *Tara*.

<sup>14</sup> Fonte: <https://specchioscuro.it/strategia-del-ragno/>

**Fig. 4:** Montagem: Um trânsito entre linguagens <sup>15</sup>



Fontes: <https://br.pinterest.com/pin/294422894370993998/>  
<https://www.youtube.com/watch?v=MvQxVl8-OpI&t=1153s>

Busca-se pensar esta fluidez das barreiras dos gêneros estéticos à luz de um método de investigação que propicie uma leitura dialógica entre as formas, uma vez que a quebra das barreiras e das convenções não se limita à literatura, mas transcende, no caso em discussão, à pintura, a uma determinada poética, ao cinema, cuja linguagem seria capaz de inserir tantos outros gêneros, como, nesse ínterim, é o caso da ópera como parte da trilha musical do filme: *Rigoletto* e *Attila* de Giuseppe Verdi. Além de Verdi, Bertolucci dividirá o espaço da música com outros gêneros ao longo do filme, ora na voz da cantora italiana Mina Mazzini, ora na interpretação dos cantores de *Colorno*. Assim como *Sabbionetta*, *Colorno*<sup>16</sup> pertence às comunas da província de Mântua, região fecunda ao desdobramento da infância e vivência artística não só do diretor, mas também do próprio Verdi. Desse modo, pretende-se pensar nesse espaço da música no filme, que é também de Bertolucci, de Verdi e dos outros gêneros musicais

<sup>15</sup> Montagem entre o quadro *Golconda* (1953), de René Magritte, e a cena do filme *A estratégia da aranha* (1970), de Bernardo Bertolucci.

<sup>16</sup> Informações extraídas do capítulo “A conversation with Bertolucci”, dedicado ao filme *A estratégia da aranha*, em *Bernardo Bertolucci interviews* (p. 61).

dentro da obra, a partir dos estudos de Anahid Kassabian, em *Hearing film: tracking identifications in contemporary film music* (2001), no que vigora a dicotomia entre o diegético e o extradiegético, ou o fora-de-campo ou dentro-de-campo, e daí, verificar o sentido que esse espaço suscita na narrativa a partir do tópico “Music and the narrative: is there only in or out?” (2001, p. 42). Além da função “in” e “out”, Kassabian esclarece outras funções da música no cinema, e uma delas seria a possibilidade de uma demarcação temporal e espacial de uma personagem, de um acontecimento, de uma imagem, de uma fotografia, e até mesmo de um sentimento ou de uma expressão.

Se a história de Borges é a história de Shakespeare, e a história de Bertolucci também, considerando-se, nesse caso, além de um dialogismo implícito, o fascismo como contexto da narrativa fílmica, e assim sucessivamente, deve-se pensar na música nos interstícios desses ciclos ou desses fenômenos de intertextualidade, destacando tantos outros, que se pode até refletir na afinidade entre o Athos Magnani de Bertolucci e o Athos de Alexandre Dumas, com *Os três mosqueteiros* (1844), em particular quando se verifica que Athos tem três amigos (Costa, Rasori e Gaibazzi), semelhante na obra de Dumas, que além de Athos, há também os três amigos, (Aramis, Porthos e D’Artagnan). Em síntese, verifica-se que, mediante a “coincidência” de Athos e os três amigos, tanto em Dumas, como em Bertolucci, é plausível o estudo da narrativa fílmica em destaque, mediado pela unificação dos aspectos como tidos fundamentais para o exame das convenções dentro das convenções, e daí, a compreensão de que os gêneros já começam a alçar voo já nas camadas mais profundas.

Considerando-se a tragédia de Shakespeare como uma ilustração de convenção, segundo o estudo presente acerca dos gêneros literários, pode-se inferir que a escolha do nome Athos fomenta a não coincidência dos três amigos, assim como em Alexandre Dumas, além do que, tanto em um como em outro caso, há a comicidade na relação dos amigos, fator contundente à leveza da narrativa, e talvez, decisivo na mudança de planos de Athos (o pai) de matar o grande *Duce*. Paralelamente, vê-se a história romanesca ancorada na busca e nas conseqüentes peripécias, perigos e lugares desconhecidos pelos quais as personagens passam. Quanto à ópera de Verdi, sobremaneira, infere-se o vigor do sentido do trágico, gênero anunciado na própria estrutura do conto e também do filme, forma tenaz à estética da autorreferência, o que corresponderia dizer, à arte como metalinguagem ou como crítica no bojo da criação artística. Há, por fim, também a música como leveza e trégua frente à tensão da dramaticidade, e, tanto em um como em

outro caso (momentos de tensão ou circunstâncias cômicas), certifica-se a garantia da “imagem e som como elementos integrantes do mesmo nível, e não, como muitos preferem, imagem acrescida de um acessório.” (XAVIER, 2005, p. 36).

Em comum acordo, sem perder de vista o viés genérico e não individual do estudo presente, uma vez tratar-se de um movimento cíclico das convenções, soma-se aos autores citados, Mikhail Bakhtin, em *Problemas da poética de Dostoiévski* (2015), a fim de se ressaltar o estudo do autor sobre “sátira *menipeia*” de Varrão na formação do romance em Dostoiévski. Segundo Bakhtin, o gênero da *menipeia* tem como particularidade mais importante: “[...] criar *situações extraordinárias* para provocar e experimentar uma ideia filosófica: uma palavra, uma *verdade* materializada na imagem do sábio que procura essa verdade.” (BAKHTIN, 2015, P. 130, grifo do autor).

Borges também suscita uma preocupação com o mundo das ideias, e por intermédio do conto, ao valorizar a erudição, os conceitos abstratos e a tendência a uma visão de mundo filosófica, remonta na forma sucinta de duplos: a história e a reflexão intelectualizada, raízes prováveis na tradição da sátira. Não basta, muitas vezes, conforme dito anteriormente, a escolha de um único caminho. Quando se está na bifurcação, escolhe-se tudo, exatamente, como é vista no filme, em passagens diversas, a sobreposição da camada do trágico sob o impacto da ópera mediada pela leveza do cômico. E é interessante ressaltar sobre tais constatações “que, na representação da duplicidade, Dostoiévski também conserva sempre o elemento *cômico* paralelamente ao trágico (tanto em *O duplo*<sup>17</sup> quanto na conversa de Ivan Karamázov com o diabo).” (BAKHTIN, 2015, p. 134).

E ainda sobre duplicidades e encontros dentro de uma mesma obra, destaca-se que Borges não escreveu romance, mas utilizou-se dele para falar sobre a criação literária. E tal fundamento é de destaque tanto no que concerne aos gêneros mediante suas camadas sobrepostas organicamente, trazendo à luz o princípio da convenção sob o impacto da memória ou do esquecimento, como na figura de um determinado narrador. Tal narrador, diferente, segundo o autor, do narrador do romance, traz em si, a marca da oralidade com um tom aparentemente simples de um encontro arquetípico só para fazer menção a um discurso extremamente intelectual-filosófico, semelhante às

---

<sup>17</sup> Interessante destacar que é frequente na criação cinematográfica bertolucciana a recriação das obras literárias, e, reiterando o contexto, destaca-se **O duplo**, de Dostoiévski, com o título em inglês **Partner** (1968). Cf. Filmografia em **Bernardo Bertolucci: interviews**, p. xxiv.

personagens bakhtinianas, que estão sempre no limiar de “um discurso inteiramente infinito, que, é verdade, talvez seja interrompido, mas não pode ser organicamente concluído.” (BAKHTIN, 2015, p. 272).

É importante ressaltar ainda sobre a sátira *menipeia*, as observações de Arrigucci Júnior sobre a natureza do conto borgiano, que no caso presente, busca-se ancorá-las nos estudos de Frye, sem perder de vista o diálogo com o romance bakhtiniano:

Northrop Frye fornece elementos para que se trate o *conte philosophique* voltairiano como uma forma breve de *anatomia*. Esse é o termo com que ele designa a forma moderna da antiga *sátira menipeia*, também conhecida como sátira de varrão, apoiando-se no modelo inglês da *Anatomia da melancolia* (1621), de Robert Burton. (ARRIGUCCI, 1999, p. 284).

A partir das mudanças, ao longo do tempo, da sátira *menipeia*, conforme vista na sucinta trajetória analítica de Arrigucci, vê-se, portanto, uma afinidade entre ler Voltaire e ler Borges, já que não só quanto ao estilo do narrador, influência inegável sobre Borges, mas quando se pensa no duplo:

Como observou Jean Starobinski a propósito das dualidades do estilo e da filosofia de Voltaire, esse tipo de conto é dominado pela lei da dualidade, que o obriga a desdobrar-se: de um lado, o plano da história (em que prestamos atenção no destino das personagens); do outro, o plano do discurso (em que nos fixamos nas ideias do narrador e em sua destreza em exprimi-las. (ARRIGUCCI, 1999, p. 284).

Assim, dessa forma, ainda sobre o duplo, só que agora no âmbito do filme, à luz da trilha musical como escolha estética de Bertolucci, pode-se afirmar um intuito do desenvolvimento da questão das camadas sobre camadas, ou de uma “anatomia”. Mediante tais aspectos, não só se intenciona chegar perto da matriz do conto em Borges, a fim de se extrair a dualidade entre história e forma de contá-la, justamente, para que nesse ínterim, estabeleça-se um pensamento filosófico e até mesmo metafísico mediado pela erudição e estilo do autor, mas também, das camadas de erudição de Bertolucci. No final, portanto, seria como se tudo fosse obra de um único autor, de um único tema, que ao longo do tempo, mantivesse as mesmas técnicas, com as mudanças naturais que recaem no contexto latente do próximo reflexo no espelho magrittiano, que, no caso presente, seria o de Bertolucci.

Assim, no filme de Bertolucci, estima-se falar sobre a condição dos gêneros, cujo ritmo é o sempre da volta, é o espelho da convenção não como característica de ausência de originalidade, pelo contrário, é o intuir como condição humana e como condição da criação artística que se deva voltar sempre à ‘origem’. É importante salientar a percepção das próprias condições políticas em que o autor se inseria, e, evidentemente, como isso se revelou como uma forma de resistência por intermédio da arte. Da imagem em movimento de um possível contexto histórico marcante e cruel como o fascismo, e, sobremaneira, de uma abordagem poética a partir das vivências intrínsecas e das referências artísticas, traz-se à luz a ideia dos ritmos que se cruzam, em geral, pela coincidência de “visão de mundo”, uma vez tratar-se de seres temporais, que cedo ou tarde, dialogam mediante um tema grandioso, portanto, humano e universal.

O encontro de Borges e Bertolucci é possível, já que sempre são possíveis encontros entre seres temporais, uma vez que conforme anuncia “aquele bordão latino (herdado dos gregos, claro), ‘Ars longa, vita brevis’” (BORGES, 2007, p. 68), a arte se expressa por intermédio de um tradutor atento àquele voltar, ao ritmo circular de sua vivência e de sua criação. A tradução propicia o encontro dos homens no tempo da arte, e este tempo se firma no ciclo das obras: o fim sempre é um começo.

É importante ressaltar, nesse contexto sobre o diálogo de autores no tempo da tradução, os estudos bakhtinianos, em *Estética da criação verbal* (2003). No capítulo “O autor e a personagem”, Bakhtin dirá que: [...] a última palavra caberia à nossa própria consciência e não à consciência do outro, mas nossa consciência nunca dirá a si mesma a palavra *concludente*. (BAKHTIN, 2003, p. 14, grifo nosso). Ora, daí intuir que aquele espelho de Magritte possa ser o “não concludente” estabelecido por um ritmo, cujo tempo cronológico não é jamais empecilho para o tempo circular dos autores, das obras e das personagens que se cruzam. Aquele espelho, sob o impacto da leitura bertolucciana, acerca da relação entre originalidade e convenção, ou identidade e influência, talvez, confirme o impacto da memória na construção não só do indivíduo, mas também da narrativa, que por “medo” de morrer, anda em círculo, espiraliza-se em busca de uma poética do sem fim.

De um ritmo que anuncia um sempre voltar para depois seguir em frente, tanto no aspecto da criação artística como no concernente ao próprio indivíduo, constata-se que, em comum acordo ao ritmo que se quer círculo, a poética do sem fim é a própria

obra aberta no tempo da tradução, da leitura, do olhar de uma recepção co-criadora da obra em evidência, o que valeria dizer que “o tradutor é um leitor-autor, no extremo um ‘traidor’ ou ‘usurpador.’” (CAMPOS, 2015, p. 117).

Enquanto houver um “usurpador”, à semelhança de Ryan e de Athos (o filho), que chegam às suas respectivas cidades de buscas e de revelações sobre a biografia de seus ancestrais, e de lá, só retornam aos seus destinos de origem, quando desmoronam ‘verdades’ consagradas e imortalizadas, pode-se fazer insurgir o verdadeiro papel do leitor, que, na visão de Monegal, denomina-se “poética de leitura”, e da qual, vislumbra-se a “poética sincrônica” no princípio da transcrição em Haroldo de Campos, revelando-se, desse modo, a tradução como uma “prática desocultadora.” (CAMPOS, 2015, p. 48). Ryan e Athos (o filho), se vistos como uma metáfora do tradutor, isso evidentemente, sem perder de vista tantas outras possibilidades de sentidos reveladas tanto na erudição como na forma estética borgiana, certamente, seriam classificados como “Traduttore/traditore [...] pensando na tradução como tradição do passado no presente.” (CAMPOS, 2015, p. 94-95).

Evidentemente, Bertolucci será um “traduttore/traditore, não só no contexto entre semióticas diferentes, mas na própria expressão cinematográfica entre o cinema como narrativa e o cinema com imagens que “discursam” e com o som que “dialoga”, já que se utiliza tanto das técnicas de montagem do cinema clássico<sup>18</sup>, cuja função é a linearidade rumo ao desfecho de uma história, como de certo desvio, certo titubeio, que embaralha as imagens, sobretudo, mediante Athos (o pai) e o Athos (o filho), que ocupam o mesmo espaço em tempos diversos.

Ainda sobre Umberto Eco<sup>19</sup>, destaca-se o que o autor designa de “efeito-névoa”, elemento estético em destaque no seu ensaio “As brumas de Valois”, com referência à narrativa poética *Silvia*, publicada pela primeira vez em 1853, de Gérard de Nerval. Pensar numa poética bertolucciana sob o impacto do ensaio de Eco seria imprescindível ao trabalho presente, uma vez que a estética do filme ancora-se, ao seu modo, na busca da memória, ou dos elementos contextuais ou históricos, sob um molde que, tanto no que é concernente ao tema como no que se direciona à forma, reflete o que se designa como simultaneidade dos tempos – presente e passado –, confundindo o espectador

<sup>18</sup> Ver “A representação naturalista de Hollywood”, em XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**: São Paulo: Paz e terra, 2005, p. 41.

<sup>19</sup> Conferir ECO, Umberto. **Sobre a literatura**: Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 33-62.

sobre qual tempo se fala, portanto, sob a impressão de uma névoa ou de um obscurecimento íntimo, que talvez, possa até se confundir com as relações temporais subjetivas de todo e qualquer indivíduo.

O “efeito-névoa” é como uma nebulosidade metafórica na própria imagem, fortalecida pela fotografia que sugere sempre um “outro” tempo, ainda mais, tratando-se do mesmo ator (Athos-pai e Athos-filho), que, evidentemente, teria sido uma escolha do diretor em prol de uma poética que sugere sempre a “volta”, o “circulo”, a memória na narração cinematográfica. Os relatos sobre Athos Magnani fomentam sempre a imagem dos acontecimentos de outrora, confundindo-se com o presente de Athos (o filho), sobretudo, nos seus passeios, à luz radiante da Piazza Ducale, em Sabbioneta, no norte da Itália. Mas será naquele pequeno almoço oferecido por Draifa que Athos ouvirá os primeiros relatos sobre o pai.

**Fig.5:** Athos e Draifa durante o pequeno almoço



**Fonte:** <https://agrandeilusaocaminha.wordpress.com/2016/12/09/a-estrategia-da-aranha-1970/>

À medida que Draifa narra, há a impressão de que pistas são sugeridas, sobre o que de fato ocorrera a Athos Magnani. Quando ela relata, por exemplo, sobre a carta achada no bolso do paletó, ou sobre a cigana que havia previsto o destino de Athos Magnani antes de morrer, Athos, no contraponto, como num jogo de adivinhação, já respondia de imediato que se tratava de Shakespeare, em *Júlio César* e em *Macbeth* respectivamente. Percebendo-se uma suposta “semelhança” entre as histórias do pai e as histórias da tragédia shakespeariana, Athos resolve averiguar, com mais cautela, a ‘verdadeira’ história do herói. É nesse ínterim que o efeito-névoa ganha corpo e dimensão, pois a narração dá-se com a imagem em movimento dos relatos do passado

de Athos Magnani e do presente de Athos, pelos jardins da casa de Draífa e pela praça magistral, cujos transeuntes, com seus guarda-chuvas abertos, dão a impressão de estarem pousando do quadro de Magritte no solo de Bertolucci: passado e presente entrelaçam-se no mesmo plano narrativo.

A inexactidão<sup>20</sup>, segundo Eco, sobre qual tempo se fala, se é o passado remoto, o passado lá trás, aquele quase no esquecimento, ou o presente da personagem, é um grande marco na narrativa de Nerval, e, sobremaneira, um grande recurso estético no filme de Bertolucci. E ainda no mesmo ensaio, Eco fará referência a Proust, em *À la Recherche du temps perdu*, publicado pela primeira vez em 1913: “Mas sendo assim, Proust não veria Nerval como um pai fraco e indefeso a ser ressarcido, mas sim como um pai demasiado forte, a ser superado. E teria dedicado a vida a este desafio.” (ECO, 2003, p.61). Assim, essa volta ao passado, numa espécie de “diálogo com o pai”, contempla a “trama poética” em Bertolucci como uma forma de convergência teórica que abriga a pesquisa e o estudo a serem defendidos sobre a tradução, não só entre linguagens diferentes, mas como princípio de leitura, de contexto histórico, de ânimo, de âmag, de sensibilidade referente ao espelhamento entre o indivíduo e o seu olhar diante do elemento estético.

---

<sup>20</sup> É interessante ressaltar que esse recurso de “inexactidão” ou “Efeito- névoa” culmina numa estética peculiar a diversos diretores, como, por exemplo, Allan Resnais, no filme **O ano passado em Marienbad** (1961); Ingmar Bergman, no filme **Morangos silvestres** (1957); Federico Fellini, em **Oito e meio** (1963), assim como a diversas obras, tanto cinematográficas como literárias, como é o caso de Proust, em **À la recherche du temps perdu**, contextualizado no mesmo ensaio de Eco em destaque. Em todos os exemplos citados, exige-se, do espectador ou do leitor, determinado esforço para que sejam instauradas as demarcações das linhas temporais entre presente, passado e futuro. Ainda sobre Resnais, exemplo meramente ilustrativo no trabalho presente, assim como Bergman e Fellini, destaca-se Anatol Rosenfeld, em **Texto/contexto I**, acerca de um estudo sobre esse voltar no tempo, mas que não seria um simples *flash back*, mas algo muito próximo ao “efeito-névoa” de Eco: “A irrupção, no momento atual, do passado remoto e das imagens obsessivas do futuro [...] tem de processar-se no próprio contexto narrativo em cuja estrutura os níveis temporais passam a confundir-se [...] Desta forma, o leitor – que não teme esse esforço – tem de participar da própria experiência da personagem. Não conta com as facilidades que, quase sempre, marcam no filme o retrocesso do *flash back*: esse recurso dá o passado como passado, como coisa morta, apenas lembrada. Para fazê-lo ressurgir [...] como presença atual, não se pode narrá-lo como passado. O processo dessa atualização (que foi adotado no filme **Hiroshima, meu amor** [...] em **Ano passado em Marienbad**), não só modifica a estrutura do romance [...] que ao acolher o denso tecido das associações [...] amorfiza-se ao extremo, confundindo [...] fragmentos atuais de objetos ou pessoas presentes e agora percebidos com desejos e angústias abarcando o futuro [...] A narração torna-se assim padrão plano, em cujas linhas se funde, como simultaneidade, a dimensão temporal.”(ROSENFELD, 1996, p. 83)

Ainda sobre o espaço poético do filme, destaca-se o espaço da trama da biblioteca de Babel em Borges, para se chegar à constatação, segundo Eco, em “Entre La Mancha e Babel” (1997) de que:

Fala-se muito, em relação à última forma do experimentalismo contemporâneo, o pós-modernismo, de jogo da intertextualidade. Mas Borges superou a intertextualidade para antecipar a era da hipertextualidade, na qual não somente um livro fala do outro, mas também se pode, do interior de um livro, penetrar em outro. Borges, não tanto ao desenhar a forma de sua biblioteca, mas ao prescrever em cada página como se deve percorrê-la, desenhou com antecipação o World Wide Web. (ECO, 2003, p. 111).

Assim, por meio de tal perspectiva, “a trama” ou “the web” alude à “estratégia da aranha” bertolucciana, mas, sobremaneira, à biblioteca de Babel borgiana, ora como trama do discurso, ora como construção de uma obra a partir de tantas outras obras. Mediante tais aspectos, é inegável que a ideia de Babel seja contundente à tradução, particularmente, quando se rememora o episódio bíblico, na tentativa de se chegar a Deus, ou da construção de uma torre que se chegasse ao céu, do castigo Divino acarretar, na forma das diversas línguas, o desentendimento entre aqueles milhares de homens que operavam a audaciosa empreitada.

Nota-se que a questão da tradução permeia diversas formas na obra de Borges, confirmando, que no final, todos os fios se convergem, todas as histórias se confluem, sempre em busca de uma “ideia”, e assim, Borges diz:

[...] escrevi então a história “El inmortal”. A ideia por trás da história [...] Tomei como meu exemplo Homero; pensei nele como tendo escrito sua *Iliada*. Homero então seguiria vivendo, e mudaria à medida que as gerações dos homens mudassem. Por fim, é claro, ele esqueceria o seu grego, e com o tempo esqueceria que fora Homero. Momento talvez chegue em que tomará a tradução de Homero feita por Pope não apenas como uma bela obra de arte (de fato é), mas como fiel ao original. (BORGES, 2007, p. 117-118).

Por intermédio de sua “narrativa poética”<sup>21</sup>, Bertolucci visitou a obra de Borges, traduziu-a no seu ‘momento’, na sua tonalidade, e, ciente ou não, fez parte dessa história da imortalidade, o que corresponde a dizer que sempre haverá por trás daquilo que o

---

<sup>21</sup> Busca-se fazer um paralelo entre o **efeito-névoa** já salientado acerca da “volta” e a obra **A narrativa poética** (1978), de Jean-Yves Tadié. Cf. Tadié, Jean-Yves. **Le récit poétique**. Paris: Presses Universitaires de Frances, 1978.

artista constrói, a ‘ideia’ de uma tradução: a tradução como criação, a tradução mediante o desejo de se chegar ao “céu” e descobrir o inacessível, feito a história da Torre de Babel.

O desejo pelo inacessível fez-se história na biblioteca de Babel borgiana, uma vez que Borges “decidiu que sua biblioteca era o universo – e compreende-se, portanto, porque não mais sentiu a necessidade de sair de lá.” (ECO, 2003, p. 101). Sim, de fato, “Borges irá narrar a história de uma biblioteca da qual *não se sai*, e na qual a busca da palavra verdadeira é infinita e sem esperança.”(ECO, 2003, p. 101, grifo do autor). Marco de sua obra, que ao querer dizer algo, diz outra coisa, o conto em estudo “Tema do traidor e do herói” é mais um fio escolhido da trama que não é só bertolucciana, mas do próprio fazer estético, do próprio fazer literário.

O infinito se faz na Biblioteca de Babel borgiana, sem mesmo ter que sair de lá, mas, evidentemente, com o mesmo princípio de quem sai em busca de algo, do mesmo princípio de um tema, cujos fios se desdobram em tantos múltiplos, mas sobremaneira, na inacessibilidade do fim, do significado absoluto, do sentido definitivo tanto na vida quanto na arte. Uma vez tratar-se do indivíduo, que é todos os homens – épicos e ancestrais –, configura-se o reflexo da criação da arte, ou do empenho do “fazedor”, quer em verso ou em prosa, quer em pintura ou em imagem e som, à luz do contínuo movimento da tradução, que é movimento do indivíduo, semelhante ao que se vê no “Epílogo” de *O fazedor* (1960), também de Jorge Luis Borges:

Um homem se propõe a tarefa de desenhar o mundo. Ao longo dos anos, povoa um espaço com imagens de províncias, de reinos, de montanhas, de baías, de naus, de ilhas, de peixes, de moradas, de instrumentos, de astros, de cavalos e de pessoas. Pouco antes de morrer, descobre que esse paciente labirinto de linhas traça a imagem de seu rosto. (BORGES, 1999, p. 254, v. 2).

E é justamente nesse ínterim que se pode pensar não só na biblioteca borgiana, cujo espaço abarca o infinito, semelhante à possibilidade de uma revelação poética, que está sempre à espreita, à espera de um tradutor, de um olhar renovador, frente às infinitas chances de combinações e ressignificações da vida e da arte, mas também nesse trabalho de um “fazedor”. Correlato ao “fazedor” borgiano, há a figura de um Ryan ou de um Athos que “desterritorializam” o lugar do texto definitivo ou da verdade inquebrantável, culminando numa ‘busca’: na busca universal, arquetípica do indivíduo

ancestral por um significado da própria existência, assim como a da obra estética na possibilidade de uma nova forma.

E por fim, se o tema da tradução justifica-se nos meandros da leitura ou releitura, a fim de que se instaure a eternidade da obra na renovação da forma, sob uma espécie de um sempre voltar, um voltar por si mesma para que a história não tenha fim, decide-se falar sobre a epígrafe do conto, com “The tower”, de Yeats, justamente, para dar ensejo aos créditos iniciais do filme, como uma espécie de paralelo entre as linguagens fora do curso da narrativa, mas latentes em suas respectivas significações. Pensou-se estabelecer, logo no início da introdução, esse diálogo acerca da epígrafe do conto e dos créditos iniciais. Mas no que concerne a Haroldo de Campos sobre a importância da “forma”, optou-se pelo fim, como escolha estética, já que o começo é sempre um recomeço, e se comparado ao mar, maior a vivacidade de uma imagem poética, uma vez que sobre o sentido, impera sempre o poder categórico da ambiguidade entre o “tudo será mar e nada será mar.” CAMPOS, 2004, p. 03)<sup>22</sup>.

Tendo-se em mente que os créditos iniciais ou a abertura do filme emanam possíveis referências tanto no que condiz à pintura, como é o caso dos quadros do pintor italiano Antonio Ligabue<sup>23</sup> (1899-1965), como a música, cujo destaque seria dos músicos da banda da província de Colorno, e que depois, retornariam ao longo do filme, ressalta-se a importância do que parece simplesmente um detalhe, mas que na somatória, é capaz de possíveis revelações. Epígrafe e créditos iniciais, ambos fora do tempo e do espaço das respectivas narrativas (conto e filme), mas imersos na “abertura”, tanto no sentido de ‘dar-se início’, como no infinito das possibilidades da ficção, cujo vislumbre dá-se ao indivíduo, ao mar, à realidade como pretexto de criação. Daí, a

---

<sup>22</sup> O excerto em destaque pertence à obra **Galáxias**. Sobre o processo de criação de **Galáxias**, Haroldo de Campos dirá em entrevista transcrita na obra **Metalinguagem & outras metas** (2004): “No mais, o livro pode ser lido a partir de qualquer página, aleatoriamente. Mas observe: não é isto que fazemos, quase insensivelmente, quando lemos um livro de poemas, em ritmo de pura fruição, um texto aqui e acolá, na sequência do nosso desejo?” (CAMPOS, 2004, p. 274). A partir de tais aspectos, constata-se que o livro **Galáxias** não tem sistema de paginação, portanto, adotou-se uma contagem a partir da primeira página e assim, sucessivamente.

<sup>23</sup> Autodidata e seguidor de um estilo próprio, Antonio Ligabue é considerado um pintor de estilo “naive”. É importante destacar que Bernardo Bertolucci, sob o impacto de uma mitologia dos animais, especialmente do leão, disse em entrevista que o título original do filme seria **The flight of the lion through the poplar trees**, portanto, bastante propícia a pintura de Ligabue nos créditos iniciais do filme. Informações extraídas da obra **Bernardo Bertolucci: interviews**. (p. 53).

alusão aos leões<sup>24</sup>, ainda que improváveis naquela região das filmagens – no papel de usurpadores do real –, tinham o aval da música das províncias vizinhas e dos contextos pertinentes à história, culminando no que Haroldo de Campos, em seu ensaio “Ficção como fundação”, diz sobre a “relação dialética entre imaginário e real, envolvendo um processo de transgressão.” (CAMPOS, 2004, p. 280).

Desse modo, deve-se destacar, nessa relação entre imaginário e realidade, o papel da influência ou do precursor, que no caso, esteve na figura de Ligabue, que surpreendeu na figura de Verdi, numa espécie de nova informação estética, de uma nova nuance, não necessariamente, da obra em si à qual se recorre, mas talvez, de algum detalhe ou de alguma peculiaridade, com é o caso dos leões “autorizados” em seu filme, uma vez que o Rio Nilo já o teria sido no lugar do Rio do Pó em *Aida*. Assim, Tanto no que condiz aos leões em alusão ao Nilo em *Aida*, como mais adiante, ao *Rigoletto* na inauguração do teatro com a vinda do grande *Duce*, vê-se uma prática de criação artística efetiva e fecunda, formando-se, assim, uma espécie de teia, cujos fios entrecruzam-se para mostrar o poder da linguagem frente às recorrências do autor.

E será, portanto, mediante uma ótica similar de entrecruzamento – teia ou labirinto – que, da imagem ou do cerne metafórico do “mar”, prima-se, entre aquele marinheiro citado lá trás e a história da epígrafe de Yeats, por um paralelo, talvez, eloquente. Aquele marinheiro flagrado ao lado de Athos com sua roupa em tom pastel e com sua mala em uma das mãos, talvez seja o indivíduo revelador da volta da literatura pegando carona no mesmo trem da história que se vai contar – a de Athos Magnani –, mas que segue rumo à própria história, ao próprio encaixe, ao próprio destino de um jogo, cujas peças cabem ao leitor, ao espectador, ao tradutor, ao crítico, em suma, à recepção atenta aos sentidos que escapam das mãos tão logo chega outra onda, tão breve é seu toque, brevíssimo, dir-se-ia, é a duração do sentido, e, ao mesmo tempo, tamanha é a eloquência de sua ambivalência. A história da torre de Yeats é o tema do tempo circular em Borges, e isso é ressaltado duplamente, ora em virtude do tema do próprio poema do poeta irlandês circundar o que se classifica como “the platonic year”, ora na escolha, não por acaso, evidentemente, de instaurar-se, logo de início, na epígrafe,

---

<sup>24</sup> Em entrevista, quando indagado sobre os leões, Bertolucci responde: “It’s the same kind of thing as in Verdi’s *Aida* where the Nile is the Po River. I can also imagine lions in the Po Valley.” (“Do mesmo modo que em *Aida* de Verdi o Nilo é o Rio do Pó, eu também posso imaginar leões na planície do Pó.”) (GERARD; KLINE; SKLAREW, 2000, p. 53).

confirmando, o que na estética bakhtiniana seria uma questão de gênero: “A epígrafe. A questão dos gêneros dos escritores mais antigos.” (BAKHTIN, 2003, p. 320).

Borges, com a epígrafe de Yeats acerca do ano platônico, exalta toda a sua teoria do tempo circular, vista em toda a sua obra, mas em particular, no livro *A história da eternidade*, de 1936. É vivaz ter em mente que o poema de Yeats, que será detalhado nas nuances acerca de seu diálogo com a obra borgiana, fora publicado pela primeira vez em 1928, portanto, em menos de uma década já se formulava um diálogo, reiterando-se que:

Dois enunciados distantes um do outro, tanto no tempo quanto no espaço, que nada sabem um sobre o outro, no confronto dos sentidos, revelam relações dialógicas, se entre eles há ao menos uma convergência de sentidos (ainda que seja uma identidade particular do tema, do ponto de vista, etc.). (BAKHTIN, 2003, P.331).

O livro *Ficções* é de 1944, portanto, uma pouco maior tornou-se a distância no tempo entre os dois escritores – Borges e Yeats –, confirmando o grande tema borgiano nos meandros da imortalidade da obra de arte sob o impacto do tempo circular. Mas o andar em círculo do tempo é também feito o mar de Haroldo, que depende do ir e vir da onda, assim como os leões em Bertolucci, que na imagem da pintura de Ligabue, fazem voltar ao tempo de Verdi, assim como o pensamento antes de se discorrer na folha em branco. Em suma, há tudo no pensamento, mas em contínuo escape, feito um sentido a ser ressignificado, feito o marinheiro, que no tempo circular de Borges, ou no tempo platônico de Yeats, ou na teia inventiva de Bertolucci, é de alguma história no tempo dos mares navegados das buscas, e depois da saudade, e assim o do retorno, ora ao lar, ora ao amor sempre à espera.

**Fig. 6:** Athos e o marinheiro chegando à cidade de Tara



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=MvQxVI8-OpI&t=1153s>

Athos no filme, Ryan no conto, Júlio César e Macbeth em Shakespeare, Ligabue em Verdi travando um diálogo implícito das formas: tudo revela as fontes infindáveis e variantes dos temas que tratam do cerne da condição humana, a fim de que se possam desembocar em um único corpo, em um único corpo universal. O marinheiro sendo o “outro”, seria o “mesmo”, tratando-se da questão do duplo na obra de Borges. Simplesmente, tomou outro caminho, outro “rumo”, outra bifurcação na obra de Bertolucci. O fato é que, à toa ele não esteve ali naquele início de filme, ao lado de Athos, indicando que ambos, muito provável, tenham chegado do mesmo trem, ainda que de estações diferentes, indicando que a arte, mediada por suas linguagens singulares e específicas, muitas vezes, são uma só quando o assunto é o trem, a viagem e a busca. Metáfora da travessia do homem e da linguagem, o trem é o movimento, e se não o é, torna-se *souvenir* de mapas e bússolas para aqueles que nunca saíram, mas que ainda assim, inflam o âmago com o desejo da partida, da chegada, do reencontro com o vivido ou sonhado com a “primeira vez”.

**CAPÍTULO 1**

**“TEMA DO TRAIADOR E DO HERÓI”:**

**UMA LEITURA PARA SE “CHEGAR” A UM LIVRO**

*“Traduzir pode ser ‘trair’, nunca petrificar.”*

(POUND, 1993, p. 210)

**1.1. Borges: escritor-crítico**

O grande tema para Borges é a eternidade<sup>25</sup>, não dos homens, posto serem mortais, mas do elemento estético ou da criação artística, que ao refutar o tempo, eterniza-se sob o olhar da tradução. Mas a obra que perdura, segundo o autor, “é sempre capaz de uma infinita e plástica ambiguidade” (BORGES, 1999, p.83, v. 2)<sup>26</sup>, de um duplo que não se alterna, mas se soma. Sempre são os dois e não um “ou” outro, sempre são os heróis e os traidores ao mesmo tempo, fato contundente ao seu próprio modo de ser na arte: escritor e crítico, o “outro” e o “mesmo”, a bifurcação que engendra os dois caminhos e não a aparente necessidade de uma escolha, em suma, o duplo não só na história que se conta, mas na essência criadora do próprio autor.

A duplicidade do papel representado por Borges manifesta-se na sua forma de escrever que, frente a uma erudição incontestável, fala sobre a própria ambiguidade do fazer estético, sob um manto que camufla, para depois surpreender com uma história que se conta como se fosse novidade, mas que na verdade é tão antiga, é tão universal, é tão aquele marinheiro do começo de filme de Bertolucci, que nem precisou ficar na imagem e movimento da narrativa. E tamanha é a sua ancestralidade, e tamanha é a sua influência e referência na história da criação literária, que se pode chamá-lo de Ulisses, de Homero. Ulisses está sempre presente quando o assunto são todos os assuntos da busca, da morosidade, dos infortúnios e da ilusão de se ancorar no porto, mesmo sem o

---

<sup>25</sup> É de salutar importância dar destaque às formas engendradas sob esse impacto da “eternidade” em Borges, não só nos moldes mantenedores dos clássicos ou das referências consagradas, mas também no que condiz à leitura ou à subjetividade do leitor. À luz da memória mediada por princípios irônicos ou satíricos, muitas vezes, extrai-se a seguinte crítica de Leyla Perrone-Moisés: “O autor da **História da eternidade** mostra [...] o quanto tem de irônica a sua definição de ‘eternidade’ e o quanto é atento à historicidade: ‘As emoções que a literatura suscita são, talvez, eternas, mas os meios devem constantemente variar [...]’”(PERRONE-MOISÉS, 2009, p.149). Cf: PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas: escolha e valor na crítica de escritores modernos**. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

<sup>26</sup> O excerto em destaque refere-se ao conto “O primeiro Wells”, da obra **Outras inquisições**, de Jorge Luis Borges.

mar, como é o caso de *Tara*, a fim de que se estabeleça a grande metáfora ou, melhor, o grande lema borgiano de que o grande marinheiro são todos os homens.

É interessante pensar nesse eterno “Ulisses” como o astuto e desbravador de aventuras em solos desconhecidos, feito um forasteiro, semelhante à personagem de Ryan no conto “Tema do traidor e do herói”, e que mais tarde, assumiria a forma de Athos no filme *A estratégia da aranha*, de Bertolucci, fomentando o final do conto “Nova refutação do tempo”, de Jorge Luis Borges, na obra *Outras inquisições*, de 1952:

O tempo é a substância de que sou feito. O tempo é um rio que me arrebatava, mas eu sou o rio; é um tigre que me despedaça, mas eu sou o tigre; é um fogo que me consome, mas eu sou o fogo. O mundo, infelizmente, é real; eu, infelizmente, sou Borges. (BORGES, 1999, p.166, v.2).

Nota-se o contraponto entre o “infelizmente sou Borges” e a recriação da forma ao longo do tempo. Borges é mortal, mas a obra de arte perdura na sua ressignificação que se manifesta nas diferentes formas. O rio, o tigre e o fogo são as diferentes linguagens a partir de uma convenção, de um patrimônio advindo da memória ou do esquecimento, semelhante à Sherazade que sempre puxava o fio da memória para entrelaçar o sultão, que sem o saber, ouvia a sua própria história. Evidentemente, o papel do ouvinte ou da recepção é significativo, uma vez tratar-se do infinito de uma mesma história, que se engendra na contextualização que envolve a relação entre o “outro” e o “mesmo”, ou, caso prefira-se a ideia de que “a história universal é uma Escritura Sagrada que deciframos e escrevemos incertamente e na qual também somos escritos.” (BORGES, 1999, P. 103, V. 2)<sup>27</sup>.

Ryan no conto e Athos no filme já faziam parte de lúdico referente ao que já está traçado ao homem, assim como nas histórias de espionagem, quando todas as peças esperam pelo momento certo do encaixe, do sentido, do fim. Mas como diz Haroldo de Campos, “o fim é o começo” (CAMPOS, 2004, p.1), portanto, no caso de Ryan, o começo é o possível início da escrita de uma biografia a partir das verdades fomentadas acerca do seu ancestral Fergus Kilpatrick. No caso de Athos (o filho), o fim do filme de Bertolucci, naquela estação de trem, sob uma atmosfera de abandono, de esquecimento e de tempo morto e enterrado, sugere um começo, sugere outro olhar de possibilidade,

---

<sup>27</sup> Excerto extraído do conto “Do culto aos livros”, da obra **Outras inquisições**.

frente ao que se preserva tanto nesse presente trabalho, que é a ambiguidade como elemento intrínseco do objeto estético.

A experiência estética das variabilidades das formas remonta ao “universal” ou à “intuição de que o universo é uma projeção de nossa alma e de que a história universal está em cada homem.” (BORGES, 1999, p.62, v. 2) <sup>28</sup>. Tendo-se em mente tais aspectos, talvez, possa se pensar no duplo nos meandros de que uma história ao ser narrada, na verdade, também traz em si, outra história, a fim de se revelar um olhar crítico à luz dos seguintes aspectos:

Para Borges, a história 1 é um gênero e a história 2 é sempre a mesma. Para atenuar ou dissimular a essencial monotonia dessa história secreta, ele recorre às variantes narrativas que lhe oferecem os gêneros. Todos os contos de Borges são construídos com base nesse procedimento. (PIGLIA, 2004, p.92).

Borges escreveu teoria literária mediante uma combinatória harmônica dos gêneros. Falou da história universal, da história do “outro” e do “mesmo” por intermédio da própria história da literatura, mas é claro que não anunciou isso, mas deixou pistas para que o leitor pudesse fazer a sua parte de modo dinâmico. Tudo é muito semelhante conforme ocorreu com Ryan, uma vez que seu destino já estava traçado, já estava à sua espera para dar continuidade da história do herói que era traidor, que no fundo, nada mais seria que a teoria da ambiguidade remontando à tentativa sagaz, mas fracassada de se chegar ao significado absoluto.

O próprio título do conto revela a metalinguagem, a metaficção<sup>29</sup>, o texto falando de si mesmo, mas de forma tão sutil, que faz lembrar um excerto de um conto de Borges chamado “A metáfora”, do livro *História da eternidade*: “Shakespeare, num jardim, admira o vermelho profundo das rosas e a brancura dos lírios, mas para ele esses esplendores não passam de sombras de seu amor ausente (*Sonnets*, XCVIII).” (BORGES, 1999, p.423, v. 1). Shakespeare está ali no espaço dos olhos, assim como o texto que fala de si, mas há o detalhe da saudade, que não raro, guia o poeta para “fora

<sup>28</sup> Excerto do conto “Nathaniel Hawthorne”, do livro **Outras inquisições**.

<sup>29</sup> Enquanto Leyla Perrone-Moisés, conforme visto recentemente, faz referência ao valor de uma obra no contexto moderno, busca-se uma extensão ou um trilhar mais adiante, chegando-se ao pós-moderno, com as obras da autora Linda Hutcheon, em particular, neste contexto, **Uma teoria da paródia**, cuja crítica seria a desmitificação de que ‘paródia’ fosse somente um subjugar a obra de partida, mas, pelo contrário, um voltar-se para a própria linguagem sob os aspectos de crítica ou metadiscursos: “[...] um discurso sobre os próprios princípios que os validam.” (HUTCHEON, 1985, p. 12). Cf: HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

do quadro”, fazendo-se pensar em cinema e na sua borda, assim como apregoa Jacques Aumont, que sobre o sentido, cita Borges como sustento teórico:

[...] o sentido, todos os sentidos possíveis de um quadro estão, a um só tempo, contidos na própria tela, e devem ser lidos a partir de seu lado de fora, o lado de fora mais radical possível, aquele onde nada mais de imagem existe. (Deixo que meditem sobre essa anedota relatada por Borges em a *História da eternidade*: na gíria de gatunos nova-yorquinos do início do século, “*picture frame*” era uma metáfora para a potência). (AUMONT, 2004, p. 114) <sup>30</sup>.

O “*picture frame*” citado por Aumont confirma que tanto a saudade de Shakespeare, em virtude da ausência da mulher amada, como o texto borgiano que volta para si no momento de sua construção, falam de um olhar que permeia um “fora do quadro”. Seria como se o próprio “olhar interminável” fosse a metáfora cabal da convenção, da memória e do esquecimento, trazendo à luz o fundamento da tradução, e daí, nada mais salutar que o excerto de Borges a que Aumont se refere: “À imitação da moldura geral, um conto costuma conter outros contos, de não menor extensão: cenas dentro da cena, como na tragédia de *Hamlet*, o sonho elevado à potência.” (BORGES, 1999, p.456, v. 1) <sup>31</sup>.

A história de Shakespeare dentro da história de Borges e todas elas dentro da história de Bertolucci remetem ao que o próprio Borges diz sobre os precursores influenciarem não só as obra vindouras, mas também aquelas do passado, e que talvez, passassem despercebidas até o surgimento de um tradutor com o poder de encantamento. Daí, portanto, compreender que Athos, inspirado em Ryan, motiva a ideia do “universal” naquele final de filme quando profere aquele excerto borgiano “de que um homem é os outros, de que um homem é todos os outros.” (BORGES, 1999, p. 56, v. 2) <sup>32</sup>.

O conceito do “universal” na criação artística possibilita um diálogo com outros autores além das “bordas”, e, evidentemente, Umberto Eco possui uma obra fecunda acerca do que se designa “obra aberta”. Em *Obra aberta* (2005), o autor fala sobre

<sup>30</sup> Cf. Aumont, Jacques. **O olho interminável** [cinema e pintura]. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

<sup>31</sup> Excerto do conto “Os tradutores das mil e uma noites”, da obra **História da eternidade**, de Jorge Luis Borges.

<sup>32</sup> Excerto extraído do conto “Nathaniel Hawthorne”, do livro **Outras inquisições**.

Benedetto Croce, cuja essência estética reside na relação do todo com as partes, e desse ponto, a imbricada relação com tantos outros autores, sobretudo, Borges. “Um homem ser todos os outros”, na voz de Athos no final do filme, revela tal constatação, mas não necessariamente a garantia de se saber, a partir dali, o que fazer, já que no espelhamento biográfico, não raro, “as antessalas se confundem com os espelhos, a máscara está por trás do rosto, já ninguém sabe qual é o homem verdadeiro e quais seus ídolos.” (BORGES, 1999, p. 456, v. 1) <sup>33</sup>.

Assim, Eco, ao falar sobre as poéticas contemporâneas ou “das estruturas que *se movem* àquelas *em que nós nos movemos*” (ECO, 2005, p. 67, grifo do autor), prossegue, na verdade, com um discurso sobre a abertura de uma obra de arte. Seria salutar pensar os estudos de Eco, na contextualização de Croce, a fim de se pensar a obra “universal” em Borges, ou melhor, compreendê-la nas similitudes de teorias em diálogo de convergência. E o autor segue dizendo:

[...] é típico da obra de arte o pôr-se como nascente inexaurida de experiências que, colocando-a em foco, dela fazem emergir aspectos sempre novos [...] no fundo, o próprio conceito de *universalidade* com que se costuma designar a experiência estética refere-se a este fenômeno [...] quando pronuncio um verso ou um poema inteiro, as palavras que profiro não se apresentam imediatamente traduzíveis em um *denotatum* capaz de exaurir suas possibilidades de significação, mas implicam uma série de significados que ganham profundidade a cada olhar, de forma que, em tais palavras, parece-me descobrir [...] *o universo inteiro*. Pelo menos nos parece possível entender nesse sentido a doutrina [...] do caráter de totalidade da expressão artística, tal como nos é proposta por Croce. (ECO, 2005, p. 68, grifo nosso).

E Eco reitera a essência do pensamento da “obra aberta”, partindo-se da seguinte frase de Croce:

Em toda expressão de um poeta, em toda criatura de sua fantasia, está inteiro o destino humano, todas as esperanças, todas as ilusões, as dores e as alegrias, as grandezas e as misérias humanas, o drama inteiro do real, a devir e crescer perpetuamente sobre si mesmo, sofrendo e alegrando-se. (ECO, 2005, p. 69).

É interessante pensar a história “universal” em Borges, e a “obra aberta” em Eco sob a possibilidade dialógica com as ideias estéticas de Benedetto Croce, sobretudo ,

---

<sup>33</sup> Excerto extraído do conto “Os tradutores de mil e uma noites”, da obra **História da eternidade**.

quando se pensa no conto “O Zahir”, da obra *O Aleph* (1949), de Borges. “O Zahir” traz a ideia cabal da relação das partes pelo todo ou vice-versa, ao mesmo tempo que reacende a luz da compreensão de que a história “universal”, ou “um homem é todos os homens”, “talvez quisesse dizer que o mundo visível se dá inteiro em cada representação [...] o homem é um microcosmo, um simbólico espelho do universo.” (BORGES, 1999, p. 661-662, v. 1)<sup>34</sup>.

Ora, se o Zahir, partindo-se, evidentemente, de uma leitura mais aprofundada, fornece a constatação, de que todas as coisas do universo remontam à sua imagem, por isso, poder pensar no homem universal, no Ryan, no Athos e no marinheiro lá naquele início de filme. Do Zahir como metáfora do indivíduo universal, muito provável, pudesse-se pensar em Haroldo e nas suas “galáxias”: Zahir para Borges e Galáxia para Haroldo, confirmando que se o Zahir é o símbolo da história universal, para Haroldo, “monadologicamente, em cada fragmento, estão todas e cada uma das *Galáxias*.” (CAMPOS, 2004, p.272).

Por se falar em “monadologicamente”, instaura-se o estudo de Frye, no tópico “Fase anagógica: o símbolo como mônade”, da obra *Anatomia da crítica*:

O estudo dos arquétipos é o estudo dos símbolos literários como parte de um todo. Se, de qualquer modo, há coisas tais como arquétipos, temos então de dar ainda outro passo e conceber a possibilidade de um universo literário independente. Ou a crítica arquetípica é uma ilusão, um labirinto infundável e sem saída, ou temos de supor que a literatura seja uma forma total, e não simplesmente o nome dado à soma das obras literárias existentes [...] Se os arquétipos são símbolos comunicáveis, e há um núcleo dos arquétipos, esperaríamos encontrar, nesse núcleo, um grupo de símbolos universais [...] Quero dizer que alguns símbolos são imagens de coisas comuns a todos os homens, e têm, portanto, um poder comunicativo potencialmente ilimitado. (FRYE, 1957, p. 119-120).

Assim, o termo ‘anagógico’ em Frye estabelece aquilo que se defende desde então, sobre o sentido universal de uma obra de arte, ou de um alcance infundável, tamanha a sua fluidez de inteligibilidade, tamanha o seu poder de comunicação, ao ponto de se assemelhar a uma rede ou teia. Se a obra de arte, na função de uma tradição, estiver ‘aberta’, conforme apregoa Eco, e, se estiver sob o impacto de uma ‘constelação’

---

<sup>34</sup> Excerto extraído do conto “O Zahir”, da obra **O Aleph**, de Jorge Luis Borges.

ou de uma tradução como ‘recriação’, fatalmente, trará em seu bojo a duplicidade entre a memória e sua ressignificação no contexto de revitalização, justamente, porque sempre se extrai uma forma nova à luz de um arquétipo ou de um tema universal. É possível ver, em qualquer gênero da arte, o tema que justifica não só a busca, mas os caminhos tortuosos, a fim de que haja a possibilidade de se chegar, não necessariamente, ao encontro daquilo que se busca, mas, no mínimo, à imagem do cansaço, do farrapo que se torna aquele que trilha o caminho da história universal.

E seria importante não se esquecer de Kafka e de suas personagens que nunca concretizam a chegada ou aqueles que não chegam porque não saíram, mas nem por isso, não carregam a frustração do desejo irrealizável. Reitera-se acerca do conto “kafka e seus precursores”, quando Borges diz sobre aqueles “que juntam globos terrestres, atlas [...] e que morrem sem nunca ter conseguido sair de seu povoado natal”, e aqueles que formavam um invencível exército “que parte de um castelo infinito, subjuga reinos, vê monstros e fadiga os exércitos e montanhas, mas eles nunca chegam [...]” (BORGES, 1999, p. 97-98, v. 2)<sup>35</sup>. Infere-se sempre esse conto de Borges, como se fosse uma peça a dar sentido a todas as outras, exatamente, a todas as outras obras do autor, em particular, ao conto em estudo “Tema do traidor e do herói”, uma vez que Ryan é um dos arquétipos, um dos símbolos comunicáveis de tantos outros universais. Ryan incorpora a ‘busca’ no encaixe de um herói, que também comunica a questão do ‘herói’ como arquétipo:

O fato de o arquétipo ser primariamente um símbolo *comunicável* explica largamente a facilidade com que as baladas e contos populares e mimos viajam pelo mundo, como tantos de seus heróis, por sobre todas as barreiras de língua e de cultura. Voltamos aqui ao fato de que a literatura muito profundamente influenciada pela fase arquetípica do simbolismo nos impressiona como primitiva e popular. (FRYE, 1957, p. 110, grifo do autor).

Ora, torna-se viável até se perguntar como poderia um conto conter todos os contos do universo e todos os símbolos ‘comunicáveis’, além daqueles que estariam fora-do-quadro’, mais especificamente, aqueles na imaginação que sugerem a criação de novos sentidos, e ainda assim, pensar em Shakespeare como convenção explícita do autor. É exatamente do conto “Tema do traidor e do herói”, e, mais adiante, de sua tradução para imagem e som em Bernardo Bertolucci, que se pensa a criação da arte, ou,

<sup>35</sup> Excerto extraído do conto “Kafka e seus precursores”, da obra **Outras inquisições**.

do elemento estético, como fruto de arquétipos ou de convenções que permeiam os diferentes contextos e se universalizam, em rigor, em diferentes formas de se tratar temas tão antigos.

Borges utiliza-se da literatura para falar sobre a sua literatura: o grande ponto para o autor é que a criação literária é fruto da convenção, dentro de outra convenção comunicável, ou não, até aquele momento da chegada de um criador-criador com a capacidade de reacender os “famosos” precursores esquecidos. Deve-se ter em mente, de modo contínuo, o fato de que o túmulo de Fergus Kilpatrick fora violado, e que nada é à toa na obra que perdura no duplo ou na duplicidade: outro arquétipo, além do da ‘busca’ e do ‘herói’ vistos recentemente, sob o impacto daqueles mortos que “podem ser ressuscitados de volta à vida quando se abrem as suas páginas.” (BORGES, 2007, p. 12). E já que o assunto permeia a questão arquetípica ou os símbolos que perduram por sua característica ilimitada de comunicação, pode-se afirmar seguramente isso: [...] quando “aparece o leitor certo e as palavras – ou antes, a poesia por trás das palavras, pois as próprias palavras são meros símbolos – saltam para a vida, e temos uma ressurreição das palavras.” (BORGES, 2007, p. 12).

É salutar dizer, em forma de diálogo ao excerto de Borges, o que Frye, ainda considerando o tópico “Fases literal e descritiva: o símbolo como motivo e como símbolo”:

[...] sem embargo, as palavras “sugerem” e “evocam” são apropriadas, porque no *Simbolismo* a palavra não ecoa a coisa, mas outras palavras, e por isso o impacto imediato que o *Simbolismo* provoca no leitor é o da encantação, uma harmonia de sons e a percepção de uma crescente riqueza de sentido não limitada pela denotação. (FRYE, 1957, p. 84).

Shakespeare no jardim e Shakespeare no conto “Tema do traidor e do herói” refletem bem a questão do sentido “dentro” do texto, mas, evidentemente, o poder de evocação, ou, de um “fora-do-quadro”, é ilimitado, e seria interessante, nesse ínterim, ressaltar um pouco a visão de Frye sobre a mimese aristotélica, só que agora no tópico que se denomina “Fase formal: o símbolo como imagem”:

Na imitação formal, ou mimese aristotélica, a obra de arte não reflete acontecimentos externos ou ideias, mas existe entre o exemplo e o preceito [...] As ficções históricas não se destinam a levar compreensão a um período da História, mas são exemplares; ilustram a ação, e são ideais no sentido de que manifestam a *forma universal* da ação humana. (Os caprichos da

linguagem fazem de “exemplar” o adjetivo tanto para exemplo como para preceito.) Shakespeare e Jonson estavam vivamente interessados na História, embora suas peças pareçam intemporais [...] (FRYE, 1957, p. 87, grifo nosso).

Nota-se que Frye cita Jonson, mas, sobretudo, o que interessa aqui é quando também cita Shakespeare, a fim de que se possa pensar sobre Fergus Kilpatrick e sobre Athos Magnani como símbolos ‘universais’ literários, além do que, possa-se perguntar sobre a questão da História, já que se fala sobre ficção. Ora, em rigor, deve-se ter em mente, que Borges, no seu duplo entre ficção e crítica, tece a sua obra com os fios desta mesma História, e entrelaça a história que está contanto com o tema da busca, que nada mais é que o tema da ‘Verdade’: brinca com o tema da peça de Shakespeare para diferenciar-se da História, ainda que ficção evidentemente. Problematiza o contexto pelo qual passa a literatura, frente à teoria literária de influência, em particular, ao próprio patrimônio da literatura, do qual, vê-se, veementemente, o papel da *Poética* de Aristóteles nos meandros entre a veracidade dos fatos e o plano do discurso ou das estruturas verbais literárias exemplares para narrar ações humanas universais.

Quando se pensa em Ryan no conto e em Athos (o filho) no filme, ilumina-se a ideia da busca, mas precisamente, no âmbito biográfico, ou seja, a busca da biografia dos ancestrais que acarreta na busca de si, e assim, sucessivamente, o leitor ou o espectador, não raro, depara-se com o contorno de si mesmo nesse jogo de espelhos e de antessalas que anuncia “todos os homens” como sendo “um”, ou, o “outro” sendo o “mesmo”. É dessa ideia que parte a tese presente: a repetição das imagens, dos homens, dos desejos, das angústias e das constantes e fatais buscas, fazendo lembrar que:

Por exemplo, a grandeza fundamental do *Paradise Regained*, como poema, não é a grandeza das decorações retóricas que Milton acrescentou à sua fonte, mas a grandeza do próprio tema, que Milton *transmite* de sua fonte ao leitor. Esse conceito de o grande poeta incumbir-se do grande tema era bastante elementar para Milton, mas viola a maioria dos prejuízos imitativos baixos sobre a criação, com os quais a maior parte de nós fomos educados. (FRYE, 1957, p. 99).

O “somos educados”, de acordo com Frye, remete ao fator da influência vista com subestimação, frente ao tema do drama humano da busca da originalidade. Todos querem ser o primeiro dono do significado, do desvendamento do enigma, o único e o absoluto diante da criação. Fergus Kilpatrick e Athos Magnani aceitam a morte contanto que se consagrem como herói, o que valeria dizer, que a morte não é nada desde que a

eternidade esteja na solidez do nome cravado nas pedras e nos mármore, nos epitáfios, cujas epígrafes são dignas dos ‘verdadeiros heróis’. Percebe-se que, nesse caso, Borges, na criação de sua ficção, engendra-se na trama da criação literária, à luz do debate da ‘verdade’ em oposição à ficção, cujos fios estendem-se, tanto no âmbito da criação ficcional, como na vertente da mentira.

Borges, ao querer falar sobre a criação literária ancorada na convenção, criou a história de Fergus Kilpatrick nos moldes da tragédia Shakespeariana, e, seguramente, “pela experiência de Shakespeare e Racine, podemos acrescentar o corolário de que a tragédia é algo maior do que uma fase do drama grego.” (FRYE, 1957, p. 98). Percebe-se, desse modo, que se tudo é oriundo de algo já existente, deduz-se que:

Compreender o que seja a tragédia, portanto, leva-nos, além do meramente histórico, para a questão de saber que aspecto a literatura é, como um todo. Com esta ideia das relações externas de um poema com outros poemas, duas considerações se tornam importantes na *crítica*, pela primeira vez: convenção e gênero. (FRYE, 1957, p. 98, grifo nosso).

Borges utiliza-se dos gêneros, ou melhor, da dessacralização deles, a fim de inserir a sua crítica acerca da origem que não deve ser confundida com a nova forma da arte engendrada a partir de tantas outras infinitas e circulares, já que:

A originalidade volta para as origens da literatura, como o radicalismo volta para as suas raízes. A observação de Mr. Eliot, de ser mais provável que um bom poeta furte do que imite, ministra um parecer mais equilibrado quanto à convenção, pois indica que um bom poema se relaciona especificamente com outros poemas [...] (FRYE, 1957, p. 100).

Tendo em mente tais aspectos, exorta-se que o “fora-do-campo” de Aumont, “o amor ausente” de Shakespeare e as histórias dentro de outras histórias em Borges reiteram a crítica borgiana sobre a convenção literária, ou, como diz Frye sobre quando “o elemento convencional da literatura” é cuidadosamente disfarçado por uma lei de direitos autorais, já que é comum “confundir o novo com o inicial.” (FRYE, 1957, p. 99). Por ser comum crer na originalidade a partir da “origem” e não, necessariamente, na forma ressignificada com o “grande tema”, Borges problematiza essa questão na sua obra como um todo, mas é no conto “Tema do traidor e do herói” que está a síntese do tema da criação literária mediante a convenção, que no caso, é a tragédia de

Shakespeare, evidentemente, como mera ilustração da metalinguagem do conto, dando ensejo à história de Fergus Kilpatrick, cujo herdeiro buscará por sua biografia.

À luz do tema universal e da teoria e da crítica acerca da criação literária, é salutar retomar os estudos de Arrigucci, no ensaio “Borges ou do conto filosófico”, reunido na obra *Outros achados e perdidos* (1988-1999). Arrigucci fala, assim como Eco, da influência e importância de Benedetto Croce, em particular, quando se pensa o autor tanto na convergência como na divergência teórica, e neste último, quando o assunto é arte e pensamento. Segundo Arrigucci, Benedetto Croce separa a arte do pensamento ou da discussão filosófica, ao contrário do que se vê em Borges e nas poéticas modernas, o que valeria dizer que:

A reflexão artística, voltando-se muitas vezes sobre si mesma, acabou por se fazer uma característica interna das obras de arte, frequentes portadoras de poéticas inclusas, apaixonadas e especularmente debruçadas sobre o próprio processo de sua constituição [...] Essa é, como se sabe, uma das marcas da modernidade nas artes [...] Jorge Luis Borges é decerto um desses artistas centrais [...] Seu poder de impacto e novidade se deve, em larga medida, a essa junção original de arte com pensamento [...] Desde cedo, talvez por impulso das ideias vanguardistas, tendeu a dissolver as fronteiras dos gêneros (ou talvez porque aceitasse, nesse sentido, a famosa postulação de Croce, a quem gostava de citar). (ARRIGUCCI, 1999, p. 284-285).

Ainda que Croce separe arte de conhecimento<sup>36</sup>, diferente de Borges, que trabalha o duplo da ficção e da crítica ao mesmo tempo, há os pontos que convergem e as influências das similitudes estéticas entre eles, conforme afirmado por Arrigucci quando o assunto é sobre a quebra das fronteiras entre os gêneros, e daí concluir a infinita arte de engendrar sempre uma nova “forma”. É um construir e desconstruir o artefato da tradução. O “fazedor” ou o poeta constrói a forma do poema com a memória, que não obstante, desconstrói-se na “forma” de seu tempo, reacendendo-se no tempo de

---

<sup>36</sup> A crítica de Benedetto Croce à arte como crítica ou no embasamento da filosofia ou do próprio conhecimento é exemplificada por Haroldo de Campos, no seu ensaio sobre a segunda parte de **Fausto** de Goethe e a sua relação com o **Paraíso** de Dante. Para Haroldo de Campos, tanto em uma com na outra obra, há uma revivescência do conteúdo filosófico: “[...] o mestre da crítica italiana censurava o aspecto da ‘poesia filosófica’ (‘Quando a poesia se faz superior dessa maneira, vale dizer, superior a si mesma, perde categoria como poesia e, antes, deve-se qualificar como inferior, ou seja, carente de poesia’) [...] Croce é levado a rejeitar tudo o que não seja ‘poesia del cuore’, e antes de mais nada, a dimensão metalinguística, de reflexão crítica, que a poesia possa assumir (aquilo que ele reduz à condição de ‘esquema representativo-doutrinal’).” (CAMPOS, 1981, p. 136). Cf: CAMPOS Haroldo de. **Deus e o Diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

um novo olhar tradutório. E entre o “construir” e o “desconstruir”, à luz da leitura ou da tradução, infere-se Borges, em particular, para reacender o que Arrigucci diz sobre o próprio Borges gostar de citar Croce:

[...] poderíamos inferir que *todas* as formas têm sua virtude em si mesmas e não em um “conteúdo” conjetural. Isso coincidiria com a tese de Benedetto Croce; já Pater, em 1877, afirmou que todas as artes aspiram à condição de música, que é apenas forma. A música, os estados de felicidades, a mitologia, os rostos trabalhados pelo tempo, certos crepúsculos e certos lugares querem dizer algo, ou algo disseram que não deveríamos ter perdido, ou estão prestes a dizer algo; essa iminência de uma revelação, que não se produz, é talvez o fato estético. (BORGES, 1999, p. 11, v. 2, grifo do autor).

Nota-se que Borges não cita só Croce, mas também Pater, e, evidentemente, não adianta querer alcançar, feito uma “caçada”, os autores que fazem parte de sua leitura e de sua consequente erudição e cultura, pois sempre haverá a impressão de uma biblioteca infinita por trás de suas frases cabais. Em síntese, tais inferências seriam como aponta Frye, no ensaio da mesma obra em destaque do autor “Crítica retórica: teoria dos gêneros”, sobre o que denomina “formas enciclopédicas específicas”<sup>37</sup> (FRYE, 1957, p. 309), mas, evidentemente, mediadas por “um estilo, justamente, que elimina as fronteiras entre a literatura como obra de arte verbal e a crítica como metalinguagem mediadora dessa linguagem-objeto.” (CAMPOS, 1977, p.39)<sup>38</sup>.

Em síntese, todas essas ‘formas’, muitas vezes, híbridas, muitas vezes, metalinguísticas, muitas vezes, contendo histórias dentro de histórias, englobam a ‘forma’ de Borges no seu duplo de contar uma história nos meandros do próprio fazer artístico. Não é só a história, mas o caminho traçado para se chegar ao final aberto, questionável, dúbio e descentralizado de um “eu” que guie a leitura. Não há leitura sem o jogo da participação do leitor, confirmando que mesmo que se trate de entretenimento, é necessário um cúmplice contextual.

---

<sup>37</sup> Sobre o pós-modernismo, Linda Hutcheon, em **Uma teoria da paródia** (1985), diz, de modo dialógico ao estudo presente: “O que lemos hoje nas obras desses metaficcionistas obsessivamente paródicos e enciclopédicos – de Jorge Luis Borges a Ítalo Calvino, de John Fowles a Umberto Eco – é o resultado lógico desta visão de engendramento do romance. Mas todas as transgressões paródicas se mantêm legitimadas, autorizadas pelo próprio ato de inscreverem o texto parodiado que lhes serve de fundo, ainda que com distinção crítica de vários graus.” (HUTCHEON, 1985, p. 106). Destacam-se as três obras de Linda Hutcheon sobre a cultura pós-moderna: **Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção** (1991); **Uma teoria da paródia: arte e comunicação** (1985); **Teoria e política da ironia** (2000).

<sup>38</sup> Cf. CAMPOS, Haroldo de. **Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

Se o intuito é falar sobre o escritor que também é crítico, ou, sobre o ficcionista que também é ensaísta, sem sombra de dúvida, ainda que seja uma sentença curta como o conto, teoriza-se a diversidade de gêneros, ou a própria arte, que é “cada vez mais uma arte ‘metalinguística’, ou seja, uma arte crítica” (CAMPOS, 1977, p. 74), autorreflexiva e autoconsciente, não só no contexto pós-moderno ou moderno, mas num contexto mais amplo, mais antigo. E assim, desse modo, retomam-se os dizeres de Arrigucci, quando situa Borges no contexto moderno, mas já indicando que tais classificações seriam mais de ordem crítica e teórica, uma vez que, na verdade, tratando-se de Borges, o universo era o limite:

[...] herdeiro da tradição de lucidez moderna, saído de uma literatura até então mal conhecida intencionalmente, que ele logo marcou com o raro exemplo do rigor intelectual e o alto padrão de sua escrita. É impossível tratar de sua obra, sem considerar seu perfil de poeta douto, reflexivo e crítico, pois ele está imiscuído nela como projeção dessa consciência autoral que a torna arte *pensamenteada* todo o tempo. (ARRIGUCCI, 1999, p. 280-281, grifo do autor).

O neologismo “pensamenteada”, Segundo Arrigucci, é de Mário de Andrade à luz do modernismo no Brasil, e seria bem-vindo quando se refere a Borges, cuja forma de escrita envereda-se no pensamento filosófico trabalhado com a arte da ficção e dos quais “figuram-se, pois, o livro e a biblioteca como imagens labirínticas.” (ARRIGUCCI, 1999, p. 282). Mas o labirinto não é para dar medo, e sim para “pensamentear”. É para mostrar que a memória e as outras formas artísticas de outrora podem fazer morada no mesmo texto ou na mesma narrativa. A tragédia de Shakespeare habita a história de Fergus Kilpatrick de Borges com a mesma força que a de Athos Magnani no filme de Bertolucci. Quanto mais a arte, no trabalho presente, aproxima-se do contemporâneo, mais é percebida a teia, que não inaugura o filme de Bertolucci, mas é um fiar antigo, tão antigo quanto ao marinheiro naquele início do filme, remetendo-se a Ulisses de Homero, e também a um Ulisses do futuro e ainda não inventado, mas sempre nos moldes da tradução, “desvelados à luz de um ponto de vista que procura ler neles aquilo que de mais provocativo e inventivo têm para uma ótica contemporânea.” (CAMPOS, 1977, p. 75).

Por conseguinte, se Arrigucci ancora Borges nos meandros da arte moderna, trazendo à luz, Mário de Andrade na inferência da arte e do pensamento que coexistem

no mesmo corpo de ensaio com o neologismo “pensamenteado”, à luz de uma imagem labiríntica ou babelística de uma biblioteca, por seu lado, Haroldo de Campos também fortalece a ideia do labirinto, quando o limite é o não limite dos gêneros, que se revela na inesgotável criação da forma no seu contexto vigente, aliada, não de modo nostálgico, à perspectiva “da revisão das formas do passado.” (CAMPOS, 1977, p. 74). Borges teoriza na história do conto “Tema do traidor e do herói” a fragilidade dos cânones, e a sua conseqüente e possível inferência na imortalidade da forma na narrativa. Se a biblioteca e os livros, segundo Arrigucci, trazem a figura do labirinto<sup>39</sup> em Borges, por seu modo, Haroldo de Campos fortalece essa ideia ou essa metáfora sob a ótica do “ideal mallarmeano por excelência, [...] o livro absoluto, o livro total, o livro que encontra o seu espelho barroco num céu estrelado.” (CAMPOS, 1977, p. 63).

Se a imagem do labirinto ou de um céu estrelado provoca o descentramento, ou, na melhor das hipóteses, a perda das margens hierárquicas no que concerne aos gêneros literários, a biblioteca, ainda que babélica, torna-se, frequentemente, “povoada” pela busca incansável do sentido absoluto, do significado irrefutável e da visão fechada e estreita, semelhante ao inquestionável ‘herói’. A descentralização, à luz da quebra das fronteiras dos gêneros, a desmitificação do herói romantizado, a linha tênue entre ficção e realidade, a busca da gênese ou a busca biográfica são pontos claros entrelaçados no conto. Daí, portanto, pensar a arte à luz de uma discussão teórica e também crítica no sentido de reflexão e não submissão às bordas, aos limites impostos pelos costumes, mas trazendo no seu próprio cerne tais discussões: Shakespeare no conto de Borges desmitifica a pureza do gênero e segue em frente, sempre em frente com o seu sentido provisório, na sua duplicidade entre pensamento e arte num convívio dialógico.

É necessário problematizar as convenções do discurso, ao reelaborar, por exemplo, o passado, não de maneira nostálgica, mas criadora. É necessário estabelecer o confronto entre a história que se conta e aquilo que “os formalistas russos designavam por ‘desnudamento do processo.’” (CAMPOS, 1977, p. 36). Mediante um entre tantos possíveis “desnudamentos dos processos”, chega-se aos estudos de que a duplicidade do herói, ou a questão do duplo em Borges, tem muito a dizer de sua própria biografia.

---

<sup>39</sup> Sobre o labirinto, Hutcheon dirá: “[...] a imagem do labirinto, que não tem centro nem periferia, pode substituir a noção convencionalmente organizada que costumamos ter com relação a uma biblioteca (O nome da Rosa, de Eco), ou o rizoma aberto pode ser um conceito menos repressivamente estruturador do que a árvore hierárquica [...] Mas a força dessas novas expressões sempre provêm paradoxalmente daquilo que contestam [...]” (HUTCHEON, 1991, p.87).

Acerca de tais particularidades, torna-se propícia uma avaliação dos estudos de Piglia, em “Ideología y ficción em Borges” (1981)<sup>40</sup>, justamente, na apreensão de uma estrutura genealógica dupla de seus antepassados: enquanto a linhagem literária e intelectual descende de seu pai, a estirpe guerreira e de conquistadores, de sua mãe. Assim, se do lado paterno borgiano, há a veia intelectual e erudita, do materno, destaca-se a ancestralidade guerreira e militar, muito similar ao “tópico da tradição literária ocidental, sempre próximo ao das armas e letras: o da fama.” (ARRIGUCCI, 1987, p.224).

Enquanto Piglia estabelece as “armas” e as “letras” como símbolos biográficos borgianos, Arrigucci faz uma referência ao conto de Borges “Biografía de Tadeu Isidoro Cruz (1829-1874)”<sup>41</sup>, mas que se torna bem-vindo enquanto comparação ao conto “Tema do traidor e do herói”, confirmando-se o duplo ancestral entre ficção e vida real. E dos predecessores que também não deixam de ser uma ficção, surge a história de uma busca biográfica, tanto na “Biografía de Tadeu Isidoro Cruz”, como no conto “Tema do traidor e do herói”, só que neste caso, mediado pela tradução intersemiótica, estendendo-se na imagem do cinema com Bernardo Bertolucci. Sob a atmosfera de um contexto pós-fascista, Athos na igual trajetória do indivíduo, busca a identidade do “outro” sem intuir que é a própria: o herói das “armas”, ainda que mantivesse a “fama” imaculada, sucumbe aos olhos do filho e da recepção: revela-se a charada que se ocultava na veia intelectual da tragédia shakespeariana, e o que resta é um traidor à luz de um irônico destino da repetição.

Sobre o princípio da repetição, que eleva o gosto da “primeira vez” já foi visto em Benjamin em alusão ao desejo da criança ouvir de novo e de novo a mesma história, só que de forma diferente. Com o adulto não é diferente e mesmo que ele saiba que a “primeira vez” não retorna mais, articula o passado ao rememorar suas experiências por intermédio da narração. Em Benjamin, recuando no tempo da cultura modernista, tem-se que:

---

<sup>40</sup> Cf: PIGLIA, Ricardo. “Ideología y ficción em Borges”, in BARRENECHEA Ana Maria & otros, **Borges y la crítica**, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981, p.3-6.

<sup>41</sup> O conto em destaque é merecedor de um paralelismo com o em estudo “Tema do traidor e do herói”, tanto no que concerne à similaridade do tema (a busca identitária), como pelos elementos sugestivos nos títulos (tema, traidor, herói, biografia, nomes próprios, precisão da data) uma vez tratar-se de modo metalinguístico e histórico o manuseio literário: usa-se o pretexto da busca da ‘verdade’ para fazer literatura como leitura crítica. Cf: BORGES, Jorge Luis. “Biografía de Teodoro Isidoro Cruz (1829-1874)”, in *O Aleph, Obras completas*. V. 1. São Paulo: Ed. Globo, 1999, p. 624.

A *rememoração* funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. Ela corresponde à musa épica no sentido mais amplo. Ela inclui todas as variedades específicas da forma épica. Entre elas, encontra-se em primeiro lugar a encarnada pelo narrador. Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si. Uma se liga à outra, como demonstram todos os grandes narradores, principalmente os orientais. Em cada um deles vive uma Scherazade, à qual ocorre uma nova história em cada passagem da história que está se contando. (BENJAMIN, 2012, p. 228, grifo do autor).

Em certo aspecto, a “rememoração” em Benjamin, assemelha-se à repetição que tanto a criança almeja, imbricando vida e arte no princípio da semelhança pela repetição. É notável tal repetição com as devidas variações na *Odisseia*, quando em cada travessia de Ulisses e seu adentrar-se como forasteiro nas terras longínquas, a importância das palavras ou da linguagem quando se retorna ao lar. No canto VIII, por exemplo, vê-se uma dessas passagens que se repetem ao longo de praticamente todo o poema. Alcínoo para Ulisses:

[...] dá ouvidos a minhas palavras, a fim de poderes, quando em tua mansão jantares com tua esposa e filhos, contar a outros heróis, recordando a nossa perícia, as façanhas que Zeus nos tem concedido sem interrupção, desde o tempo de nossos pais. (HOMERO, *Odisseia*, VIII, 92).

No canto XI da *Odisseia*, só como ilustração, Ulisses ao descer ao Hades, dialoga com a sua mãe Anticléia, e daí, extrai-se: “Ai, filho meu [...] guarda na memória tudo isto para poderes mais tarde contá-lo a tua mulher.” (HOMERO, *Odisseia*, XI, 131). É interessante pensar sobre Ulisses a partir da seguinte indagação retórica de Todorov:

Se Ulisses leva tanto tempo a voltar para casa é que este não é seu desejo profundo: seu desejo é o do narrador (quem conta as mentiras de Ulisses, Ulisses ou Homero?). Ora, o narrador deseja narrar. Ulisses não quer voltar a Ítaca para que a história possa continuar. O tema da *Odisseia* não é a volta de Ulisses para Ítaca; essa volta é, pelo contrário, a morte da *Odisseia*, seu fim. O tema da *Odisseia* são as narrativas que formam a *Odisseia*, é a própria *Odisseia*. Eis por que, voltando a seu país, Ulisses não pensa nisso e nem se alegra; ele só pensa nos “contos de bandidos e nas mentiras”: ele pensa a *Odisseia*. As narrativas mentirosas de Ulisses são uma forma de repetição [...] (TODOROV, 2006, p.114).

Ora, como é vasto o assunto que é concernente ao que se denomina ‘repetição’, ou nos dizeres de Frye, o ‘arquétipo’, “o fato de o arquétipo ser primeiramente um símbolo *comunicável* explica [...] a facilidade com que [...] os contos populares [...] com tantos de seus heróis viajem pelo mundo por todas as barreiras de língua e de cultura”. (FRYE, 1957, p. 110, grifo do autor). Nota-se que vem daí o primitivo ou o popular que chega aos dias presentes sob a originalidade da forma, mas com o princípio da ‘repetição’, ou o elemento de “volta”:

A volta e o desejo se interpenetram e são de igual importância tanto no ritual como no sonho. Em sua fase arquetípica, o poema imita a natureza, não (como na fase formal) a natureza como estrutura ou sistema, mas a natureza como um processo cíclico. O princípio da volta no ritmo da arte parece derivar das repetições, no mundo da natureza, que fazem o tempo inteligível para nós. Os rituais agrupam-se em torno dos movimentos cíclicos do Sol, da Lua, das estações e da vida humana. (FRYE, 1957, p. 107).

Nota-se a natureza como parte estrutural da narrativa cíclica, uma vez que o poema, como símbolo da arte ou do elemento estético, reflete o indivíduo, semelhante às estações do ano, que não raro, rememoram aquele verão, aquele dia inesquecível, aquela infância, aquela batalha de vitória e aquele beijo da primeira vez que se quer eternizar. Ulisses sabia disso, e, sem sombra de dúvida, Sherazade também. Se os ciclos se repetem em diversas formas, desde o recontar da mãe ao filho aquela história da primeira vez, até uma convenção de um herói que habita tantas narrativas, nada mais plausível, portanto, tal convenção ou arquétipo se exprimir no conto de Borges quando se pensa nas obras de Shakespeare sendo arquitetadas naquela ‘história’ irlandesa, e conseqüentemente, no filme de Bertolucci. Nesse ínterim, merece destaque aquele momento quando Athos, na busca das pistas do pai, passeia pelos jardins de *Tara*, talvez, no tempo de uma lua apenas, mas com a intensidade de tantas outras que habitaram o tempo de seu ancestral.

Sob o efeito de um ritual, aquela lua que ilumina Athos (o filho) no campo de um milharal, vez ou outra, dissipa-se com o passado, e assim, tudo é um mesmo tempo e um mesmo Athos, e que, poeticamente, seria a mesma lua que Bertolucci traria na sua filmografia como o título *La luna*, de 1979. É clara a ideia da repetição, tanto como no ciclo das estações, que remete a uma marca ou a um efeito poético de estilo, como no desejo de outros tipos de volta. São fatídicos os exemplos da criança ou do próprio

Ulisses, que só quer contar as histórias, já que intuía sobre a importância da repetição nos meandros do “contar”, do “recontar” o que se viveu e também o que se inventou, não importando muito se é verdade ou “ficção”, já que é “a beleza do discurso que fortalece a verdade.” (HOMERO, *Odisseia*, XI, 134).

A lua em *A estratégia da aranha*, assim como em *La luna*, remete a outros arquétipos que não se limitam a *Macbeth* e *Júlio César* – duas das peças de Shakespeare citadas no conto e também no filme –, mas evidencia-se em *Hamlet*, que embora não seja citado ou ‘repetido’ nos trâmites dos gêneros literários, impregna, fervorosamente, cada linha do conto e cada imagem do filme, sobretudo, quando se pensa no que Piglia, à luz de seu envolvimento com as obras de Borges, diz sobre a tragédia: “Refiro-me à tragédia como forma que estabelece uma tensão entre o herói e a palavra dos mortos [...] No *Hamlet*, porém, há também um pai que fala depois de morto.” (PIGLIA, 2004, p. 55-56).

O diálogo entre *Hamlet* e o pai já morto alude à imagem de Ryan no conto e de Athos (o filho) no filme, elemento contumaz à convenção, à repetição e ao arquétipo do “outro” e do “mesmo”. Ryan conduz-se à busca biográfica mediante rumores de que o túmulo de seu ancestral teria sido violado e remexido. Não diferente no filme quando o assunto é a lápide de Athos Magnani sob o impacto de uma sinistra depredação. Falar com o pai ou o ancestral já morto, ou, dessacralizar mais ainda a sepultura, talvez, pudesse ser entendido a partir do conceito de Haroldo de Campos sobre a tradução, quando cita Jacques Derrida, ainda sobre os “mortos”: “deixar de lado o corpo é mesmo a energia essencial da tradução. Quando ela reinstitui um corpo, é poesia.” (CAMPOS, 2015, p.105).

É importante pensar esse “diálogo com os mortos”, à luz da tradução em diversos aspectos, sobretudo, como apregoa Borges sobre a tradução ser uma leitura ou releitura frente à memória ou ao esquecimento. A quebra das fronteiras dos gêneros, imbuída numa nova forma, já é deixar o “corpo” e reinstituí-lo na convenção. O conto de Borges em estudo, e, mais lá na frente, o filme de Bertolucci sob a teorização da tradução criativa com Haroldo de Campos, são contumazes fontes de inspiração e exemplificação da tradução “criativa” na forma, mas, sem perder de vista, esse diálogo com “os mortos”. Sempre há de haver “o apelo do morto ao vivo que passa ao lado.” (BAKHTIN, 2003, p. 320). Quando Borges, na sacudidela de um “apelo” de suas

leituras, ao reanimar o conto sobre a tragédia de Shakespeare, com a história de Fergus Kilpatrick na Irlanda, e mais tarde, Bertolucci, com Athos Magnani na Itália, sobremaneira, recai-se no arquétipo ou na importância da compreensão de uma “trajetória” arquetípica, mas por outro lado:

Se não aceitamos o elemento arquetípico ou convencional nas imagens que unem um poema a outro, é impossível obter qualquer educação mental sistemática lendo apenas literatura. Mas se acrescentamos a nosso desejo de conhecer a literatura o desejo de saber como a conhecemos, logo descobriremos que prolongar as imagens até os arquétipos convencionais da literatura é um processo que ocorre inconscientemente em todas as nossas leituras. Um símbolo como o mar [...] tem de expandir-se, por sobre muitas obras, até chegar a um símbolo arquetípico, pertencente à literatura como um todo. *Moby Dick* não pode permanecer no romance de Melville [...] (FRYE, 1957, p. 102-103).

A história de *Macbeth* e a história de *Júlio César* são as histórias dentro do conto de Borges, e mais tarde, dentro do filme de Bertolucci, confirmando a relação de duplicidade ou dos duplos que se estabelecem com a denominação de convenção. As histórias de Sherazade são semelhantes às tragédias de Shakespeare, já que também operam, à luz desse efeito do duplo ou do paralelismo ao contar as histórias, que, na verdade, eram as mesmas histórias dele, e que por isso, ele, encantado com as palavras que refletiam o seu próprio destino, ouviu atentamente, por mil e uma noites e um pouco mais. Tais fatores são contundentes à eternidade, a qual depende do “contar” e do “recontar”, ou se preferir, da tradução, ora do emergir da memória, ora “das franjas da tapeçaria da existência vivida tal como o esquecimento a teceu para nós.” (BENJAMIN, 2012, p. 38).

Por intermédio de tais raciocínios, atenta-se que a criação estética, sob o impacto da imanência do sentido, só é possível sob uma contumaz inferência do duplo ou do “outro” e do “mesmo”. Assim, como arquétipo do plano da vida e da arte, destaca-se Shakespeare, ora por incluir não só a previsão em *Macbeth* e o sonho também como uma forma de previsão em *Júlio César*, e, tanto em um como em outro caso, tais ‘profecias’ se cumprirem, anunciando o ponto fatídico da tragédia, ora em *Hamlet*, justamente, na passagem “que inclui no cenário de *Hamlet* outro cenário, onde

se representa uma tragédia que é mais ou menos a de *Hamlet*.” (BORGES, 1999, p. 49, v. 2).<sup>42</sup>

Assim, frente à importância do receptor no manuseio da duplicidade da obra de arte, Borges já teorizava tais aspectos, fomentando o leitor, na perspectiva da durabilidade renovada, um aparente paradoxo, mas contundente à tradução. A tradução que sempre pressupõe a volta, o retorno ou a repetição, renova-se frente à tradição. Não é nada nova essa questão do “mesmo” e do “outro”, em seus reflexos e duplicações, justamente por que se repetem: “Sua origem, sua antiga origem, talvez esteja naquela passagem da *Ilíada* em que Helena de Tróia tece o seu tapete, e o que ela tece são batalhas e desventuras da própria guerra de Tróia.” (BORGES, 1999, p. 56, v. 2)<sup>43</sup>. Ora, Helena assisti a si mesma, assim como Macbeth, Júlio César e Hamlet são espectadores de seus próprios destinos, confirmando que: “[...] se os personagens de uma ficção podem ser leitores ou espectadores, nós, seus leitores e espectadores, podemos ser fictícios.” (BORGES, 1999, p. 50, v. 2)<sup>44</sup>.

Borges instaura a constatação da história universal no conto “Tema do traidor e do herói”, quando engendra a tragédia como exemplificação de uma tradição a ser manuseada nas suas diversas formas. E assim, desse modo, Fergus Kilpatrick seria perpetuado por intermédio de sua biografia a ser escrita depois do contato com a ‘verdade’, exemplificando o manuseio do conhecimento não como ele exatamente era, mas com a impressão do olhar que lhe daria uma nova “forma”, e desse modo, a ‘fama’ caberia, não às armas, mas às letras.

Eminentemente, exalta-se o grande tema da busca, fomentando-se o paralelismo entre o Ryan no conto e o Athos (o filho) no filme, com o grande arquetípico capitão Ahab e a sua “busca” pela baleia branca. Se a tragédia de *Hamlet* insere o espectador de si mesmo, assim com tantos arquetipos literários, o leitor, no tempo da tradução, não raro, vê a si mesmo na figura de *Hamlet*, que é também *Júlio César*, *Macbeth* e Ahab, em *Moby Dick*. Todos têm, metaforicamente, um cachalote branco a perseguir, à semelhança de Ryan, de Athos, daquele marinheiro no início do filme, cujo destino estivesse em alguma narrativa no tempo arquetípico da criação como tradução. Ou

---

<sup>42</sup> Destaque ao excerto do conto “Magias parciais de Quixote”, do livro **Outras inquisições**.

<sup>43</sup> Excerto extraído do conto “Nathaniel Hawthorne”, da obra **Outras inquisições**.

<sup>44</sup> O excerto em destaque corresponde ao conto “Magias parciais de Quixote”, do livro **Outras inquisições**.

quem sabe aquele mesmo marinheiro não seguiria o atalho que vai dar lá no romance de Melville, ou mais distante no tempo, no poema épico de Homero, com Ulisses e suas façanhas de herói nos mares bravios, desconhecidos e propensos à arte de narrar.

Perseverante é o fato de que é infinita a possibilidade que se instaura na tradução, sobretudo, quando se pensa na leitura ou releitura de um patrimônio que pertence a todos. Nesse ínterim, portanto, torna-se propício o excerto borgiano acerca da história que se eterniza, à luz da tradução, justamente, no conto “História da eternidade”, da obra homônima, de 1936:

O universo requer a eternidade. Os teólogos não ignoram que se a atenção do Senhor se desviasse um único segundo da minha mão direita que escreve, esta recairia no nada, como se fulminada por um fogo sem luz. Por isso afirmam que a conservação deste mundo é uma perpétua criação e que os verbos *conservar* e *criar*, tão inimizados aqui, são sinônimos no céu. (BORGES, 1999, p. 399, v. 1, grifo do autor).

Nota-se a ligação entre ‘conservar’ e ‘criar’, conforme apregoa Borges, no que concerne à eternidade de uma obra. A tradução, segundo Borges, como sinônimo de leitura, revela a convenção que será “conservada” na própria criação de uma nova forma, a forma criativa, ou “tradução criativa” no conceito teórico de Haroldo de Campos. Daí, extrair as impressões dos sentidos que envolvem um momento estético, que estará sempre aberto a novas possibilidades e a novos engendramentos, e não o contrário, quando se pretende o significado absoluto, acabado, semelhante ao que pretendiam Fergus Kilpatrick no conto e Athos Magnani (o pai) no filme: morrer, sim, desde que com o título incontestável de herói.

O caminho do indivíduo, na sua busca arquetípica, é paralelo ao caminho da criação artística. Em Borges, o duplo dá-se em diversas facetas, desde aquela de seus traços biográficos, até o duplo entre a história que é contada e aquela do manuseio ou do artefato de um texto, o que valeria dizer sobre a metalinguagem, aquela que recai sobre si mesma, mas que pode ser lida “fora-do-quadro”, na memória ou no esquecimento das “franjas” benjaminianas, ou no corpo reinstituído após os trâmites entre o criar e o conservar na elaboração da tradução. O fato é que Borges ao falar da tradução no âmbito da memória, quer também trazer à luz a crítica literária no que condiz sobre a vaidade do criador em seu desejo de ser sempre o “pai” da criação ou do poema, sem intuir, na verdade, que “o poeta [...] não é o pai do poema; na melhor das hipóteses, é

uma parteira [...] o verdadeiro pai ou espírito conformador do poema é a própria forma do poema, e essa forma é a manifestação do espírito universal da poesia.” (FRYE, 1957, p. 101).

Fergus Kilpatrick, à luz da obra de Shakespeare, reitera a criação de maneira universal, ao mesmo tempo que ilumina as relações com a crítica e com a teoria literárias, justamente, por revelar o fato de que “cada escritor *cria* seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro. Nessa correlação, não importa a identidade ou a pluralidade dos homens.” (BORGES, 1999, p. 98, v. 2, grifo do autor)<sup>45</sup>. Em diálogo com Borges, é importante ressaltar Frye, quando diz que:

O crítico já não pode pensar na literatura como num minúsculo palacete de arte a contemplar uma “vida” inconcebivelmente gigantesca. A “vida” tornou-se para ele o enredo germinal da literatura, uma vasta massa de formas literárias potenciais, poucas das quais, apenas, crescerão para o mundo maior do universo literário. (FRYE, 1957, p. 124).

É interessante ressaltar Borges quando cita Valéry:

Por volta de 1938, Paul Valéry escreveu: “A história da literatura não deveria ser a história dos autores e dos acidentes de sua carreira ou da carreira de suas obras, e sim a história do Espírito como produtor ou consumidor de literatura. Essa história poderia ser levada a termo sem mencionar um único escritor”. (BORGES, 1999, P. 16, V. 2).<sup>46</sup>

É imprescindível, segundo um entendimento de um universo literário, estabelecer um diálogo entre Borges e Frye, pois além de culminar na declaração de Mallarmé “O mundo existe para chegar a um livro”<sup>47</sup>, conceitualiza a relação entre a criação e a crítica no mesmo corpo de um texto. A própria obra de Frye, em *Anatomia da crítica*, além de trazer em seu bojo o termo específico “crítica”, fornece elementos contundentes ao estudo do conto “Tema do traidor e do herói”, sobretudo, quando se pensa nas camadas sobrepostas a serem “dissecadas”, uma espécie de digressão “centrada na dissecação analítica de temas e atitudes intelectuais, dando-se asas à erudição enciclopédica.” (ARRIGUCCI, 1999, P. 284). Ou, sob o olhar de outra

<sup>45</sup> Excerto extraído do conto “Kafka e seus precursores”, do livro **Outras inquisições**.

<sup>46</sup> Excerto extraído do conto “A flor de Coleridge”, da obra **Outras inquisições**.

<sup>47</sup> Excerto extraído do conto “Do culto aos livros”, da obra **Outras inquisições**.

metáfora, pode-se pensar nas camadas reanimadas à luz do olhar da tradução, da tradução do próprio universo, da biblioteca de Babel, cujo desejo é o Céu, lá onde o “criar” e o “conservar”, ou, a “novidade” e a “originalidade” frente à tradição, não estejam sob uma “tirania de uma hierarquia de gêneros” (CAMPOS, 1977, p. 11), mas de um começo ou recomeço, feito um acordo íntimo, de uma história universal.

## 1.2. A enunciação no momento do relato rememorado

Da *Odisseia*, reitera-se o excerto de que “o destino é obra dos deuses; se eles fiaram a ruína dos homens, foi para proporcionar poemas à posteridade.” (HOMERO, *Odisseia*, VIII, 100). Assim, à posteridade cabe o ato de contar, ainda que haja a prevalência “da pena sobre a voz” (BORGES, 1999, p. 100, v. 2)<sup>48</sup>, ou, do livro sobre a oralidade. Sobre tais aspectos fomenta-se a história universal, sobretudo, porque Borges traça essa possibilidade de que o indivíduo sendo uno é também o outro, e isso vale para a relação dos infinitos duplos sugeridos enquanto se lê uma obra.

É de relevância compreender que o “fazedor” Borges trilha os traços de seu rosto poético na escrita que já era inscrita, que já era tradição e ancestralidade, e, inegavelmente, Homero é significativo no seu labor literário, confirmando ainda mais que a História de Fergus Kilpatrick no conto e a de Athos Magnani no filme, são histórias que fazem parte da história universal, já que “a história universal é uma Escritura Sagrada que deciframos e escrevemos incertamente e na qual também somos escritos.” (BORGES, 1999, p. 102, v. 2)<sup>49</sup>.

Quando Ryan sai em busca da biografia de seu ancestral, e, não diferente Athos (o filho), quando procura a veracidade dos fatos que circundavam a vida e morte de seu pai, o que de fato ocorre, é exatamente esse caminho traçado por Borges no que condiz à história universal, ou à história do outro e do mesmo, ou do texto ancestral e o da tradução, ou da obra aberta e da sensibilidade contextual de uma recepção também “inscrita” nesse jogo que se torna a leitura. Em suma, se o tópico anterior explicita o autor Borges à luz de diversos duplos, em particular, aquele que trilha tanto o caminho

<sup>48</sup> Excerto extraído do conto “Do culto aos livros”, da obra **Outras inquisições**.

<sup>49</sup> Excerto extraído do conto “Do culto aos livros”, da obra **Outras inquisições**.

da história que se está contando, assim também como a história do fazer literário, contumaz dizer que ao contar uma história, segue a forma do fazer artístico, que não o faz perder de vista a história universal, ou melhor, a história duplicada, a fim de que se chegue a um “único livro”. Seria como se cada final de uma história contada, fosse o começo de outra, neste mesmo “livro” no qual também se inscreveu Bertolucci, sobretudo, quando se pensa naquele início de filme sugerindo dois atalhos ou dois caminhos.

Vindo em direção a uma câmera<sup>50</sup> aparentemente fixa, o marinheiro segue por um lado, enquanto Athos (o filho) segue o caminho oposto. Em qual narrativa aquele marinheiro iria dar? Não se sabe, mas a imagem ilustra, ricamente, que ele, assim como Athos, acabavam de chegar, provavelmente, com notícias, à semelhança de Ulisses quando retorna à Ítaca. Interessante pensar o universo literário, desde sua ancestralidade, habitando os contos, as histórias e os relatos, como se fizessem parte de um único corpo, um único livro, conforme diz Mallarmé, ou a história sem autores de Valéry, já que a literatura teria uma única História, a mesma História Universal em Borges, que explicita que Ela esteja em cada homem.

E quem sabe, nesse jogo de um tempo circular – aquele que sempre volta ou aquele que sempre se repete –, Athos (o filho) não trocará de lugar com aquele marinheiro em alguma história no futuro, assim como Ryan, no final do conto, decide escrever uma biografia de um herói, justamente, quando se deparou com a veracidade dos fatos por intermédio da revelação de que o herói era um traidor? Nesse ínterim, é bom lembrar que Ryan já pensava em se ocupar de outro gênero biográfico (a biografia) para contar outra “história”, a partir dali, daquele final. Escolheu o “atalho” que lhe pareceu sugestivo, a fim de tornar infinita a narrativa, que para falar do indivíduo, fala de sua própria construção.

---

<sup>50</sup> Conforme visto anteriormente, fez-se referência ao cinematógrafo lumière, sugerindo o acaso de um registro, talvez, sem a necessidade de uma pose, tanto do marinheiro como de Athos quando chegavam à cidade de *Tara*. Nesse ínterim, seria interessante fazer uma distinção entre **imagem em movimento** e **imagem-movimento**. João Mário grilo, em **As lições do cinema: manual de filmologia**, dirá: “Ora é esta via – a **via do movimento** – que estabilizará nos anos subsequentes as regras essenciais do dispositivo cinematográfico moderno. Quer dizer, das imagens em movimento do cinematógrafo Lumière e do quinetoscópio Edson, o cinema irá aprender a **mobilizar o próprio movimento**, a autonomizá-lo da representação e a concebê-lo. Surge assim o **conceito de plano**, estritamente correlativo do aparecimento de um novo tipo de imagens [...] uma **imagem verdadeiramente cinematográfica**. Parafrazeando Gilles Deleuze, se a imagem em movimento é a típica do cinematógrafo, **a imagem-movimento é a imagem do cinema**, o cinema mesmo.” (GRILO, 2007, p. 25-26, grifo do autor). Cf. GRILO, João Mário. **As lições do cinema: manual de filmologia**. Lisboa: Colibri, 2007.

O futuro é o tempo refutável em Borges. É no futuro que Ryan está pensando quando pretende escrever uma biografia de um herói, e isso remete ao que Todorov diz sobre as narrativas e a enunciação. É por meio da enunciação que se pode inferir um narrador, aquele, comumente, responsável pelo contar, pelo narrar, pela eternização dessa História Universal conforme apregoa a estética borgiana:

A narrativa que trata de sua própria criação nunca pode interromper-se, salvo arbitrariamente, pois resta sempre uma narrativa a fazer, resta sempre contar como essa narrativa que se está lendo e escrevendo pôde surgir. A literatura é infinita, no sentido de que trata sempre de sua criação. O esforço da narrativa, de se dizer por uma autorreflexão, só pode redundar malogro; cada nova explicitação acrescenta uma nova camada àquela espessura que esconde o processo de enunciação. (TODOROV, 2006, p. 113).

O passado de Fergus Kilpatrick fomenta o presente de Ryan, fator contundente ao movimento futuro com a escrita biográfica de tudo aquilo que soube, presenciou e extraiu a partir de documentos e informações. No caso de Athos (o filho), além de todas as similaridades com o conto, havia os ‘relatos’ dos moradores locais. Percebe-se a importância da enunciação no momento do relato rememorado, ora no que concerne aos documentos como os quais Ryan se depara, e isso tudo é “relatado” pelo narrador do conto borgiano, ora quando as imagens da tela no filme de Bertolucci revelam os relatos dos moradores, até o momento de se fechar o ciclo, sobretudo, quando se pensa na charada a ser descoberta sobre a verdade da morte do pai.

Se Borges confia na eternidade da obra artística, assim como a “narrativa infinita” destacada em Todorov, seria interessante pensar sobre os finais das histórias que exalam faíscas propensas a novas histórias, mas é claro, que tudo isso sempre terá a ver com as antigas histórias, que vão mudando nas formas e nos tons de acordo com o interlocutor. É claro que as narrações e os relatos do cotidiano são dotados de cores oriundas do reflexo do olhar do outro, esse outro que escuta atentamente esperando a moral, o sentido daquilo que está sendo narrado ou relatado, e até a ‘pose’, mesmo que ninguém esteja olhando, está garantida, justamente, pela possibilidade, mesmo que ínfima, desse “outro”.

Umberto Eco, no seu ensaio “A *Poética* e nós”<sup>51</sup> (1990), dirá que Todorov conhece Aristóteles muito bem, em particular, quando se pensa que o “gênero de que fala a *Poética* é a representação de uma ação (*pragma*) através de um *mythos* (quer o chamemos de *plot* ou de enredo), do qual a diegese épica e a mimese dramática são apenas espécies.” (ECO, 2003, p. 226). Assim, a “imitação da ação”, e, evidentemente, não o que de fato tenha ocorrido em um determinado momento da história, fez parte dos estudos e das preocupações dos estruturalistas, sobretudo, no que concerne a “uma minuciosa sistematização das estruturas formais sugeridas por Aristóteles.” (ECO, 2003, p. 227).

Eis os princípios formais dos quais tem se buscado estabelecer a ideia de que Borges volta ao passado, mas o traz transformado pela forma. Borges problematizou a “imitação da ação” à luz da *Poética* de Aristóteles, mas não ficou só aí. É correlato ao que diz Eco sobre Poe<sup>52</sup> e a sua relação com os princípios aristotélicos na *Poética*:

Se Poe tivesse se limitado a estes princípios teria escrito *Love Story*. Mas felizmente, Poe sabia que, se o enredo é o elemento dominante em toda história, ele deve de qualquer modo ser temperado com outros elementos. Poe [...] tinha outros princípios formais. Donde o cálculo dos versos, a análise da musicalidade do *never more*, o calculado contraste visual entre o busto branco de Pallade e o negror do corvo, e também o resto que faz de *O corvo* uma composição poética e não um filme de terror. (ECO, 2003, p.231, grifo do autor).

Contumaz é pensar no conto “Tema do traidor e do herói”, sob o impacto da “imitação da ação” naquela relação já citada acerca da história de *Hamlet* ter uma história parecida, e que, segundo Borges, a personagem torna-se espectadora de suas próprias tramas e vivências. Hamlet torna-se espectador de sua própria tragédia. Forma interessante de abordar a expectativa daquele que ouve a história no aguardo de seu final, ou de seu “fim da história”. Tudo depende do narrador, e em Borges, “o narrador

<sup>51</sup> Ensaio extraído da obra já citada **Sobre a literatura**, de Umberto Eco.

<sup>52</sup> Sobre Poe, Haroldo de Campos, em **Rupturas dos gêneros na literatura latino-americana**, cita **Marshall McLuhan**: “A imagem em mosaico da TV – escreve – já fora prenunciada pela imprensa popular que se desenvolveu como o telégrafo. O uso comercial do telégrafo teve início em 1844, na América, e um pouco antes na Inglaterra [...] O empirismo artístico, muitas vezes, antecipa de uma ou mais gerações a ciência e a tecnologia. O significado do mosaico telegráfico em suas manifestações *jornalísticas* não escapou à mente de **E. A. Poe**. Ele soube utilizá-lo em duas invenções notáveis: o **poema simbolista** e a **estória de detetive**. Ambas estas formas exigem do **leitor** uma participação do tipo ‘faça você mesmo’ (*do-it-yourself*).” (CAMPOS, 1977, p. 17-18). Cf. MCLUHAN, Marshall. **Joyce, Mallarmé and the press**. *Sewanee Review*, n. 1/54, Sewanee, Tennessee, The University of the South.

bibliotecário era quem multiplicava os espelhos e o assombro: muito da novidade residia no jogo intelectual com os elementos ambíguos da ficção e da realidade [...]” (ARRIGUCCI, 1999, p. 282).

Percebe-se que está na forma da imitação da ação, assim com em Poe, que se possibilita ir além de uma mera ação. Borges, “na esteira das histórias policiais ou de Aventura, refere-se muito a Poe, Stevenson, Chesterton, De Quincey e a muito mais, como se os tomasse por modelos” (ARRIGUCCI, 1999, P. 283), fator que justifica o conto em estudo “Tema do traidor e do herói”, uma vez tratar-se de uma história de assassinato e de busca de evidências, à semelhança de uma história policial. Concomitante à história policial, a duplicidade revela-se, na outra história paralela, que se manifesta na história da criação frente às vertentes teóricas e suas possíveis dessacralizações. Isso, sem falar no papel do narrador, que da mesma maneira que Todorov diz sobre Ulisses tecer suas histórias de acordo com um interlocutor presente ali no alcance dos olhos, Borges, também no enalço dos clássicos, justamente, para confirmar que o novo vem mediante a forma de uma memória trabalhada ou ressignificada, valoriza essa relação do escrever como se fosse para os ouvidos, talvez, tal e qual, conforme já reiteradas anteriormente, as narrativas de Ulisses, já que:

A *Odisseia* não é, pois, uma simples narrativa, mas uma narrativa das narrativas. Ela consiste na explicitação das narrativas feitas pelas personagens [...] As histórias que ele [Ulisses] conta formam, aparentemente, uma série de variações, pois à primeira vista ele trata sempre da mesma coisa: conta sua vida. Mas o teor da história muda segundo o interlocutor, que é sempre diferente. (TODOROV, 2006, P. 112-113).

Dentre muitos aspectos da narrativa vistos no excerto de Todorov, destaca-se, primordialmente, a questão do interlocutor no momento das histórias ou dos relatos rememorados. Vê-se que a história é sempre a mesma, mas se repete constantemente, de acordo com o interlocutor. Isso, talvez, ilumine os aspectos do conto em Borges, e pensar que, segundo Piglia, a preocupação de Borges não está tanto no tema, “mas como o modo pelo qual se desenvolvem certas formas, certas construções.” (PIGLIA, 2004, p. 53). E ainda sobre a forma do conto em Borges:

Para Borges, a história 1 é um gênero e a história 2 é sempre a mesma. Para atenuar ou dissimular a essencial monotonia dessa história secreta, ele recorre à variante dos gêneros. Todos os contos de Borges são construídos nesse

procedimento [...] Borges narra as manobras de alguém que constrói perversamente uma trama secreta com os materiais de uma história visível [...] com Nolan em “Tema do traidor e do herói” [...] Borges (como Poe, como Kafka) sabia transformar em anedota os problemas da forma de narrar. (PIGLIA, 2004, p. 92).

Nota-se que no conto “Tema do traidor e do herói”, Nolan, amigo de Fergus Kilpatrick, permeia a história aparente, que envolve a vida imitando a arte, já que na época, ensaiava um grupo de artistas com as peças de Shakespeare, portanto, tudo estava fresco na mente, ao ponto de sugerir a morte do amigo nos moldes do enredo de *Júlio César* e *Macbeth*. Mas é claro que nessa trama aparente, havia aquela outra secreta que envolvia a história dos gêneros literários sob a inocente aparência de um simples conto que falava da morte de um herói que era, na verdade, um traidor.

Duas histórias e um narrador próximo da “reprodução do relato (a escritura e o livro) e, portanto, a ruptura dos limites e da nitidez da situação oral (a voz ausente). A técnica se liga à perda da presença física daquele que recebe o relato/narra/ a leitura em voz alta.” (PIGLIA, 2000, p. 21). E assim, como se fosse um encontro entre dois interlocutores, o narrador no conto “Tema do traidor e do herói” diz que irá contar uma história que não sabe exatamente onde e quando: “Digamos (para comodidade narrativa) Irlanda; digamos 1824.” (BORGES, 1999, p. 552, v. 1)<sup>53</sup>. A narração em Borges confirma certo resquício da oralidade, semelhante a qualquer encontro no cotidiano, e que envolve, portanto: [...] o caráter confuso e digressivo de um narrador oral, que conta várias histórias sem entendê-las totalmente, entrecruzando-as. (PIGLIA, 2000, p. 21).

Por conseguinte, destaca-se que Piglia explicita certa tensão na obra de Borges quando o assunto é o narrador que ele escolheu para os seus contos. Próximo da oralidade, e não diferente, talvez, como apregoa Todorov sobre Ulisses contar de diferentes modos as suas histórias ou as suas mentiras, já que tudo dependeria do interlocutor, o narrador em Borges também depende desse interlocutor, já que:

O que está em jogo em um conto é menos a mensagem do relato que sua *recepção* [...] Borges usa essa estrutura até o limite [...] transformando-a no argumento central. Transforma a recepção em uma complexa trama de manipulação e sentidos ocultos. O intercâmbio e a troca são internos. A

---

<sup>53</sup> Excerto extraído do conto “Tema do traidor e do herói”, da obra **Ficções**.

verdade do outro. A verdade para alguém. (PIGLIA, 2000, p. 22-23, grifo nosso).

É evidente o estudo de Piglia sobre a estreita relação entre o narrador e o receptor<sup>54</sup> nas obras borgianas. Ryan no conto e Athos (o filho) no filme, diante da busca da verdade acerca de seus respectivos ancestrais, até certo ponto, não percebem que, na verdade, “todas as histórias do mundo se tecem com a trama de nossa própria vida.” (PIGLIA, 2000, p. 24). Com relação a tais particularidades, confirma-se que se dentro da história de *Hamlet* há uma história parecida, revelando a duplicidade<sup>55</sup> entre vida e arte, e que dessa maneira, a personagem pode ser o espectador e vice-versa, o mesmo valeria dizer sobre o próprio leitor/espectador do conto ou do filme, que está ali “para receber um relato, mas até o final não compreende que essa história é a sua.” (PIGLIA, 2000, p. 24). Assim, dados tais pormenores, retoma-se que enquanto Ryan decide escrever uma biografia, como se, de fato, fizesse parte dessa trama ou complô, Athos (o filho), nesse ínterim, recita um excerto de Borges sobre “um homem ser todos os outros”, confirmando a história cíclica que termina onde tudo começa: pai e filho, representados pelo mesmo ator, fortalecem o efeito poético do duplo, do “outro” e do “mesmo” e da duplicidade em infinitas instâncias possíveis.

Retornando à obra de Borges, em particular, ao conto em estudo, é importante ressaltar que o narrador envolve o receptor numa espécie de cumplicidade diante de um relato, que está mais próximo dos ouvidos do que dos olhos da leitura, isso, só pra comprovar como é importante para Borges, o narrador que se aproxima da oralidade, e,

<sup>54</sup> Acerca de um determinado elemento estético nortear uma reflexão sobre a própria condição humana, nesse jogo entre personagem e espectador, é interessante instaurar um diálogo com João Alexandre Barbosa, em **As ilusões da modernidade**, quando diz sobre o poeta e sobre a construção da leitura do poema e a consequente latência nos interstícios, não mais do poeta, mas do leitor. Tomando o poeta como metáfora do artista frente à obra de arte, extrai-se o seguinte excerto do autor em destaque: “O ‘leitor’ não está fora, mas dentro do poema: que a linguagem com que as coisas são enumeradas e descritas seja um espelho capaz de refletir, revelando os mecanismos que os símbolos ocultam, **a própria trajetória do leitor do poema** [...] o leitor reconhece a sua condição histórica ao revolver, para poder ouvir o que diz o poeta, a linguagem refletida de sua **própria experiência**.” (BARBOSA, 2009, p. 22-23, grifo nosso.)

<sup>55</sup> Ainda sobre essa relação de espectador- personagem e vice-versa, seria interessante ressaltar Gérard Genette, em **Discurso da narrativa**, quando ao falar sobre a **Metalepse** (passagem de um nível narrativo a outro, e tudo, evidentemente, sob o impacto da narração ou do discurso, cita Borges: “[...] fronteira oscilante, mas sagrada entre dois mundos: aquele em que se conta, aquele que se conta. Donde a inquietação tão justamente designada por **Borges**:<<Tais invenções sugerem que, se as personagens de uma ficção podem ser **leitores ou espectadores**, nós, os seus leitores ou espectadores, podemos ser personagens fictícias.>>. Aquilo que na metalepse é mais perturbador está de fato nessa hipótese inaceitável e insistente de que o extradiegético é talvez sempre já diegético, e que o narrador e seus narratários, quer dizer, eu, vós, pertencemos talvez ainda a alguma narrativa.” (GENETTE, 1995, p. 235, grifo nosso).

consequentemente, de seu interlocutor, mediante a ideia de “puxe a cadeira mais perto, pois tenho muita coisa a lhe dizer”. Este mesmo narrador se parece com aquele de Walter Benjamin, aquele que foi desaparecendo, já que:

É cada vez mais frequente que, quando o desejo de ouvir uma história é manifestado, o embaraço se generalize. É como se estivéssemos sendo privados de uma faculdade que nos parecia totalmente segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências [...] com a guerra mundial começou a tornar-se manifesto um processo que desde então segue ininterrupto. Não se notou, ao final da guerra, que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha; não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável? (BENJAMIN, 2012, p. 213-214)<sup>56</sup>.

Mediante tal afinidade entre Borges e Benjamin, quando o assunto é a pobreza de intercâmbio de experiências na modernidade, evidenciam-se o frágil intercâmbio entre interlocutores, e, consequentemente, a perda daquilo que Benjamin cita sobre Valéry, no mesmo ensaio, acerca das “as afinidades singulares entre a alma, o olho e a mão. ” (BENJAMIN, 2012, p. 239)<sup>57</sup>. Vale dizer que “a antiga coordenação da alma, do olho e da mão, que transparece nas palavras de Valéry, é típica do artesão, e é ela que encontramos sempre, onde quer que a arte de narrar seja praticada.” (BENJAMIN, 2012, p. 239). Assim, ante a diferença do narrador-artesão – aquele que talvez tenha vindo antes da pobreza das relações de comunicação e intercâmbio – e o narrador com o surgimento do romance no início do período moderno, reitera-se, ainda com o mesmo autor, que: “quem escuta uma história está em companhia de um narrador; mesmo quem lê partilha dessa companhia. Mas o leitor do romance é solitário.” (BENJAMIN, 2012, p. 230). Enquanto isso, em *Esse ofício do verso* (2007), obra de transcrição das palestras de Borges, em Harvard, no outono de 1967, extrai-se uma leitura muito parecida com o do narrador em Benjamin:

[...] Borges comenta a negligência do mundo moderno pela épica, faz especulações sobre a morte do romance e examina como a atual condição humana é refletida na ideologia romanesca: “Não acreditamos realmente na verdade, e isso é uma das pobrezaas de nosso tempo”. Revela aqui afinidades

<sup>56</sup> O excerto em destaque pertence ao ensaio “O narrador”, contido na obra **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Cf. BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: Ensaos sobre literatura e história da cultura: obras escolhidas v. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed: Brasiliense, 2012.

<sup>57</sup> A citação de Valéry é contextualizada no mesmo ensaio em debate: “O narrador”, de Walter Benjamin.

com Walter Benjamin [...] advoga a espontaneidade da narração e parece ter algo de antirromancista [...] (BORGES, 2007, P. 128).

Em confluência aos aspectos em debate, Piglia dirá que Borges nunca teria escrito um romance, já que “o romance é o lugar do leitor isolado (a cena daquele que lê em voz baixa); a nostalgia de sua evocação do conto oral (porque os contos de Borges não são isso) e de seu narrador é, no fundo, uma estratégia de leitura.” (PIGLIA, 2000, p. 22). Daí, pensar mais uma vez na relação da vida e da arte imbricada nessa “nostalgia” só aparente, mas de fundo estético, que abarca a importância da recepção na poética de leitura, aquela já citada anteriormente e atribuída à obra de Monegal, em *Borges: uma poética de leitura*. Monegal, por intermédio de uma profunda leitura crítica da obra de Borges, infere a importância da recepção no que concerne ao ‘bem’ ou ao ‘mal’ de uma obra quanto à posteridade, e sintetiza que: “Implicitamente, Borges postula que reler, traduzir, são parte da invenção literária. E talvez que reler e traduzir são a invenção literária. Daí a necessidade implícita de uma poética de leitura.” (MONEGAL, 1980, p. 91).

A relação entre a “evocação do conto oral” e “o leitor sozinho em seu quarto” remete a um duplo complexo, que é, na verdade, uma trama de enigmas no âmago da obra, uma vez que, se a “predileção” de Borges pelo narrador próximo da oralidade é uma estratégia, “menosprezar” o romance também o será: um duplo, à luz da evocação do conto oral, para falar, justamente, desse indivíduo sozinho, perdido e em busca de sua identidade. Em suma, Borges tece o narrador do conto, aquele em oposição ao narrador do romance, com os fios das personagens dos mais diversos gêneros, e não seria diferente com o romance, sobretudo, quando se pensa em Ryan e em Kilpatrick no conto e em Athos e o filho no filme: inegavelmente, a trama de leitura afasta a recepção do caminho “justo” da forma do conto, no âmbito da construção metaficcional. Por fim, exorta-se que seria imprescindível compreender essa tensão, uma vez que é nela que esta a evocação da leitura, como se, por exemplo, o narrador fosse compartilhar com o leitor a história da criação literária mediante a história dos gêneros. E assim o fez Bertolucci.

Notoriamente, esse narrador frequente na obra de Borges não tem só como característica a proximidade com o relato ou com a ideia de um interlocutor que “está ali para receber um relato, mas até o final não compreende que essa história é a sua” (PIGLIA, 2000, p. 24), mas também tem conteúdo intrínseco para conduzir ou

“dissecar” o assunto. Daí, inferir o já citado ensaio de Arrigucci sobre o conto em Borges, à luz dos estudos de Frye sobre o conto filosófico ou anatomia como variantes modernas da sátira menipeia. Desse modo, se Arrigucci cita Frye para falar sobre o conto filosófico em Borges, nada mais salutar do que ir direto à fonte:

A sátira menipeia também chamada mais raramente sátira de Varrão, supostamente inventada por um cínico grego chamado Menipo [...] a sátira menipeia parece ter se desenvolvido da sátira em verso por meio da prática de acrescentar-lhe interlúdios em prosa, mas nós a conhecemos apenas como uma forma de prosa [...] assemelha-se à confissão em sua capacidade de lidar com ideias e teorias abstratas [...] e apresenta as pessoas como porta-vozes das ideias que representam [...] a sátira menipeia oferece-nos uma visão de mundo nos termos de uma simples configuração intelectual [...] a forma curta da sátira menipeia é habitualmente um diálogo ou colóquio, no qual o interesse dramático está num conflito de ideias e não de caráter. Essa é a forma predileta de Erasmo, e comum em Voltaire. (FRYE, 1957, p. 303-305).

Inegavelmente, o narrador em Borges é intelectualizado, porta-voz de ideias que fortalecem a grande característica da obra de arte, que, segundo o próprio autor, estaria na ambiguidade, no duplo, em “mil e uma noites e um pouco mais” e não tanto na palavra final, ou no significado absoluto, ou na moral da história resolvida e o fim com a pergunta “ele morre no final?”. No conto “Tema do traidor e do herói”, o próprio título traz em seu bojo que o herói é traidor, portanto, é imprescindível, a partir de tais aspectos citados, fazer imergir de uma “poética de leitura”, a importância da recepção, que estará sempre no limiar de um diálogo ambíguo, aberto e sem fixidez de lugar, já que a ‘verdade’ transita, mas não se fixa. Tais aspectos fomentam o que Bakhtin classifica de ‘dialogismo’, o que equivaleria dizer, sobre o “eu e o tu” de um diálogo sempre inconcluso, elemento contundente a somar-se à polifonia<sup>58</sup> ou às diversas vozes que se manifestam na intertextualidade dos tempos diversos. O conto filosófico em Borges é esse encontro que, no caso de Ryan e Kilpatrick, em “Tema do traidor e do

---

<sup>58</sup> Sobre os conceitos dialogismo/monologismo e polifonia, reitera-se que: “O **dialogismo** como forma de interação e intercomplementação entre as personagens literárias; o **monologismo** como pensamento único e por isso autoritário, seu desdobramento no processo de construção das personagens romanescas; a **polifonia** como método discursivo do universo aberto em formação; o autor e sua relação dialógica com as personagens; a relação eu-outro como fenômeno sociológico; o inacabamento/inconclusibilidade das personagens como visão de mundo em formação e do homem em formação, razão pela qual não se pode dizer a última palavra sobre eles e nem concluí-los.” (BAKHTIN, 2015, p. VI). Cf. BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 2. Ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro. Ed: Forense universitária, 2015.

herói”, dá-se posteriormente ao encontro entre o narrador e o leitor, que também são os “outros” e os “mesmos” dessa trama universal.

Em vista disso, se Borges manuseou o conto para poder falar do fazer literário no âmbito da tradução das convenções dos gêneros e de seus respectivos impactos contextuais, Bakhtin, inegavelmente, tinha o romance como fonte de predileção. Mas reitera-se que Borges “desdenhava” o romance, para dele e dos demais gêneros, poder fazer o seu conto, que além de contar uma história visível, sustentava outra mais delicada, aquela tecida com os fios da história da criação artística. Portanto, assim como Borges trabalha as barreiras transitórias dos gêneros literários na própria construção do conto, Bakhtin (2003), acerca do romance, é fértil em revelar a dissipação das fronteiras entre os gêneros, uma vez que o romance, por exemplo, abarca diversos gêneros, desde uma carta recebida pela “mocinha” ao diálogo em forma de relato entre duas personagens, ou passando pela lápide de um herói morto, ou quem sabe, o próprio diário, que revelará muitos mistérios no final, enfim, tudo e muito mais, são gêneros literários, que segundo o autor, fazem parte do romance.

Em *Estética da criação verbal*, Bakhtin fala sobre a construção do romance, segundo uma distinção entre o enunciado como unidade de comunicação discursiva e a relação linguística envolta pelas palavras e pela oração, partindo-se do pressuposto de que:

[...] todo falante é por si mesmo um respondente em maior ou menor grau: porque ele não é o primeiro falante, o primeiro a ter violado o eterno silêncio do universo, e pressupõe não só a existência do sistema de língua que usa, mas também de alguns enunciados antecedentes – dos seus alheios – com os quais o seu enunciado entra nessas ou naquelas relações (baseia-se com eles, polemiza com eles, simplesmente os pressupõe já conhecidos dos ouvintes). Cada enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados. (BAKHTIN, 2003, P. 272).

É fecundo pensar a teoria bakhtiniana permeada por um diálogo com a teoria de Frye acerca dos arquétipos e dos símbolos, sobretudo, quando se constata que “o estudo dos arquétipos é o estudo dos símbolos literários como parte de um todo.” (FRYE, 1957, p. 119). Assim, desse modo, arquétipos e símbolos relacionam-se à repetição ou ao elo intertextual dos enunciados, ou à memória borgiana, e que, de forma cabal, tal expressividade dá-se no conto “Tema do traidor e do herói” por intermédio da tragédia

de Shakespeare, a fim de que se valide que uma obra é sempre feita de outra obra, e assim, *ad infinitum*. E ainda sobre Shakespeare na visão de Frye, mas sem perdê-lo de vista no panorama presente, é possível inferir outro ponto contundente sobre aquilo que muitos autores divergem no nome do conceito, mas confluem no sentido do que é uma convenção na obra de arte:

Suponhamos que um crítico descubra que certo exemplo é frequentemente repetido nas peças de Shakespeare. Se Shakespeare é singular ou anômalo, ou mesmo excepcional, usando esse exemplo, a razão para tal uso pode ser pelo menos parcialmente psicológica [...] Mas se podemos achar o mesmo exemplo, em meia dúzia de seus contemporâneos, temos claramente de reconhecer a convenção. E se o encontrarmos numa meia dúzia de dramaturgos de diversas épocas e culturas, temos de reconhecer o gênero, as exigências estruturais do próprio drama. (FRYE, 1957, p. 113).

Inegavelmente, a convenção na literatura, que se desdobra nas “repetições, versões, perversões inesgotáveis” (ARRIGUCCI, 1987, P. 217), é um dos temas em Borges, e tudo para mostrar que o elemento estético “nasce, portanto, de uma leitura, implicando uma poética.” (ARRIGUCCI, 1987, p. 217). Mas não é só uma poética de leitura teorizada por Monegal e referenciada, nesse aspecto, por Arrigucci acerca do conto em Borges, mas também pela teoria da anatomia ou da dissecação de Frye, e, claro, pelo elo dos enunciados no tempo em Bakhtin. Enfim, tudo se assemelha ao tempo circular, elemento contundente ao descortinar da convenção, do “arcabouço da própria poesia” (FRYE, 1957, p. 10) ou da arte em geral, fomentando-se que no cerne da criação, “o bom já não seja de ninguém, nem mesmo do outro, mas da linguagem ou da tradição.” (BORGES, 1999, p. 206, v. 2)<sup>59</sup>.

E será dessa transformação da linguagem por intermédio dos gêneros que se chega à modernidade e à conseqüente manifestação de uma arte que parte de uma tradição, mas que se transforma na ‘forma’ e dela destaca-se uma possível originalidade. Em tais circunstâncias, propõe-se o estudo de Haroldo de Campos sobre a paródia<sup>60</sup>, que

<sup>59</sup> Excerto extraído do conto “Borges e eu”, da obra **O fazedor**.

<sup>60</sup> Sobre a paródia como metaficção na poética do pós-modernismo, destaca-se Linda Hutcheon, em **Uma teoria da paródia**: “Tal como o carnaval renascentista e medieval de Bakhtin (Bakhtin 1968) (e, poderíamos nós acrescentar, tal como a performance art dos anos 70), a metaficção moderna existe na fronteira autoconsciente entre a arte e a vida, traçando pouca distinção formal entre ator e espectador, entre autor e leitor co-autor (Hutcheon 1980). O segundo mundo invertido, alegre, do carnaval, segundo Bakhtin, existia por oposição à cultura eclesiástica séria e oficial, tal como a metaficção de hoje [...] contesta a ilusão novelística [...] contendo dentro de si o seu próprio comentário crítico. A ambivalência

essencialmente estaria relacionado às transformações dos gêneros literários ao longo da história, culminando, dentre diversos aspectos, nos estudos da metalinguagem ou da leitura como crítica. Ressalta-se, portanto, o autor, em “Tradução, ideologia e história” (1984):

Em meu ensaio de 1962, “Da tradução como criação e como crítica”, procurei definir a tradução criativa (“recriação”, “transcrição”) como uma prática *isomórfica* (no sentido de cristologia, envolvendo a dialética do diferente e do mesmo) [...] De uns anos para cá, tenho preferido usar o termo *paramorfismo* para descrever a mesma operação, acentuando no vocábulo (do sufixo grego para-, “ao lado de”, como em *paródia*, “canto paralelo”) o aspecto diferencial, dialógico, do processo [...] (CAMPOS, 2015, p. 37).

De extrema relevância dialógica entre as obras de Haroldo de Campos, destaca-se, sobremaneira, *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe* (1981), justamente, por ser um exemplo fatídico de sua teoria do paramorfismo ou canto paralelo:

Já no primeiro Fausto, o texto é profundamente paródico (na acepção etimológica do termo, que encerra a ideia de “canto paralelo”, e que parece marcar o sentido da releitura da tradição fáustica até mais recente *Doktor Faustus*, 1947, de Thomas Mann). Dentre as fontes mais óbvias estão a *Bíblia* (o pacto com o Demônio, no “Prólogo no céu”, é inspirado no “Livro de Jó”), Shakespeare (*Hamlet* e *Macbeth* em especial), além de tratados alquímico-cabalísticos, hinos sacros, canções e provérbios populares, para não falar dos próprios antecedentes fáusticos. (CAMPOS, 1981, p. 73-74).

Na acepção etimológica de “canto paralelo”, a paródia<sup>61</sup> deve ser vista não no sentido de uma imitação inferior ou burlesca, mas na possibilidade dialógica, ou como o próprio Haroldo de Campos reitera em nota na mesma obra em destaque:

‘[...] destaquei a importância fundamental da paródia como recurso estilístico e estrutural’, tão relevante ‘para a compreensão de algumas das maiores

---

e caráter incompleto dos romances contemporâneos lembram as qualidades semelhantes do carnaval [...]” (HUTCHEON, 1985, p. 93-94).

<sup>61</sup> Linda Hutcheon, em *Uma teoria da paródia*, coincide com a definição do conceito dada por Haroldo de Campos, e daí, extrai-se a seguinte distinção: “A natureza textual ou discursiva da paródia (por oposição à sátira) está evidente no elemento *odos* da palavra, que significa *canto*. O prefixo *para* tem dois significados, sendo mencionado apenas um deles – o de <<contra>> ou <<oposição>>. Desta forma, a paródia torna-se uma oposição ou contraste entre textos. E este é, presumivelmente, o ponto de partida formal para a componente de *ridículo* pragmática habitual da definição: um texto é confrontado com outro, com a intenção de *zombar* dele ou de o tornar *caricato* [...] No entanto, *para* em grego também pode significar <<ao lado de>> e, portanto, existe uma sugestão de um *acordo* ou *intimidade*, em vez de *contraste*.” (HUTCHEON, 1985, p. 47-48, grifo nosso).

criações da literatura moderna, quanto útil para o entendimento de certas obras do passado literário, notadamente, insubmissas a uma classificação convencional, como as de um Folengo, de um Rabelais, de um Cervantes'. Era a linha da 'carnavalização', já privilegiada por Bakhtin desde 1929. (CAMPOS, 1981, p. 74).

O conto em Borges, em particular, o conto "Tema do traidor e do herói", parte de tais aspectos documentais e de viés metalinguístico, sobretudo, quando se pensa no processo de construção como a segunda história, ao lado da história dupla daquele que sai em busca dos traços biográficos de seus ancestrais, mas que, ao mesmo tempo, até chegar perto da gênese, traçou o caminho da criação literária, da memória que se trans- "forma" e que se traduz sobre si mesma.

Decorrente dos aspectos citados, depreende-se que a arte metalinguística traz em si certo princípio da ambivalência, desse caráter duplo do carnaval, ou da carnavalização. Ainda que não seja um fenômeno literário, compreende-se que a carnavalização influi na criação literária, e tal averiguação parte não só dos estudos bakhtinianos, e posteriormente, dos trabalhos de Haroldo de Campos sobre a natureza dialógica, intertextual e híbrida da obra artística, mas da constatação dos estudos em Borges de que o conto tem uma natureza dupla, à luz da tradição e da tradução. Ainda, a tais aspectos, soma-se a inferência do papel do narrador, cujo teor filosófico, feito Sherazade, sempre quer falar, mas não quer chegar, a fim de que essa "forma" possa ser a metáfora maior da eternidade da obra que se dá na convenção, na memória e nas transformações dos gêneros literários.

Ainda, sobre a questão da carnavalização, seria viável conjecturá-la, a fim de que se possa compreender que o narrador intelectualizado em Borges, aquele que apresenta a história como relato, e dela suscita todo um questionamento, conflui com a teoria bakhtiniana no tocante ao dialogismo ou à possibilidade de, no mínimo, duas ideias estarem sempre na iminência de um novo sentido. Compreende-se que o narrador em Borges escapa ao significado absoluto, pois se assim o fosse, deixaria de ser uma relação dialógica, e sim, monológica, fator categórico a uma ideia que se conclui, que se finda sobre si mesma, sem a possibilidade de um futuro desenvolvido "dialogicamente, mas não no diálogo seco e, sim, por meio do confronto de vozes [...]" (BAKHTIN, 2015, p. 105).

### 1.3. A memória como referência intertextual

Se Arrigucci, sobre o conto filosófico em Borges, trouxe à luz, a “sátira da menipeia”, e mais solidamente, Frye ressalta a “sátira da menipeia”, como um gênero antigo que envolve a peculiaridade das questões filosóficas, não com o intuito de se chegar a uma verdade absoluta, mas de se polemizar e ampliar um arcabouço de ideias futuras, sobremaneira, para Bakhtin, a Menipeia é um gênero fundamental na forma do romance em Dostoiévski, sobretudo, quando se pensa na sua tradição carnavalesca. Desse modo, em Bakhtin, a menipeia, como um gênero carnavalesco literário, oriundo dos ritos festivos de carnaval, estabelece as ambivalência e as contradições, ou melhor, o “canto paralelo”<sup>62</sup> no sentido de simultaneidade: no carnaval, o grande rito festivo é a possibilidade do contrário, é quando o rei vira plebeu e o plebeu vira rei, a alegria dá lugar ao choro, a riqueza à pobreza, e o herói ao traidor.

Por conseguinte, destaca-se que o conto “Tema do traidor e do herói” não fomenta a menipeia só no narrador bibliotecário ou filosófico, mas a evidencia também no que é concernente à convenção, à repetição e à memória ressignificada, além de aludir, a partir do próprio título, as características e peculiaridades que requerem uma atenção mais criteriosa: a questão metaficcional do “tema” da dualidade, do duplo, do “outro” e do “mesmo”, reforçando-se a ideia de que:

Quanto mais pleno e concreto for o nosso conhecimento das *relações e gênero* em um artista, tanto mais a fundo poderemos penetrar nas particularidades de sua forma do gênero e compreender mais corretamente a relação de reciprocidade entre tradição e a novidade dessa forma. (BAKHTIN, 2015, P. 181).

O conto “Tema do traidor e do herói” atua nessa relação bakhtiniana entre a tradição e a novidade. Shakespeare no conto é o exemplo contundente dessa relação, desse “tempo”, desse “fogo”, desse “tigre”, dessa forma imortalizadora e refutável. Sobre tais inferências, constata-se que no conto “História da eternidade”, da obra homônima, Borges diz sobre as repetições no tempo, da intertextualidade como

---

<sup>62</sup> Ainda sobre a **paródia** ou o “**canto paralelo**” e suas origens na sátira **menipeia**, que, por sua vez, tem raízes na **carnavalização**, reitera-se Haroldo no mesmo debate recente em nota: “Bakhtin faz das ‘relações dialógicas’ o objeto da ‘metalinguística’, diversificando-as em ‘estilização’, ‘paródia’, ‘narração mediada’ e ‘diálogo’. E ecoa, persistente, em Kristeva, quando esta ( ‘Le mot, le dialogue et le roman’) escreve: ‘O riso do carnaval não é simplesmente parodístico; não é mais **cômico** que **trágico**; é **os dois, ao mesmo tempo**; é, se quisermos, **sério**, e é só assim que a cena é **simultaneamente cômica e trágica**, é sobretudo **séria**, no sentido em que o é o **carnaval** [...]” (CAMPOS, 1981, p. 74, grifo nosso).

memória crítica, das histórias dentro das histórias, em suma, da própria tradução como fator elementar à eternidade. Correlato à eternidade em Borges, inferem-se tanto Haroldo de Campos, quando diz que “a bruxa do *Fausto* é da raça das feiticeiras de *Macbeth*”<sup>63</sup>, como os “universais poéticos” em Frye, ao salientar que “a rosa no *Paradiso* de Dante e a rosa nas poesias líricas mais antigas de Yeats são identificadas com coisas diferentes, mas as duas representam todas as rosas.” (FRYE, 1957, p. 125).

Assim, decorrente à eternidade, fomenta-se o intuito de mostrar que para se chegar a uma determinada obra, no caso, ao conto “Tema do traidor e do herói”, percorreram-se tantas essências e raízes, em particular, a do carnaval, e, segundo Bakhtin:

Um dos problemas mais complexos e interessantes da história da cultura é o problema do *carnaval* (no sentido de conjunto e todas as variadas festividades, ritos e formas de tipo carnavalesco), da sua essência, das suas raízes profundas na sociedade primitiva e no pensamento primitivo do homem, do seu desenvolvimento na sociedade de classes, de sua excepcional força vital e seu perene fascínio. Aqui não vamos, evidentemente, examinar esse problema em profundidade, pois nosso interesse essencial se prende apenas ao problema da carnavalização, ou seja, da influência determinante do carnaval na literatura, especialmente sob o aspecto do gênero. (BAKHTIN, 2015, p. 139).

Pois bem, é importante destacar que o carnaval, “[...] no sentido de um conjunto de todas as variadas festividades de tipo carnavalesco) não é, evidentemente, um fenômeno literário” (Bakhtin, 2015, p. 139), mas é a sua transposição “para a linguagem da literatura que chamamos *carnavalização da literatura*.” (BAKHTIN, 2015, p.140). Assim, destaca-se que:

O carnaval é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores. No carnaval todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca. Não se contempla e, em termos rigorosos, não se representa o carnaval, mas *vive-se* nele [...] essa é uma vida desviada da sua ordem *habitual*, em certo sentido uma “vida às avessas”, um “mundo invertido” (“monde à l’envers”). (BAKHTIN, 2015, p. 140, grifo do autor).

Sem sombra de dúvida, a escolha da intertextualidade, que, no caso específico, seriam as obras de Shakespeare dentro do conto em estudo, ressalta a teoria

<sup>63</sup> Cf. Haroldo de Campos, em *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, p.89.

de Bakhtin acerca da carnavalização e de sua possibilidade de diálogo com o debate presente. O “duplo” ou a inversão de papéis que recai sobre Fergus Kilpatrick e Athos Magnani, em rigor, seria, conforme salientado por Bakhtin, como “vida às avessas”, reforço contumaz à duplicidade simultânea do herói/traidor.

Em vista disso, tudo o que é proibido no sistema da vida cotidiana é revogável no carnaval: “revogam-se antes de tudo o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta [...] tudo o que é determinado pela desigualdade [...] elimina-se toda *distância* entre os homens.” (BAKHTIN, 2015, p. 140, grifo do autor). Tudo que é fechado e hierarquizado no mundo extracarnavalesco, em rigor, passa a se conectar, já que “o carnaval aproxima, reúne, celebra os esponsais e combina o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo, etc.” (BAKHTIN, 2015, p. 141).

Assim como Borges refuta o tempo da arte com a tradução, quebrando barreiras e inserindo aproximações de gêneros, assim mostrou a teoria bakhtiniana acerca do carnaval e de seus opostos que se atraem e dialogam no âmbito das ideias, e assim também reage a tradução, sobretudo, quando se pensa no assunto em debate, ou seja, na carnavalização e no seu impacto na construção artística e do pensamento filosófico, e até mesmo em Borges quando aproxima Shakespeare como intertextualidade declarada de seu conto, inferindo, sobremaneira, o que João Alexandre Barbosa diz sobre a nova forma na relação entre poeta moderno e história, o que vale dizer, entre artista e contexto<sup>64</sup>:

O poeta moderno *traduz* na medida em que o seu texto persegue uma convergência de textos possíveis: a tradução é a via de acesso mais interior ao próprio miolo da tradição. Pela tradução, a tradição do novo perde o seu tom repetitivo: re-novar significa, então, ler o novo no velho. (BARBOSA, 2009, p. 29)

E sobre esse “chegar-se ao miolo da tradição”, destaca-se a origem da “sátira menipeia”:

Esse gênero deve a sua denominação ao filósofo do século II a. C. Menipo de Gádara, que lhe deu forma clássica. No entanto, o termo, como denominação

---

<sup>64</sup> Indo além, em direção ao contexto pós-moderno, Linda Hutcheon diz: “Talvez os parodistas não façam mais do que apressar um processo natural: a alteração das formas através do tempo.” (HUTCHEON, 1985, p. 51).

de um determinado gênero, foi propriamente introduzido pela primeira vez pelo erudito romano do século I a. C. Varro, que chamou a sua sátira de “*Saturae menippeae*”. Mas o gênero propriamente dito surgiu bem antes e talvez o seu primeiro representante tenha sido Antístenes, discípulo de Sócrates e um dos autores dos “diálogos socráticos”. “Sátiras menipeias” foram escritas também pelos contemporâneos de Aristóteles [...] Depois vem Menipo, que deu ao gênero melhor definição, vindo em seguida Varro, de cujas sátiras chegaram até nós inúmeros fragmentos [...] o *Satiricon*, de Petrônio, não passa de uma “sátira menipeia” desenvolvida até os limites do romance. A noção mais completa do gênero é, evidentemente, aquela que nos dão as “sátiras menipeias” de Luciano que chegaram perfeitas até nós [...] (BAKHTIN, 2015, p. 128-129).

A extensa exposição acerca da origem da “sátira menipeia” tem como propósito afirmar e reafirmar tudo o que tem sido dito desde então, sobre uma obra artística, que, à medida que passa pela observação anatômica, dela se extraem sempre camadas tão profundas e densas, que seria inegável a influência que recai sobre a própria criação da arte como um todo. É notório, portanto, que Borges exalta tal influência da menipeia na voz do narrador bibliotecário, “sabido”, filosófico e sempre com um fio solto de um diálogo, que além de relatar “o ocorrido”, ora ou outra, suscita a reflexão sobre os dois lados da moeda. E tudo, evidentemente, com a participação da recepção, cuja leitura, semelhante ao papel de Ryan no conto e de Athos (o filho) no filme, nada mais seria que o papel do próprio tradutor, que, muitas vezes, é transgressor da ‘verdade’, para ter o que contar no futuro: o futuro requer o passado que se instaura a cada presente da tradução.

E ainda, sobre as “sátiras menipeias”, sob a ótica bakhtiniana, seria possível estender-se mais e mais sobre suas particularidades, sobretudo, quando se pensa que muitas delas – em torno de quatorze<sup>65</sup> – salientadas pelo autor, coincidem com os estudos borgianos, e mais especificamente, com o conto em estudo. Seria interessante pensar na particularidade do gênero da *menipeia*, que, não diferente em Borges, “cria situações extraordinárias para provocar e experimentar uma ideia filosófica: uma palavra, uma verdade, materializada na imagem do sábio que procura essa verdade.” (BAKHTIN, 2015, p. 130, grifo do autor). E ainda:

---

<sup>65</sup> Sobre as **quatorze formas** ou particularidades do **gênero menipeia** em trânsito, desde a antiguidade, Cf. Mikhail Bakhtin, em **Problemas da poética de Dostoiévski**, p. 129-139.

Cabe salientar que, aqui, a fantasia não serve à *materialização* positiva da verdade, mas à busca, à provocação e principalmente à *experimentação* dessa verdade. Com esse fim, os heróis da *menipeia* sobem aos céus, descem ao inferno, erram por desconhecidos países fantásticos, são colocados em situações extraordinárias reais (Diógenes, por exemplo, vende-se a si mesmo como escravo na feira [...]) Nesse sentido, podemos dizer que o conteúdo da *menipeia* é constituído pelas aventuras das ideias ou da verdade no mundo, seja na terra, no inferno, ou no Olimpo. (BAKHTIN, 2015, p. 130-131, grifo do autor).

Percebe-se que as características da *menipeia* apontadas na teoria bakhtiniana são compatíveis aos estudos acerca do conto “Tema do traidor e do herói”, especialmente, quando se pensa em Fergus Kilpatrick no momento que, praticamente, “vende a alma”, a fim de se imortalizar como herói, ainda que fosse um traidor. E, nesse ínterim, é importante ressaltar que Borges utiliza-se da memória literária, no caso de Shakespeare dentro do conto, numa espécie de aventura nos trâmites entre a verdade histórica e a ficção, dando aparato para se instaurar a fama de um herói. Fergus Kilpatrick vive uma situação “extraordinária”, semelhante aos exemplos reiterados sobre Bakhtin, ao experimentar a ‘materialização’ de uma mentira que se consagra numa verdade. E nesse jogo entre verdade e mentira, Ryan chega também a um status de “aventureiro” que experimenta essa ‘verdade’, mas dela não tem o usufruto daquele que desmascara o mundo com a sua chegada, mas, pelo contrário, leva avante a consagração de um “herói” nos intermédios de uma futura escrita biográfica de seu ancestral.

Ryan não revela a verdade de que o herói imortalizado era um traidor, e que tudo não passava das encenações das peças de Shakespeare, porque, semelhante ao que diz Bakhtin, talvez ele esteja a serviço de uma “fantasia de uma busca da verdade” e de uma possível “experimentação da verdade”. O encontro com a verdade não é fatídico ao ponto de tudo se desmoronar, mas é suficiente para desmitificar que tudo se ajeita no final quando ela é revelada. Muito pouco se faz com a verdade, revelando-se que, talvez, a sua busca seja mais importante só para justificar que a literatura que perdura é aquela que permite a busca, ainda que não se traga o troféu ou o Santo Graal nos trâmites do que de fato ocorreu, mas do que poderia ter ocorrido, e tudo isso, com o encantamento da linguagem.

O mesmo vale dizer do tradutor que, diante do original ou do texto de partida, nada mais seria que aquele que depreca a lápide onde repousa o morto, e de lá faça emergir não o corpo, mas a impressão do olhar ou da leitura desse mundo dos mortos. Ora, é exatamente o que ocorre no conto de Borges, quando surgem rumores de que o túmulo de Fergus Kilpatrick havia sido depredado, e por isso, Ryan decide averiguar o ocorrido, e, nesse ínterim, traçar a gênese de um herói morto. É interessante pensar nesse “herói morto”, ou, em Fergus Kilpatrick, ou, em Athos Magnani ou em todos os heróis universais numa “situação fictícia de encontro nos reinos dos mortos” (BAKHTIN, 2003, p. 331), a fim de que se possa compreender que é:

[...] o “desdobrar” (*Entfaltung*) do original na recepção das gerações sucessivas, a “era da fama”, o fator que promove a tradução e nela se expande. O jovem Benjamin vê esse desenrolar ainda idealisticamente, como algo sempre renovado e “fundamentalmente eterno”. (CAMPOS, 2015, p. 113-114, grifo do autor).

O “eterno” na renovação do olhar ou na tradução, e tudo mediado por esse diálogo teórico entre Bakhtin e Haroldo de Campos, remete, plausivelmente, ao conceito de Arrigucci sobre a “fama” ou “infâmia” do herói. Ryan, ao “desdobrar a verdade” acerca do herói que era traidor, não revelou a infâmia, mas manteve a fama sob a perspectiva de uma nova forma. Borges, no intuito de falar dos gêneros e de suas quebras fronteiriças, introduz a biografia como gênero sempre perto da discussão real da verdade em oposição à criação de ficção: Ryan ou Borges desmascara a ‘verdade’, não ao revelar que tudo era mentira e o herói consagrado na fama era um impostor, mas no papel do gênero biográfico e na linha tênue entre verdade e ficção, ou seja, tudo pode ser mentira, talvez, alguma coisa, ali ou aqui, seja fidedigno, real e histórico. Ryan representa aquele ao qual cabe o papel da escrita biográfica de um herói a partir da intertextualidade<sup>66</sup> que vigora não só dali para o futuro, mas antecede já na história de

---

<sup>66</sup> Sobre os estudos da gênese da criação artística, em particular, a literatura, seria interessante ressaltar o trabalho de Tiphaine Samoyaut, em **A interxrtualidade** (2008), quando diz: “A literatura se escreve certamente numa relação como o mundo, mas também apresenta-se numa relação consigo mesma, com sua história, a história de suas produções, a longa caminhada de suas origens. Se cada texto constrói sua própria origem (*sua originalidade*), inscreve-se ao mesmo tempo numa genealogia que ele pode mais ou menos explicitar. Esta compõe uma árvore com galhos numerosos, com um rizoma mais do que uma raiz única, onde as filiações se dispersam e cujas evoluções são tanto horizontais quanto verticais. É impossível assim pintar um quadro analítico das relações que os textos estabelecem entre si: da mesma natureza, nascem um dos outros; influenciam uns aos outros, segundo o princípio de uma geração não espontânea; ao mesmo tempo não há nunca reprodução pura e simples ou adoção plena. A retomada de um texto existente pode ser aleatória ou consentida, vaga lembrança, homenagem

Shakespeare dentro da história do conto e nas suas possíveis posições de câmbio entre espectador, ator e autor, como, vale sempre ressaltar, na história de *Hamlet*.

Chegar à origem nos trâmites da evidência de uma memória, mediante a intertextualidade como leitura e como crítica, não é um “enfim se chegou lá”, mas é poder inferir a questão da autoria ou da originalidade frente à descoberta de que o inicial sempre esteve “num território a-temporal ou sobre-temporal, onde realmente existe e co-existe uma heurística geral das formas.”(CAMPOS, 1977, p.74).Quando, por exemplo, Ryan sai em busca da biografia de Fergus Kilpatrick, muito provável, estaria trilhando o papel da criação literária no que concerne às raízes, reafirmando que:

Todo sistema de signo (isto é, qualquer língua), por mais que sua convenção se apoie em uma coletividade estreita, em princípio sempre pode ser decodificado, isto é, traduzido para outros sistemas de signos (outras linguagens) [...] No entanto, o texto [...] nunca pode ser traduzido até o fim, pois não existe um potencial texto único dos textos. O acontecimento da vida do texto, isto é, a sua verdadeira essência, sempre se desenvolve na fronteira de duas consciências, de dois sujeitos. (BAKHTIN, 2003, p. 311).

Ryan no conto e Athos (o filho) no filme, ao trilharem um caminho de uma viagem, a fim de se chegar à gênese biográfica de seus respectivos ancestrais, na verdade, encontram uma “fronteira de duas consciências”, e talvez, essa “viagem seja a tradução de um discurso situado no tempo e no espaço que procura a sua libertação pela linguagem.” (BARBOSA, 2009, p. 37). Sempre na viagem, há a possibilidade de uma fronteira e de um encontro, a rigor, um “encontro de dois textos – do texto pronto e do texto a ser criado, que reage; conseqüentemente, é o encontro de dois sujeitos, de dois autores.” (BAKHTIN, 2003, p. 311).

Quem sabe no futuro, se Ryan, de fato, escrever uma biografia do herói, alguém possa lê-la, e dado isso, extrair suas perspectivas e sentidos. Sobre esse “alguém no futuro” ou sobre um possível “encontro no futuro”, remete-se ao que Piglia diz sobre Borges:

A tradição literária tem a estrutura de um sonho no qual se recebem as lembranças de um poeta morto. Podemos imaginar alguém que no futuro (num quarto de hotel, em Londres) começa de repente a ser visitado pelas

---

explícita ou ainda submissão a um modelo, subversão do cânone ou inspiração voluntária.” (SAMOYVAULT, 2008, p. 9-10).

lembranças de um obscuro escritor sul-americano a quem mal conhece [...] Talvez no futuro alguém, uma mulher que ainda não nasceu, sonhe receber a memória de Borges tal como Borges sonhou que recebia a memória de Shakespeare. (PIGLIA, 2004, p.45-46).

A obra à qual Piglia se refere é *A memória de Shakespeare*, em específico, ao conto homônimo, do qual se exprime que “à medida que transcorrem os anos, todo homem é obrigado a suportar o crescente peso de sua memória. Duas me angustiam, confundindo-se às vezes: a minha e a do outro, incomunicável.” (BORGES, 1999, p. 450-451, V. 3). O “incomunicável” seria Shakespeare, e sobre ele, Borges dirá:

Na primeira etapa da aventura senti a felicidade de ser Shakespeare; na última, a opressão e o terror. No início, as duas memórias não misturavam as suas águas. Com o tempo, o grande rio de Shakespeare ameaçou, e quase afogou, meu modesto caudal. Percebi com temor que estava esquecendo a língua de meus pais, já que a identidade pessoal baseia-se na memória, temi por minha razão. (BORGES, 1999, p. 450, v. 3).

Sobre a memória e a sua relação intrínseca com o futuro, retoma-se Ryan, quando no final do conto, acerca das peças de Shakespeare na história de Kilpatrick, “suspeita que o autor as tenha intercalado para que uma pessoa, no futuro, desse com a verdade.” (BORGES, 1999, p. 555, v. 1) <sup>67</sup>. De modo dialógico, Umberto Eco, em “Borges e a minha angústia de influência”, finaliza o ensaio do seguinte modo: “Mas espero que se venha a encontrar sempre, depois da minha morte, alguém mais inábil que eu, de quem eu possa ser reconhecido como precursor.” (ECO, 2003, p. 127). Nota-se que, ora haja um leitor desavisado desses diálogos de sonhos, de Shakespeare, de Borges e de “alguém no futuro”, ora esteja atento às influências, é notório que para Eco, a partir de suas próprias palavras do mesmo ensaio, “é muito difícil subtrair-se à angústia da influência, assim como foi muito difícil para Borges ser um precursor de Kafka.” (ECO, 2003, p. 126).

Sobre Kafka, justamente, em “Kafka e seus precursores” <sup>68</sup>, revela-se, com afinco, tanto o tema da “busca” como a influência de uma leitura ser capaz de modificar significados solidificados de certas obras, talvez, tão mais antigas, mas sempre na

---

<sup>67</sup> Reitera-se que o excerto em destaque pertence ao conto “Tema do traidor e do herói”, da obra **Ficções**.

<sup>68</sup> O conto “Kafka e seus precursores” pertence à obra **Outras inquisições**.

iminência de um “sonho” borgiano com a “memória shakespeariana”, a fim de transformá-las.

À luz dos aspectos da “influência”, Eco discorre sobre sua obra célebre *O nome da rosa*:

Quando, depois, escrevi *O nome da rosa* é mais que evidente que, ao construir a livraria, pensava em Borges. Se alguém for ler o meu verbete “Código” na *Enciclopédica Einaudi*, verá que em um dos parágrafos faço uma experiência sobre a Biblioteca de Babel. Ora, aquele verbete foi escrito em 1976, dois anos antes de começar *O nome da Rosa*, sinal de que pela biblioteca borgiana eu já era obcecado há tempos. Enfim, quando começo a escrever o romance, vem-me naturalmente a ideia da biblioteca e com ela a de um bibliotecário cego, que decido chamar de Jorge de Burgos. (ECO, 2003, p. 118).

Pensar a Biblioteca de Babel no jogo de ‘influência’ no romance de Eco, e daí, trazer a intertextualidade como tradução, à luz das discussões que discorrem no que se denominam imitações<sup>69</sup> que recaem sobre o texto de partida, ressalta os dizeres de Borges sobre a relação entre tradução e tradição:

Quer dizer, a diferença entre uma tradução e o original não é a diferença dos próprios textos. Suponho que, se não soubéssemos qual era o original e qual era a tradução, poderíamos julgá-los com equidade. Mas, infelizmente, não podemos. E assim a obra do tradutor sempre é vista como inferior – ou, o que é pior, é *sentida* como inferior – ainda que, verbalmente, a versão seja tão boa quanto o texto. (BORGES, 2007, p. 71, grifo do autor).

E assim, nesse diálogo que envolve a intertextualidade nos seus mais possíveis ‘julgamentos’, reflete-se um pouco sobre a recepção no que condiz ao que fora dito antes com muita ênfase, acerca das obras dentro das outras, assim como teria feito Borges no conto em estudo “Tema do traidor e do herói”, ao inserir a tragédia de Shakespeare. E sobre Shakespeare, vale lembrar que *Hamlet* é mais ou menos sobre

<sup>69</sup> Interessante o destaque dado por Samoyault sobre a **intertextualidade** como “criação”: “A primeira das **Fictions**, de Borges, ‘**Tlön Uqbar Orbis Tertius**’, estabelece que ‘a concepção do plágio não existe’: estabeleceu-se que todas as obras são a obra de um único autor que é intemporal e anônima. A partir daí, os textos tornam-se os fragmentos de um grande conjunto coletivo chamado literatura e formam patrimônio que pertencerá a todos. Barthes também concebe a literatura como um plágio generalizado: ‘Na literatura tudo existe: o problema é saber onde’. É interessante que o plágio apareça assim como o oposto da literatura (copiar não é criar) ao mesmo tempo que sua própria definição: este paradoxo expõe que no fundamento de qualquer criação existe um gesto precedente, uma influência antiga sobre as quais o artista se apoia.” (SAMOYULT, 2008, p. 51-52).

aquela história que contém a própria história, ou, nas palavras de Borges, é o que suscita certa ‘inquietação’:

Por que nos inquieta que o mapa esteja incluído no mapa e as mil e uma noites no livro das *Mil e Uma Noites*? Por que nos inquieta que Dom Quixote seja leitor de *Quixote*, e Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creio ter encontrado a causa: tais inversões sugerem que, se os personagens de uma ficção podem ser leitores ou espectadores, nós, seus leitores ou espectadores, podemos ser fictícios. Em 1833, Carlyle observou que a história universal é um infinito livro sagrado que todos os homens escrevem, e leem, e procuram entender, e no qual também são inscritos. (BORGES, 1999, p. 50, v. 2)<sup>70</sup>.

Sobre essa fluidez<sup>71</sup> entre o espectador ser a personagem, ou Hamlet assistir à própria história dentro da história de *Hamlet* já se viu recentemente, e vale voltar, e vale a compreensão da história cíclica, que também se vê no conto “Tema do traidor e do herói”, e, evidentemente, dentro do filme *A estratégia da aranha*. Assim, tanto Ryan quando aceita a sua condição de “participante” desse jogo da criação literária, como Athos (o filho), no final do filme, profere o excerto borgiano de que “um homem é os outros, de que um homem é todos os outros” (BORGES, 1999, p. 56, v. 2), confirma a ideia de que os seus posicionamentos são intercambiáveis<sup>72</sup>, justamente, porque o seriam no caso do traidor e do herói. Desmitifica-se a posição absoluta, descentraliza-se o sentido de pessoa do discurso, abre-se o horizonte em prol do “outro”, da voz do

<sup>70</sup> Excerto referente ao conto “Magias parciais de Quixote”, do livro **Outras inquisições**.

<sup>71</sup> À luz de uma salutar contextualização, seria interessante fazer uma menção, ainda que breve, aos **estudos literários**, em particular, à obra **Discurso da narrativa**, de **Gérard Genette**, justamente quando o autor, ao tratar do romance proustiano e da fluidez do lugar do narrador ou da personagem nos **diferentes níveis narrativos**, salienta sobre a “famosa **estrutura em abismo**.” (GENETTE, 1995, p. 232, grifo nosso). Ou, ainda sobre os **níveis narrativos**, é importante discorrer sobre o mesmo autor, inferindo-se que a “distância temporal (e espacial) que até então separava a ação contada do ato narrativo esbate-se progressivamente, ao ponto de se reduzir, finalmente, a zero: a narrativa chegou ao aqui e agora, a história uniu-se à narração.” (GENETTE, 1995, p. 226). É interessante também, a partir dos estudos da **semiótica**, fazer um paralelo dialógico com destaque às “**metalepses**” nas categorias de “pessoa”, em **As astúcias da enunciação** (1996), quando José Luiz Fiorin diz sobre o próprio Genette no que concerne ao **trânsito de um nível narrativo a outro**, e daí, extrair o seguinte excerto: “A esse fenômeno Genette chamou **metalepse**, termo tirado da retórica clássica, que designa o fato de dizer que o narrador ou o autor praticam o que está sendo narrado.” (FIORIN, 1996, p. 122, grifo nosso).

<sup>72</sup> **Luiz Fiorin**, sob o impacto dos estudos de **Gérard Genette**, em “as categorias” (pessoa, tempo e espaço), mais especificamente, na categoria de “pessoa”, fala sobre o trânsito de pessoa, tendo-se em mente que “uma outra forma de realizar **macroenbreagens** é efetuar a passagem de um actante de um nível narrativo a outro, pois, assim, a ilusão referencial esboroa-se.” (FIORIN, 1995, p. 122).

“outro”, desse duplo<sup>73</sup> cambiante, desse híbrido impossibilitado de qualquer identificação inequívoca.

Borges, ao vangloriar o narrador perto da oralidade, aguça o “ouvinte” desse jogo de lugares que oscilam, justamente, para poder falar das personagens de todos os gêneros que habitam a sua biblioteca. Portanto, Ryan, à semelhança de tantas personagens, sobretudo, do romance, traça o seu destino da “busca”, da solidão e descentramento quando se trata da identidade, certificando que tudo seria repetição na “História Universal” de Borges, tudo seriam elos na cadeia do discurso, de acordo com Bakhtin, tudo seria convenção, conforme apregoadado nos excertos de Frye sobre a repetição como um símbolo arquetípico pertencente à literatura como um todo.

Ainda sobre a não fixidez do lugar do indivíduo, seria interessante pensar não só na relação entre personagem e narrador ou espectador e leitor, mas também no âmbito de criador e tradutor, e para tanto, nada mais plausível que o exemplo de “Pierre Menard, autor de Quixote”, do livro *Ficções* de Borges. Sucederá, em “Magias parciais de Quixote”, do livro *Outras inquisições*, a veemência da história dentro de outra história, à luz não só de *Hamlet* e de *Mil e uma noites*, mas também de *Quixote*. Portanto, Antes de Pierre Menard, um pouco de Cervantes:

Paul Groussac, em 1942, observou: “Com certa tintura mal fixada do latim e italiano, a colheita literária de Cervantes provinha, sobretudo, dos romances pastoris e de cavalaria, embaladoras fábulas de cativo”. O *Quixote* é menos um antídoto dessas ficções que uma secreta despedida nostálgica. Na realidade, cada romance é um plano ideal; Cervantes compraz-se em confundir o objetivo e o subjetivo, o mundo do leitor e o mundo do livro [...] No sexto capítulo da primeira parte, o padre e o barbeiro revistam a biblioteca de Dom Quixote; assombrosamente, um dos livros examinados é a *Galateia*, de Cervantes, e eis que por coincidência, o barbeiro é amigo do autor e não o admira muito, dizendo que este é mais versado em desgraça que

---

<sup>73</sup> Enquanto fala-se sobre o ‘duplo’ ou sobre a ocorrência da ‘duplicidade’, o que valeria dizer sobre o ‘outro’ e o ‘mesmo’, Leonor Arfuch, mediada pelos estudos linguísticos e sociais, em *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea* (2010), usa o termo **espaço biográfico**, e, sob a influência dos estudos bakhtinianos, estabelece a questão da heterogeneidade das ‘vozes’ que recai no mesmo corpo de texto de maneira simultânea: “[...] é precisamente esse **valor biográfico** – heroico ou cotidiano, fundado no desejo da transcendência ou no amor aos próximos – que impõe uma ordem à própria vida – a do narrador, a do leitor –, à vivência por si só fragmentária e caótica de identidade, o que constitui uma das maiores apostas do gênero e, conseqüentemente, do espaço biográfico.” (ARFUCH, 2010, p. 56, grifo do autor). Cf. ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.

em versos [...] O barbeiro, sonho de Cervantes, ou forma de um sonho de Cervantes, julga Cervantes [...] (BORGES, 1999, p. 49, v. 2).

Instigante pensar em Miguel de Cervantes, autor de *Dom Quixote de la Mancha* (1605), sob o impacto do que tem se visto sobre as camadas de influência sobre uma obra, e o exemplo mais notório, até o momento, teria sido a sátira menipeia como gênero antigo. Vale ressaltar que Borges no excerto recente, antes de falar do jogo entre o mundo da obra e o mundo da recepção, introduz o comentário de Paul Groussac (1899-1986), um escritor e bibliotecário assim como ele, que, além de ser uma suposta influência dentre os autores prediletos de sua biblioteca particular, exorta sobre o próprio princípio da criação: os gêneros antigos que não devem ser descartados, mas, pelo contrário, reverenciados, em menor ou maior grau, na “forma” estética vindoura.

O romance de Cervantes, não só segundo Borges, por intermédio das palavras de Groussac, mas também para Frye, à luz de uma anatomia acerca das camadas de uma obra, será tomado como exemplo, a fim de solidificar o estudo de ‘dissecação’ e do encontro das formas diversas ou dos gêneros, inclusive no tópico “O *mythos* da primavera: a comédia”, quando dirá que “numa comédia pastoral as virtudes idealizadas na vida campestre podem ser representadas por um homem simples que fale pelo ideal bucólico [...] o ‘jeca’ ou o ‘caipira” (FRYE, 1957, p. 176), confirmando que na primeira fase da comédia “quanto mais irônica a comédia, tanto mais absurda a sociedade.” (FRYE, 1957, p. 176). Divididas em cinco fases a comédia, ainda sobre Quixote, Frye dirá:

A segunda fase da comédia, em seu modelo mais simples, é uma comédia na qual o herói não transforma uma sociedade cômica, mas simplesmente escapa ou foge dela [...] essa é a fase quixotesca da comédia [...] Assim, em *The Alchemist* (O Alquimista), o sonho de Sir Epicure Mammon, do que ele fará com a pedra filosofal, é, como o de Quixote, um sonho gigantesco, e erige-o numa paródia irônica de Fausto (que é mencionado na peça), da mesma forma que Quixote é uma paródia irônica de Amadis e Lançarote. (FRYE, 1957, p. 179).

Desse modo, os exemplos de Frye sobre a comédia intensificam a ideia de que uma obra abarca tantas outras obras, justamente como apregoa Borges no conto “Tema do traidor e do herói”. Ao inserir Shakespeare no conto, Borges, por intermédio da

ficção, problematiza ou traz ao debate, a discussão de que, inevitavelmente, a criação artística requer as referências do passado que se fundem em novas formas ou gêneros, sempre, evidentemente, à espera da recepção, na relação do “outro” e do “mesmo”. Mas é claro que a ‘comédia pastoral’ na exemplificação de *Quixote* é só um exemplo dessa relação externa de uma obra com outras obras, assim como fez Borges na relação da convenção ilustrada com a tragédia de Shakespeare. Daí, inferir tantas outras influências na formação de uma obra, como seria, por exemplo, o caso ainda de *Quixote*, mas que poderia ser *Hamlet* e tantos outros. O fato é que “quando examinamos a ficção do ponto de vista da forma, podemos ver quatro fios<sup>74</sup> principais a amarrá-la: o romance, a confissão, a anatomia e a estória romanesca.” (FRYE, 1957, p. 307). Como exemplo, o mesmo autor diz que “podemos ver tipos [...] de romance, estória romanesca e anatomia em *Dom Quixote*.” (FRYE, 1957, p. 307).

Nesse jogo das revelações das camadas de uma obra, à luz de *Quixote* e *Hamlet*, extrai-se que o intuito é falar de Borges, de sua ficção que remonta à memória, à intertextualidade, à recepção, e, sobremaneira à eternidade da obra à luz da tradução. Mas direcionando-se, por exemplo, a Cervantes, constata-se a multiplicidade dos gêneros literários na construção de *Dom Quixote*. Já quanto ao conto “Pierre Menard, autor de Quixote”, Borges problematiza, como exemplo fatídico, aquele que se debruça diante da obra de partida, no caso, *Dom Quixote*, de Cervantes, e refuta muita coisa, ao ponto de acreditar ser “melhor”, portanto, talvez, um merecedor do título de autor e não só um tradutor: o tradutor quer ser autor, sim.

Assim, Borges problematiza as questões que envolvem o fazer literário, não só no âmbito da história ou do tema, mas também no contexto histórico de uma determinada produção, que influi, sobremaneira, nos critérios e até nos sentimentos diante da tradução. Assim, a ficção borgiana “Pierre Menard, autor de Quixote” é a “forma” estética que traz à tona a tradução no novo contexto, talvez, no contexto de um fazer “voltar” à obra mais antiga, e dela extrair a ideia de que não seria vista ou revisitada se não houvesse Pierre Menard, o tradutor que “traí” a obra de partida, não só

---

<sup>74</sup> Enquanto Frye usa ‘fios’ para designar a heterogeneidade de gêneros literários dentro de uma obra, João Alexandre Barbosa faz alusão ao termo ‘feixe’, e, ainda que se refira ao poema moderno, amplia-se o limite até o estudo presente: “Para a leitura do poema moderno, é fundamental esta perspectiva: o espaço do poema **enfeixa** os espaços do poeta pela operação da intertextualidade. Da mesma forma que os seus tempos particulares são consumidos pelo tempo da **linguagem da poesia**, através da leitura intertextual que se introjeta na composição, assim os espaços circunstanciais são dependentes da construção intensificadora do espaço da **linguagem do poema**.” (BARBOSA, 2009, p. 32, grifo nosso)

pela escolha estética pessoal, mas pela obsessão, assim como Fergus Kilpatrick, pelo lugar do poder, pelo título eternizado de herói. Não foi só Kafka a influenciar a leitura de seus precursores, mas também Pierre Menard, autor de *Quixote*, ou seja:

Menard (talvez sem querê-lo) enriqueceu, mediante uma técnica nova, a arte fixa e rudimentar da leitura: a técnica do anacronismo deliberado e das atribuições errôneas. Essa técnica de aplicação infinita nos leva a percorrer a *Odisseia* como se fosse posterior à *Eneida* [...] (BORGES, 1999, p. 498, v. 1).

É dessa técnica entre original e tradução, entre autor e tradutor, entre personagem e espectador, que se chega à ‘história circular’ em Borges ou ao excerto cabal de ‘um homem ser todos os outros’, ou, até mesmo da história da literatura estar em um único livro e não importar quem é o autor. Mas ainda assim, Menard quer ser dono da criação. Desse modo, Borges, pela ficção, engendra em Menard o criador no âmbito da tradução, e assim o narrador discorre sobre Pierre Menard:

Não queria compor outro *Quixote* – o que é fácil – mas o *Quixote*. Inútil acrescentar que nunca enfrentou uma transcrição mecânica do original; não se propunha copiá-lo. Sua admirável ambição era produzir algumas páginas que coincidissem – palavra por palavra e linha por linha – como as de Miguel de Cervantes. (BORGES, 1999, p. 493, v. 1).

É notória a ironia do narrador quando diz que “é fácil compor outro *Quixote*”, mas “compor o *Quixote*” era, de fato, o desejo de Menard, assim como o de Kilpatrick, de ser eternizado herói. O desejo da ‘autoria’ ou da ‘busca’ da identidade, a começar por Ryan e Fergus Kilpatrick, fomenta o âmago do debate borgiano, nos trâmites do ‘duplo’ e do ‘ao mesmo tempo’: ao mesmo tempo que Ryan, ao buscar a identidade de seu ancestral, estaria buscando a si mesmo, assim também Fergus Kilpatrick, estaria buscando o seu desejo de “autoria”, ou de busca identitária, mesmo que morresse por isso, contanto que se consagrasse um herói.

A obra dentro da obra, ao revelar as camadas subjacentes ou a operação intertextual, é um dos elementos contundentes do conto “Tema do traidor e do herói”. Em outras palavras, seria o que João Alexandre Barbosa diz sobre o poema, mas que vale como fundamento do que configuraria o conto “Tema do traidor e do herói”: “[...] um espaço em que a criação e a crítica estão vinculadas pela metáfora intertextual.” (BARBOSA, 2009, p. 29). As obras de Shakespeare, como exemplo de metáfora da

intertextualidade dentro do conto, asseguram a criação como crítica, à luz de uma universalidade de obras precursoras. Assim, frente à intertextualidade dentro das obras de Shakespeare, inclusive *Hamlet* conter a sua própria história, do mesmo modo são os protagonistas de *Quixote* leitores de *Quixote*. E mais, ainda que haja o desejo pela autoria, pelo poder do significado cabal de uma obra, pela identidade singular, devem-se fomentar também temas que são frequentes em Borges: o debate filosófico sobre a influência, sobre a referência, sobre a memória que se revela na intertextualidade, ou melhor, sobre o tempo circular, que se depara não tanto com a verdade, mas com a discussão estética mediante uma recepção que fará parte desse jogo no futuro.

Do mesmo modo que Borges, com os sonhos de Shakespeare, ou até mesmo Eco, com a revelação da influência que recaiu sobre si com as obras de Borges, vê-se um paralelo tanto com o “quem sabe um dia alguém sonhará com suas obras”, como o exemplo em *Quixote*, quando, “um dia”, o padre e o barbeiro revistam a biblioteca de Dom Quixote, e verificam que, “assombrosamente, um dos livros examinados é a *Galateia*, de Cervantes.” (BORGES, 1999, p. 49, v. 1). Do mesmo modo, assim foi com Ryan, que, ao se tornar contemporâneo de sua própria linguagem, recuperaria o universo literário com uma futura biografia de um herói. Efetivamente, para além de um lugar fixo, reconhece-se sempre a ‘voz’ do outro, da intertextualidade, e sobremaneira, dos sonhos dentro dos sonhos e dentro das obras. E dessa ambiguidade que perpassa a relação entre espectador e personagem, autor e tradutor, Borges e Shakespeare, Borges e Bertolucci, Borges e Eco, deve-se inferir sempre uma biblioteca de infinitas aglutinações e de infinitas combinações intertextuais, a fim de que se possa concluir que: “O verdadeiro herói da Biblioteca de Babel não é a própria Biblioteca, mas o seu leitor, novo Dom Quixote, móvel, aventureiro, incansavelmente inventivo, alquimicamente combinatório, capaz de dominar os moinhos de vento que faz rodar o infinito.” (ECO, 2003, p. 111) <sup>75</sup>.

#### **1.4. A trama – duas histórias paralelas (a natureza dupla do conto)**

Se, segundo Umberto Eco, o verdadeiro herói da Biblioteca de Babel é o leitor, mediado por combinações, alquimias, jogos e charadas, é razoável que se deva compreender um pouco a Biblioteca de Babel. No que concerne ao conteúdo babélico, de modo hipotético, deve-se ter em mente que tudo estaria lá, e só bastaria uma

---

<sup>75</sup> Excerto referente ao ensaio “Entre La Mancha e Babel”, em **Sobre a literatura**.

afinidade como possibilidade estética, a fim de que se construa uma obra, sempre aberta às infinitas manifestações nas ‘formas’, assim como o conto em Borges, mediante o seu jogo do duplo, que ao contar uma história, também conta outra, talvez uma história policial, e na qual:

[...] o detetive é o derradeiro intelectual, mostrando que a verdade já não está nas mãos do sujeito puro do pensar (como o filósofo clássico ou o cientista), mas deve ser construída em situação de perigo, função que passa a encarnar. Vai dizer a verdade, vai descobrir a verdade que é visível, mas que ninguém viu, e vai denunciá-la. (PIGLIA, 2004, p. 57).

Quando Ryan sai em busca da biografia de seu bisavô Fergus Kilpatrick, previsivelmente o faz, em virtudes de rumores de que o túmulo de seu ancestral havia sido depredado. Semelhante a um detetive, Ryan traça caminhos, trilhas e pistas até chegar à verdade, mas que no caso específico, não vai denunciá-la, assim como se espera de um final de história policial ou de detetive diante da grande verdade a ser revelada, ou, da identidade do verdadeiro assassino. Pelo contrário, Ryan quebra tais expectativas, justamente, por não ser só sobre isso que se trata o conto, mas tenazmente, sobre a quebra de expectativas, de uma reviravolta de sentidos, já que “os finais são formas de encontrar sentido para a experiência.” (PIGLIA, 2000, p. 20). Daí, depreender que em Borges o “sentido para uma experiência” está no tempo circular que sempre volta na forma, e Ryan é exemplo disso, já que ao invés de revelar a verdade de que o herói era um traidor, escolhe escrever uma biografia de um herói imbatível e inquestionável. Revelar a verdade esperada ou descobrir o assassino seria o fim da narrativa, e não é isso que se deseja. Pelo contrário, no conto, “o final implica antes uma mudança de velocidade que um corte.” (PIGLIA, 2000, p. 19).

Em vista disso, compreende-se que pensar em Ryan nos moldes do infinito, é pensá-lo no duplo borgiano, que enquanto busca o mistério da morte do ancestral, incorpora a influência que justifica a biblioteca infinita, e que, só para lembrar, refere-se a “Poe, Stevenson, Chesterton, De Quincey e a muitos outros mais.” (ARRIGUCI, 1999, p. 283). E essa combinação da história policial e de suspense com a história intelectual da própria busca de todo indivíduo, seria um exemplo contundente de uma faísca de uma luz maior que chega quase a cegar tamanha força motriz da própria vida da narrativa. Quando, por exemplo, Ryan decide escrever uma biografia, pratica o processo que Todorov determina de “*narrativa de uma narrativa*” (Todorov, 2006, p.

25), já que: “A página branca é envenenada. O livro que não conta nenhuma narrativa mata. A ausência de narrativa significa a morte.” (TODOROV, 2006, p. 27).

Eis o que, enquanto para Todorov há a narrativa de encaixe sucessivo, como sopro da vida, para Borges, determina-se o que se pode chamar de eternidade da obra de arte sob o impacto da ambiguidade, já que por seu intermédio, a ressignificação, não raro, estaria propensa a novos sentidos, à medida que passa pelo crivo da leitura, da recepção, daquela mesma recepção que sempre adia o fim da narrativa, porque não percebe, no início, que se trata de sua própria história. Mas é claro que essa recepção sempre renovada não pode perceber que tudo é sobre ela mesma, uma vez que “a experiência de errar e desviar-se em um relato baseia-se na secreta aspiração a uma história que não tenha fim.” (PIGLIA, 2000, p. 25). E ainda sobre esse processo da história do “outro” ser a história do “mesmo”, e assim, sucessivamente, reitera-se que:

[...] e conhece-se o comentário que faz Borges: “Nenhuma [interpolação] é mais perturbadora que a da seiscentésima segunda noite, noite mágica entre as noites. Essa noite, o rei ouve da boca da rainha sua própria história. Ouve a história inicial, que abrange todas as outras, que – monstruosamente – abrange a si mesma... Se a rainha continuar, o rei imóvel ouvirá para sempre a história truncada das *Mil e uma noites*, daí por diante infinita e circular...” [...] (TODOROV, 2006, p. 125).

Assim, ao citar Shakespeare no conto, Borges dessacraliza as fronteiras dos gêneros, ou seja, remete luz sobre o processo de criação literária, utilizando-se dos gêneros. E ainda, deve-se ter sempre em mente que Borges ao “criticar” o narrador do romance, uma vez julgá-lo distante de um interlocutor apto a ouvir um relato, semelhante a um encontro casual e próximo da oralidade, seria mais uma estratégia de desvio de caminho, de um enigma ou de algo oculto. Por fim, tudo seria muito semelhante àquela garra de pássaro escondida no bolso do paletó de um dos interlocutores no conto “Pesadelo”, do livro *Sete noites* (1980), de Jorge Luis Borges, e reverenciado no ensaio de Piglia sobre Borges e a arte de narrar. Lá, Borges fala sobre vários sonhos e pesadelos literários, mas um deles encaixa-se perfeitamente no contexto presente. E assim, resumindo, Borges encontra um amigo que há muito não o via, mas percebe que há algo estranho, dizendo: “Mas meu pobre fulano, o que aconteceu? Como você está mudado?”. Ele me respondeu: ‘É, sim, estou muito mudado’. Lentamente foi tirando a mão. Pude ver que era a garra de um pássaro.” (BORGES,

1999, p. 250, v. 3). Desde o início, a mão ou garra estava dentro do paletó, mas tal fato passou despercebido, confirmando que sempre “há algo, no final, que estava na origem, e a arte de narrar consiste em ocultá-lo, mantê-lo em segredo e mostrá-lo quando ninguém mais espera por isso.” (PIGLIA, 2000, P. 27).

Interessante pensar naquilo que sempre esteve ali, mas não se percebeu, pelo contrário, desviou-se o olhar em busca do dito, mas o sentido também estava no “não-dito, como o subentendido e a alusão.” (PILIA, 2004, p. 91). E assim, não se intuiu a “mão guardada no paletó”, que na verdade, já era garra de pássaro, na iminência de uma nova forma, à semelhança de Poe “que contava uma história anunciando que havia outra; o conto moderno conta duas histórias como se fossem uma só.” (PIGLIA, 2004, p.90). Assim, exorta-se que de tais aspectos citados, depreende-se uma correspondência ao duplo em Borges, mais especificamente, ao traidor e herói, que ao contar a história de uma busca biográfica, ao mesmo tempo, constata a história da literatura, mediante os gêneros e um suposto desafio às normas, às fronteiras, mas tudo, evidentemente, sem ofendê-las, mas delas extraindo as duas vozes. Borges, ao falar da busca identitária do antepassado, vislumbra tanto o papel da recepção, que também busca por si mesma, mas não percebe de imediato. Semelhante seria com Ryan, e mais adiante, com Athos (o filho), cuja história aparente transcorre de modo paralelo à história da gênese da literatura mediada pela forma de metaficção<sup>76</sup>, o que vale dizer sobre o discurso que discorre sobre si mesmo naquele mesmo corpo textual.

Assim, quando Borges cita Shakespeare, ou cria a complexidade de Ryan nos meandros de uma personagem que engendra o romance, ou vangloria um narrador de cunho ancestral, ou mais ainda, parodia o romance policial<sup>77</sup>, nada mais seria que a história paralela, à luz da influência, da memória ou do tempo circular.

---

<sup>76</sup> **Linda Hutcheon**, sob o impacto dos estudos bakhtinianos, refere-se à quebra de gêneros como uma espécie de “frouxar” as rédeas da tirania entre as fronteiras genéricas, o que, em outras palavras: “Não se trata de imitação; não se trata de um domínio monológico do discurso de outrem. Trata-se de uma reapropriação paródica, dialógica, do passado. A paródia da metaficção pós-modernista e as estratégias retóricas irônicas que patenteia são talvez os exemplos modernos mais nítidos do termo bakhtiniano <<de voz dupla>>. A sua dupla orientação textual e semântica torna-os centrais para o conceito de Bakhtin [...] << discurso indireto>> como discurso dentro do e acerca do discurso – o que não é uma má definição de metaficção.” (HUTCHEON, 1985, p. 93, grifo do autor).

<sup>77</sup> Sobre a visão contemporânea acerca da obra pós-moderna, Linda Hutcheon dirá que: “A incorporação [...] das estruturas e convenções tanto da <<peça histórica gótica>> ou romance popular, como do verso moderno, sério, hermético, funciona praticamente da mesma maneira que a paródia bakhtiniana na sua motivação e forma, na sua subversão autorizada de normas sociais e literárias [...] Borges, Robe-Grillet e

Falou-se de *Dom Quixote* de Cervantes, assim como também de “Pierre Menard, autor de Quixote”, e tudo, evidentemente, para inserir a ideia da criação sob os aspectos, ora pela aglutinação dos gêneros antigos, ora pelo papel da tradução sob o impacto do desejo de ser também um criador. Mas, em todo caso, infere-se o importante papel da convenção, referência, memória e intertextualidade em oposição à ideia “romântica” de que um gênero fosse capaz de se constituir pelos e nos moldes de suas designações.

Assim, a “preferência” de Borges pelo narrador próximo da oralidade evidencia o mote intencional da problemática acerca da discussão estética, e ao mesmo tempo, engendra a história do caminho do romance, à luz de uma discussão que recai no conto filosófico, ou, indo mais profundo, na sátira *menipeia*. Assim, como *Dom Quixote*, facilmente poderia ser visto como o antepassado das investigações metaficcionalis imbricadas na relação com a realidade, assim o seria o conto de natureza dupla em Borges, sobretudo, o “Tema do traidor e do herói”. O conto “Tema do traidor e do herói” condensa na história narrada, a história metaficcional, utilizando-se dos próprios gêneros, até mesmo da paródia, com o intuito, talvez, de falar sobre o próprio gênero do romance<sup>78</sup>, que dialoga com tantos outros gêneros<sup>79</sup>. Ainda sobre tais aspectos, soma-se também a questão do herói ou do leitor do romance, o qual, a cada passo dessa viagem pelo universo da linguagem, depara-se com a revelação dos enigmas, cuja “saturação metafórica, abre o caminho para a multiplicidade das significações.” (BARBOSA, 2009, p.23).

Por intermédio de uma subversão das fronteiras ou de uma espécie de “afrouxamento” das linhas divisórias dos gêneros, o conto “Tema do traidor e do herói” constatou que a memória, mediada pela intertextualidade, imbuía uma forma natural de toda produção artística. Indo além, constatou-se que o caráter de influência e de

---

Nabokov são apenas alguns dos que servem de **versões paródicas** das estruturas do **conto policial** [...]” (HUTCHEON, 1985, p. 104-105, grifo nosso).

<sup>78</sup>Sobre o estudo do romance, cf. BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 3. Ed. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2003.

**Linda Hutcheon**, sob o impacto dos estudos bakhtinianos acerca do romance, dirá: “Bakhtin achava que a paródia preparava o caminho do romance, distanciando a linguagem da realidade, tornando aberto o artifício que, de fato, define toda arte. O que lemos hoje nas obras desses metaficcionalistas obsessivamente paródicos e enciclopédicos – de Jorge Luis Borges a Italo Calvino, de John Fowles a Umberto Eco – é o resultado lógico desta visão do engendramento do romance. Mas todas as suas transgressões paródicas se mantêm legitimadas, autorizadas pelo próprio ato de inscreverem o texto paródico que lhes serve de fundo, ainda que com distanciação crítica de vários graus.” (HUTCHEON, 1985, p. 106).

<sup>79</sup> Em **Estética da criação verbal**, Bakhtin (2003, p. 263) fará, além de uma distinção entre gêneros primários e secundários, um consequente dialogismo entre eles dentro do romance.

convenção diante de toda busca identitária não se restringia ao contexto de criação artística, mas, pelo contrário, transcendia ao indivíduo. Assim, compreendeu-se nesses moldes, que a dualidade, a complexidade e a ambivalência na criação e no indivíduo, à luz da trajetória de Ryan, simbolizavam o caminho de todos os homens e de toda criação.

Ainda sobre o “outro” e o “mesmo”, justamente naquele contraponto das raízes familiares de Borges, ora o lado paterno próprio das letras, ora o lado materno inerente às conquistas e às armas, seria interessante pensar em Arrigucci quando diz sobre Borges: “A épica de Borges [...] em seu encerro de estantes e livros, conta histórias de armas e letras [...] ele injeta vida nova nesse velho tópico da tradição literária ocidental, transformando-o numa espécie de matriz temática de sua arte.” (ARRIGUCCI, 1987, P.195). Mediante um paralelo, infere-se que enquanto Arrigucci salienta sobre uma ‘matriz temática’ em Borges, Bakhtin, em *Problemas da poética de Dostoiévski* (2015) problematiza o descentramento de ‘voz’ no romance polifônico, que, no caso do conto “Tema do traidor e do herói”, concerne, no momento da leitura da recepção, tanto à pluralidade de sentido, ora mediada pelo herói, ora pelo traidor, como também à heterogeneidade ou à pluralidade de gêneros, que também não deixa de ser um diálogo em constante transcendência.

Em vista disso, percebe-se que Bakhtin, em seus estudos e pesquisas sobre o romance em Dostoiévski, sintetiza na polifonia ou no dialogismo o que se denomina uma obra aberta ao leitor<sup>80</sup>, paralelo ao que Arrigucci caracterizou de ‘matriz temática’, à luz de uma ‘vida nova’ da tradição literária. Sempre, no mínimo, duas vozes em diálogo na vida nova do texto em Arrigucci, cuja transcendência evoca a poética do ritual bakhtiniano dialógico: coroação e destronamento, traidor e herói, tradição literária e tradução, convenção e paródia, Borges e Shakespeare, Borges e Bertolucci, Ryan e Athos Magnani. Todos, enfim, exercem o próprio tema do “outro” e do “mesmo” em perspectiva sempre aberta à recepção, o que vale dizer, a tantos “outros” no futuro, ou, quem sabe, em um sonho.

Assim sendo, o fato é que no futuro ou em um sonho, duas obras se encontram e é fatídica a ressonância da influência das camadas subjacentes, mas sempre vivas e

---

<sup>80</sup> No prefácio da obra **Problemas da poética de Dostoiévski**, o tradutor Paulo Bezerra diz sobre o papel do leitor em Dostoiévski: “Como leitor, é a ‘segunda consciência, a consciência do **interpretador**’, que não pode ser eliminada ou neutralizada.” (BAKHTIN, 2015, p. XVII, grifo nosso).

atuantes, assim como o seriam em Borges as armas e as letras no símbolo de seus ancestrais, talvez, como uma força motriz na elaboração estética dos duplos de influências em suas obras, o que valeria chamar, de uma quase “confissão” biográfica, não fosse quase tudo em Borges ficção. Em suma, esse duplo de Borges que se desdobra em suas obras, “que se tecem pelo avesso, com fios labirínticos, extraídos pela leitura de uma multidão de outros textos” (ARRIGUCCI, 1987, P. 194), não raro, “aponta para outro significado [...] em proveito da generalização abstrata do conceito.” (ARRIGUCCI, 1987, p. 194).

E assim, sobre aquela mão no paletó, que sempre esteve ali dentro do bolso, desde o início do relato, naquele encontro casual, mas que não se intuiu, simboliza a força motriz da narrativa, a fim de que ela pudesse discorrer no tempo, até uma próxima leitura, até uma próxima oportunidade do encontro com a arte e a vida. De forma vertiginosa, aquela mão escondida, que já seria uma garra de um pássaro do interlocutor dentro do conto, torna-se uma extensão na figura de um espectador que assiste à própria história sem ter percebido ou previsto, ao virar a esquina, a própria sombra de um pássaro.

### **1.5. A marca da oralidade e das narrativas ancestrais**

À dificuldade categórica da busca permeada pela insistência vertiginosa a um ponto de chegada, adverte-se o excerto de que “esta impossibilidade de uma resposta cabal se transforma na condição da literatura, que tem na ambiguidade pertinaz um atributo essencial.” (ARRIGUCCI, 1987, p. 234). Assim, o “atributo da literatura”, sob o amparo da leitura, reforça o que Borges diz, à luz de uma possível leitura sobre Emerson, acerca dos mortos que habitam a biblioteca, mas que “podem ser ressuscitados, podem ser trazidos de volta à vida quando se abrem as suas páginas.” (BORGES, 2007, p. 12).

Por conseguinte, a ressurreição dos mortos dá-se por intermédio da leitura, e “quantos escritores não terão escrito apenas por terem lido, se perguntava Roland Barthes, ao final da *Crítica e verdade*.” (ARRIGUCCI, 1987, p. 227). Diante de tal inferência, “logo se pensa em Borges. No seu caso, o comentador não é só o antecedente do crítico, mas também do narrador e até do poeta. A Leitura está na raiz da invenção.” (ARRIGUCCI, 1987, 227-228). E foi justamente de suas leituras, em particular, de suas memórias de Shakespeare, na vertigem de um sonho, que Borges discorrerá sobre o

papel do duplo no conto “Vinte e cinco de agosto, 1983”<sup>81</sup>. O conto traça o encontro de Borges e o outro (ele mesmo mais velho) no quarto de um hotel. Daí, inferir a estética borgiana do duplo, só que agora na forma de um encontro entre ele (Borges) e o Borges no futuro.

À vista disso, reitera-se que, no conto “Tema do traidor e do herói”, o encontro como em um sonho é mediado pelas obras citadas, no caso, mais especificamente, Shakespeare sendo o “outro” mais velho e Borges o “mesmo” mais novo, na relação *Macbeth* e *Júlio César*/ Fergus Kilpatrick. Em suma, sempre há uma relação de leitura e memória, a qual atualiza ou propicia esse encontro entre os indivíduos e as obras. Mas o que mais é de destaque para o tópico presente é o papel do narrador, que em meio a misturas de gêneros, ora diz que vai contar uma história sob a possibilidade de uma ficção ou de um conto mais especificamente, ora insinua ser o próprio Borges. Já é notório que Borges ‘brinca’ com a rigidez dos gêneros no que concerne ao modo de narrar, sobretudo, quando se constata aspectos tão verossímeis e realistas como é o caso do título do conto em destaque “Vinte e cinco de agosto, 1983”. A aparência de um gênero biográfico remete a Borges como sendo o narrador, mas tudo é artifício da linguagem, e o que se instaura é que a verdade é flutuante, assim como a certeza dos irlandeses é posta em xeque sobre o herói Fergus Kilpatrick – aos olhos do espectador ou da recepção – com a chegada de Ryan, na ‘busca’ biográfica de seu ancestral.

Se a verdade é flutuante, quem ganha é a linguagem, sobretudo, a ficção, e foi justamente, do livro *Ficções*, de Borges, a escolha como foco de estudo e exame, o conto “Tema do traidor e do herói”, como tantos outros do autor, que recai sobre aquele que vai contar um relato na imagem propícia fomentada entre dois interlocutores. Mas tal imagem se repete no conto em destaque acerca daquele que, no dia 25 de agosto de 1983, encontra a si mesmo, mais velho, no quarto dezoito de um hotel, talvez, em Buenos Aires, como o próprio Borges apregoa, só para a comodidade da narrativa. Ora, nota-se que esse encontro faz-se mediante dois interlocutores que se aproximam da oralidade. O conto, ao anunciar em primeira pessoa: “Vi no relógio da pequena estação que já passavam das onze da noite” (BORGES, 1999, p. 425, v. 3), revela, de forma detalhada e realista, um encontro entre o “outro” e o “mesmo”. Em tais aspectos, constata-se que a relação na hora da revelação de um relato – efeito da própria

---

<sup>81</sup> O conto em destaque pertence ao livro **A memória de Shakespeare**, de Jorge Luis Borges.

peculiaridade da oralidade – culmina no que Piglia diz sobre outro conto borgiano chamado “A trama”, do livro *O fazedor* (1960), uma vez tratar-se cabalmente do fato de que “as palavras devem ser *ouvidas* e não lidas.” (PIGLIA, 2000, p. 20, grifo nosso).

Ainda que no conto “Tema do traidor e do herói” haja um narrador em terceira pessoa, é possível extrair uma semelhança com o narrador do conto em debate, assim como da obra borgiana em essência, uma vez que, de modo geral, há aquele que emitirá um relato, ora na relação entre o “outro” e o “mesmo mais velho”, ora no que tange ao narrador e o receptor. Em tais circunstâncias, torna-se propício destacar Arrigucci acerca de seu ensaio sobre o já citado conto borgiano “Biografia de Tadeu Isidoro Cruz (1829-1874)”. Notório o realismo do título, assim como o é do conto “Vinte e cinco de agosto, 1983”, e mais inteligível é a semelhança do tema com o conto “Tema do traidor do herói” no tocante à busca pela biografia do “outro”, que culmina na própria busca biográfica. E sobre tais aspectos, Arrigucci, sobre a “Biografia de Tadeu Isidoro Cruz (1829-1874)”, dirá:

Assim, ao proceder ao exame do texto, somos de algum modo examinados; de indagadores do sentido, passamos a indagados, como se fôssemos um elo de uma cadeia virtual e vertiginosa de intérpretes (leitores, comentadores, narradores, tradutores) a que se propõe uma adivinha, cuja resposta se acha na história de um momento crucial, em que está cifrado o sentido, conforme a leitura (a versão) adotada pelo narrador. (ARRIGUCCI, 1987, p. 208-209).

Mediante as perspectivas vistas, nota-se que a postura do narrador interfere no sentido do texto, e contundente a tais aspectos seriam os próprios artifícios de uma linguagem clara e lógica, os quais, fortalecidos pelo realismo dos próprios títulos, muitas vezes, desviam o olhar, obscurecem a perspectiva frente à forma borgiana, cujos fios peculiares de suas respectivas formas, convergem no que condiz à história da ‘busca’ identitária. Em síntese, destaca-se que mediante uma postura de uma leitura diante de todo e qualquer elemento estético, há sempre a possibilidade de um encontro, assim como em um sonho no quarto de hotel, do “outro” e do “mesmo”.

Enquanto Borges apregoa o encontro entre o “outro” e o “mesmo” no quarto de hotel, do conto “Vinte e cinco de agosto, 1983”, Arrigucci, ainda sobre o conto “Biografia de Tadeu Isidoro Cruz (1829-1874)”, dirá:

Há, sem dúvida, nesta redução da história de um homem a um só ato, um modo de conceber a narrativa, o conto [...] A narrativa é, portanto, a busca ou perquirição de um sentido, o desdobramento de uma pergunta que se encaminha para uma resposta reveladora, retida no momento simbólico, ou seja, numa parte privilegiada por encarnar, concentrada, a história como um todo [...] Entender assim o conto é supor, conseqüentemente, que numa história breve se possa captar um significado de ordem geral, capaz de ir muito além do limite da palavra [...] (ARRIGUCCI, 1987, p. 209).

É pertinente, portanto, fazer um paralelo com as palavras de Arrigucci sobre a “forma breve do conto” e o momento da revelação do sentido ao indivíduo que se vê no destino de uma ‘busca’, com as palavras de Piglia, já reverenciadas, mas merecedoras de um novo destaque: “Os contos de Borges têm uma estrutura de um oráculo: há alguém que está ali para receber um relato, mas até o final não compreende que essa história é sua [...]” (PIGLIA, 2000, p. 24). Não se compreende ou não se vê na própria história, assim como não se percebem as garras de um pássaro escondidas no paletó, e tudo, a fim de que haja a repetição, fato que se condensa em Frye, no tópico “O ritmo da repetição: O *Épos*”, e do qual se extrai que “a repetição é um princípio estrutural de toda arte.” (FRYE, 1957, p. 246). Quando Piglia fala sobre uma estrutura oracular de se receber um relato, faz-se pensar no *épos*, no modo de prosa oratória, e ainda dizer que “o oráculo é o germe ou ponto de desenvolvimento, também de um ritmo prosaico oratório.” (FRYE, 1957, p. 289).

Sobre o *épos*, Frye dirá que se trata de um “gênero literário no qual o fundamento da apresentação é o autor ou menestrel como *recitante oral*, com um público diante dele, a *ouvi-lo*” (FRYE, 1957, p. 360, grifo nosso), e evidentemente, passando pelas evoluções no tempo “da prosa oratória, depois do romance e outras formas escritas.” (FRYE, 1957, p. 246). Nada mais perspicaz, nesse ínterim, retomar a questão do narrador em Borges, à luz de sua própria distinção entre o ouvido atento ao relato oral e o distanciamento da voz do narrador, e, como resultado, sua preferência pela “forma breve, com seus vestígios orais.” (PIGLIA, 2000, p. 21).

Conforme já dito na introdução, Borges se aproxima de Benjamin quando o assunto é o narrador com entonação de oralidade<sup>82</sup> em oposição ao narrador do romance que se distancia do leitor e da “mitologia da oralidade e da escuta.” (PIGLIA, 2000, p. 20). Assim, reitera-se o ensaio de Piglia, sobre o narrador em Borges, à luz do excerto: “Estas palavras devem ser ouvidas e não lidas” (PIGLIA, 2000, p. 20), justamente, do conto “A trama”, do livro *O fazedor* (1960). Em “A trama”, Borges condensa em dois parágrafos, a história da repetição da literatura sob o impacto do conhecimento e da memória, ao fazer um breve e denso paralelo correspondente ao dia em que Júlio César, “descobre entre os rostos e os aços de Marco Júnio Bruto, seu protegido, talvez, seu filho, e já não se defende, exclamando: ‘Até tu, meu filho’” (BORGES, 1999, p. 191, v. 2), e dezenove séculos depois, a história do gaúcho que “é agredido por outros gaúchos e, ao cair, reconhece um afilhado seu e lhe diz com mansa reprovação e lenta surpresa (estas palavras devem ser *ouvidas* e não lidas).” (BORGES, 1999, p. 191, v. 2, grifo nosso).

Em suma, enquanto o *épos* é o ritmo da repetição em Frye, o que equivale dizer, sobre o tempo circular em Borges, para Benjamin, há sempre um novo “tom”, a fim de que a história seja sempre “outra” ainda que sob o impacto da “primeira”. Mas, em consequência da modernidade, segundo o autor, essa experiência, entre aquele que conta e aquele que escuta o relato, extinguiu-se, “como se estivéssemos sendo privados de uma faculdade que nos parecia totalmente segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências.” (BENJAMIN, 2012, p. 213). Dessa privação de intercâmbio de experiências, enfraqueceu-se o que Benjamin chama de “memorização”, aquela que “tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si. Uma se liga à outra, como demonstram todos os grandes narradores [...] em cada um deles vive uma Scherazade [...]” (BENJAMIN, 2012, p. 228).

---

<sup>82</sup> Sobre o narrador em **Benjamin**, há um excerto conciso em **Arrigucci**: “Na década de 30, Walter Benjamin já via a figura do narrador perdendo-se a distância, desaparecendo do presente à medida que a nossa capacidade de trocar experiências se ia rarefazendo em face de um mundo em contínua transformação, onde o único modo de comunicação humana que conta é o da rápida informação. ARRIGUCCI, 1987, p. 48). Cf. ARRIGUCCI Júnior, David. “Braga de novo por aqui” in: **Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência**. São Paulo: Companhia das letras, 1987. Sobre o advento da modernidade e a emergência da informação, em **Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana**, **Haroldo de Campos** dirá: “A emergência da grande imprensa desempenha um papel fundamental nos rumos da literatura. A linguagem descontínua e alternativa, característica da conversação, vai encontrar na simultaneidade e no fragmentarismo do jornal seu desaguadouro natural [...] Em nosso tempo, uso de uma bela paranomásia para exprimir que, diante da imprensa, a **fala** e a fábula, o conto e o canto (*das Singen und Sagen*), a musa dos gregos enfim, cessam de se fazer **ouvir**.” (CAMPOS, 1977, p. 16, grifo nosso).

Em confluência ao pensamento benjaminiano acerca da “rememoração” na perpétua arte de narrar, destaca-se Todorov quando diz sobre a narrativa ser “igual à vida; a ausência de narrativa é igual à morte. Se Sherazade não encontrar mais contos a narrar, será executada.” (TODOROV, 2006, p. 127). Assim, do mesmo modo que Sherazade “vive unicamente na medida em que pode continuar a contar” (TODOROV, 2006, p. 126), Ulisses retarda o seu retorno à Ítaca, já que “este não é o seu desejo profundo: seu desejo é o do narrador.” (TODOROV, 2006, p. 114).

Ulisses, pelos lugares que passava, até mesmo pelo *Hades*, recebia conselho, conselho sagrado evidentemente, no ato de preservar a memória como forma de manter viva a narrativa, não só aos olhos de Penélope, mas às gerações futuras, como a Telêmaco e a seus amigos e servos. É notório que em formas de memórias ou ‘rememoração’, as gerações mais velhas deixam suas experiências, e eis aí, “a natureza da verdadeira narrativa.” (BENJAMIN, 2012, P.216). E Ulisses, “filho de Laertes, progênie de Zeus” (HOMERO, Odisseia, XI, 135), sabia disso, sabia tanto, que o próprio Alcínoo, representante dos feácios, ao ouvir suas histórias quando havia descido ao Hades, diz: “[...] tuas palavras têm beleza.” (HOMERO, Odisseia, XI, 134). E viu-se que a beleza do discurso fortalece a verdade, e desse modo, a arte de narrar era importante para inflar o coração das gerações futuras. E certa vez, na *Odisseia*, o próprio Alcínoo teria dito a Ulisses, numa forma de aconselhamento:

Eia, agora, dá ouvidos a minhas palavras, a fim de poderes, quando em tua mansão jantares com tua esposa e teus filhos, *contar* a outros heróis, recordando a nossa perícia, as façanhas que Zeus nos tem concedido sem interrupção, desde o tempo de nossos pais. (HOMERO, Odisseia, VIII, 92, grifo nosso).

Em consonância a Homero, Benjamin diz sobre a narrativa fundada na ‘rememoração’, ou nesse “contar como na época de nossos pais”:

Ela traz sempre consigo, de forma aberta ou latente, uma utilidade. Essa utilidade pode consistir por vezes num ensinamento moral, ou numa sugestão prática, ou também num provérbio ou norma de vida – de qualquer maneira, o *narrador* é um homem que sabe dar conselhos ao ouvinte. (BENJAMIN, 2012, p. 216, grifo nosso).

Reitera-se aquele momento memorável, no qual Borges cita o oitavo livro da *Odisseia*, em menção ao mesmo excerto acerca dos deuses tecerem “infortúnios para

que às futuras gerações não falte o que cantar” (BORGES, 1999, p. 99, v.2)<sup>83</sup>, e em seguida, fala sobre Mallarmé e que a sua declaração de que “‘o mundo existe para chegar a um livro’ parece repetir, uns trinta séculos mais tarde, o mesmo conceito de uma justificativa estética para os males.” (BORGES, 1999, p. 99, v. 2). E dessa proximidade, Borges reitera: “As duas teleologias, contudo, não são inteiramente coincidentes; a do grego corresponde à época da palavra oral, e a do francês, a uma época da palavra escrita.” (BORGES, 1999, p. 99, v. 2).

Assim, da arte da palavra oral, veio “a arte de ler em voz baixa” (BORGES, 1999, p. 101, v. 1), mas o que fazer com a “música da palavra” (BORGES, 2007, p. 28), senão, imaginar assim como Platão, sob o efeito da “ilusão de que, a despeito do fato de Sócrates ter bebido cicuta, o mestre ainda estava com ele” (BORGES, 2007, p. 16), o seu “tom” de voz soava magistralmente. E Borges, à luz desse exemplo, também queria ouvir outras vozes – de seu pai, de seus escritores favoritos –, e chegou até a dizer: “de vez e quando, treino minha voz para imitar as suas vozes, a fim de que possa pensar como eles teriam pensado. Eles estão sempre ao meu redor.” (BORGES, 2007, P. 17).

Mas conforme já visto, mediante os valores da modernidade, o resquício do “tom” da oralidade tende a esvaír, culminando no que Benjamin diz, semelhante a Borges, sobre o surgimento do romance, “do indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos e nem sabe dá-los.” (BENJAMIN, 2012, p. 217). Mas, ao mesmo tempo, Benjamin fará elogios a grandes autores de romance, como, por exemplo, a Proust: “Se *texto* significava, para os romanos, um tecido, nenhum texto é mais densamente tecido que o de Marcel Proust.” (BENJAMIN, 2012, p. 38). Mas será em Kafka, a grande revelação, à luz do prefácio de *Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da cultura* (2012), que Jeanne Marie Gagnebin (1985) dirá:

Poderíamos arriscar um paradoxo e dizer que a obra de Kafka, o maior “narrador” moderno, segundo Benjamin, representa uma “experiência” única: a da perda da experiência, da desagregação da tradição e do desaparecimento do sentido primordial. Kafka conta-nos com uma minúcia extrema, até mesmo com certo humor, ou seja, com uma dose de jovialidade (*Heiterkeit*), que não temos nenhuma mensagem definitiva para transmitir, que não existe mais uma totalidade de sentidos, mas somente trechos de histórias e de

---

<sup>83</sup> Excerto referente ao conto “Do culto aos livros”, da obra **Outras inquisições**.

sonhos. Fragmentos esparsos que falam do fim da identidade do sujeito e da univocidade da palavra, indubitavelmente uma ameaça de destruição, mas também – e ao mesmo tempo – esperança e possibilidade de novas significações. (BENJAMIN, 2012, p. 18).

É Interessante refletir sobre Kafka, justamente, nos meandros daquilo que assolou o mundo na modernidade: a perda da experiência. Em Kafka, a perda do tempo primordial, não impossibilitou suas personagens de seguirem sempre em frente na busca mítica do sentido, ainda que nunca se conseguisse chegar, e é em “*O processo* que esse procedimento judicial não deixa via de regra nenhuma esperança aos acusados, mesmo quando subsiste para eles a esperança da absolvição.” (BENJAMIN, 2012, p. 152). Mais instigante ainda seria considerar que: “À imagem do pai em seu leito de morte, evocada por Benjamin no início de seu ensaio “Experiência e pobreza”, aquele que lega aos filhos uma experiência certa e imutável, corresponde o imperador moribundo de “A muralha da China”, um conto de Kafka.” (BENJAMIN, 2012, p. 18).

Se para Benjamin, a rememoração de geração em geração, dá-se por intermédio do intercâmbio da experiência, ou em outras palavras, “com a autoridade da velhice, em provérbios [...] em histórias; às vezes como narrativas de países longínquos, diante da lareira, contadas a filhos e netos” (BENJAMIN, 2012, p. 123), em Kafka, no conto “A muralha da China”, a transmissão é dada por intermédio da imagem do mensageiro, que ao pé do ouvido do imperador, ouve a mensagem que deve ser enviada, e com o aceno da cabeça, mostra-se apto ao que lhe foi incumbido, e sai em disparo para cumprir o que foi prometido. Abre passagem na multidão, enfrenta os mais diversos empecilhos, mas sempre está longe do que fora prometido, e por milênios, tenta chegar, mas conforme extraído do próprio conto, alude-se que: “Ninguém consegue passar por aí, muito menos com a mensagem de um morto. Mas, sentado à janela, tu a imaginas, enquanto a noite cai.” (BENJAMIN, 2012, p. 19).

Por ventura, tecer uma ponderação no tocante à proximidade entre Benjamin e Kafka, sobretudo, no que condiz à transmissão dos ensinamentos e conselhos de geração em geração, e tudo isso, evidentemente, na imagem de um narrador, próximo da oralidade e rico em experiências a serem transmitidas a um interlocutor, seria muito proveitoso, nesse ínterim, o conto de Borges “A muralha e os livros”, da obra *Outras inquisições* (1952). É segundo uma espécie de reverso, a começar pelo título, que, ora se assemelha, ora se distancia do próprio conto de Kafka mais especificamente, uma vez

tratar-se da história do imperador que erige uma muralha para afastar toda e qualquer ameaça, e ao mesmo tempo, ordena que sejam queimados todos os livros canônicos, pois “talvez quisesse abolir todo o passado para abolir uma única lembrança: a infâmia de sua mãe.” (BORGES, 1999, p. 10, v. 2).

Assim, Borges apregoa o reverso, no sentido de que os livros já existem, diferentemente, dos preceitos em Benjamin e em Kafka, que exaltam a oralidade acima de tudo, mas que se esvai com a perda da “experiência”, justamente, com o advento da obra escrita: o livro por excelência. Mas há uma plena confluência entre os autores, quando Borges diz um pouco mais sobre as razões intrínsecas do imperador no feito duplo da construção da muralha e na destruição dos livros: “Mas um dia há de viver um homem que sinta como eu, e ele destruirá a minha muralha, como eu destruí os livros, e ele apagará a minha memória e será minha sombra e meu espelho, e não o saberá.” (BORGES, 1999, p. 11, v. 2).

É enigmático o modo como Borges usa a questão da forma, ora no preceito de uma muralha, ora na constituição dos livros, e assim sucessivamente, a fim de que se possa compreender a narrativa na busca do sentido ou de uma revelação semelhante ao que ocorreu com Ryan, quando diante da verdadeira biografia de seu ancestral, viu-se como “sombra” ou “espelho” do “outro”. E ainda infere-se que do mesmo modo que o narrador do conto “A muralha e os livros” fez conjecturas sobre as razões do imperador se inserir na oposição entre “construir” e “destruir”, talvez, Ryan, “por encarnar, concentrada, a história como um todo” (ARRIGUCCI, 1987, p. 209), também pudesse ser aquele que “destrói” a muralha para “construir” a nova forma, a qual, na inserção dos gêneros, revelasse a forma de uma futura biografia de um herói.

De qualquer modo, ainda sobre a forma, mais precisamente, a forma do conto, “que numa história breve se possa captar um significado de ordem geral, capaz de ir muito além da ordem das palavras” (ARRIGUCCI, 1987, p. 209), vê-se o imperador do conto “A muralha e os livros” na figura do próprio Fergus Kilpatrick, aquele, cujo “*valor emblemático*” (ARRIGUCCI, 1987, p. 209, grifo do autor,), dá-se na imagem do desejo do poder inquebrantável e absoluto, ainda que a morte o abate. E ainda, deve-se ter em mente que a aproximação teórica entre as “experiências” em Benjamin, a ficção em Kafka e o modo de narrar em Borges, “retidas no momento simbólico” (ARRIGUCCI, 1987, p. 209), de modo geral, revelam uma tensão entre a valorização

daquele que emite um relato próximo da ordem mítica e ancestral da oralidade, e daquele narrador solitário, aquele que lê em voz baixa, e daí, já não se poder perceber o “tom” de sua voz. Assim, de modo hipotético, reitera-se que o “tom” do “até tu, Brutus”, de Júlio César, carrega, veementemente, tamanho fardo de uma profunda decepção diante da traição que viveu naquele dia, que chega a evocar o sentido, naquele ínfimo momento, do olho no olho da verdade.

Por conseguinte, ainda sobre a verdade desconstruída, à luz do exemplo de Júlio César, retoma-se que a destruição da muralha no conto “A muralha e os livros”, é o símbolo de Ryan no conto em estudo. A nova forma deve sempre vir, “na oposição entre destruir e construir.” (BORGES, 1999, p. 11, v. 2). E assim, no contraste entre a desconstrução de uma verdade revelada acerca do herói que era traidor e a construção biográfica de um herói, ou melhor, na polarização entre a verdade e a ficção, ora pelo manejo da oralidade, ora pela escrita, extrai-se o seguinte excerto de Piglia:

Narrar ou escrever? Essa tensão nunca se resolve, para felicidade de seus leitores. Borges trabalha uma prosa complexa, e tenta, ao mesmo tempo, sustentar nessa *trama* a voz pura da narração. Não é um desses narradores que se limitam a narrar e que transformam seus romances em roteiros vulgares, mas tampouco quer ser um narrador como Joyce, que já esqueceu a pureza do relato em benefício da complexidade poética da prosa. Essa tensão entre escritor e romancista, entre escritor e narrador, está no centro da obra de Borges e explica sua complexidade. (PIGLIA, 2000, p. 22, grifo nosso).

A tensão à qual Piglia se refere encaixa-se perfeitamente no que tem sido dito até o momento acerca da natureza dupla do conto ou da duplicidade que advém de diversos fios, e cujo sentido efetua-se, tanto na história que se conta, como na história da linguagem, de seus gêneros e de suas problemáticas nos meandros do contexto crítico e teórico da literatura. À luz de tais aspectos, infere-se uma recepção atenta à complexidade que se verifica no paralelismo entre o texto aparente e a trama da linguagem voltada sobre si mesma no papel da metalinguagem. Tudo isso, portanto, converge ao que apregoa Haroldo de Campos<sup>84</sup> sobre (“a subjetividade das gerações

---

<sup>84</sup> À luz do estruturalismo tcheco de Felix Vodicka, em *História da repercussão (ou do Eco)* (1978), Haroldo de Campos salienta acerca da tradução, partindo-se do momento histórico da recepção. Cf. CAMPOS, Haroldo, de. “Tradução e reconfiguração: o tradutor como transfigidor”. In: **Haroldo de Campos: transcrição** (orgs.). São Paulo. Ed: Perspectiva, 2015, p. 109-125.

sucessivas’) nas transformações de ‘tom’ e de ‘significado’ das obras através dos séculos, transformações que fazem da tradução ‘um dos mais potentes e frutuosos processos históricos.’” (CAMPOS, p. 116). E da obra de Felix Vodicka, Campos extrai o seguinte excerto:

‘A vitalidade de uma obra depende das propriedades que lhes são potencialmente intrínsecas com relação à evolução da norma literária [...] O eco de uma obra literária é uma nova concretização [...] Mesmo a tradução é, em certo sentido, uma concretização levada a efeito pelo produtor. O eco de uma obra entre os leitores e os críticos de um ambiente estrangeiro é com frequência bem diferente da repercussão encontrada no país de origem, porque também a norma é diversa.’ (CAMPOS, 2015, p. 116).

Pois bem, voltando-se um pouco à história do conto “A trama”, na alusão a *Júlio César* e ao gaúcho, quando, cada qual no seu tempo, defronta-se com o momento decisivo da iminência da morte, e percebe que o assassino é familiar, conhecido, um quase filho, e tamanha proximidade e vínculo, eterniza-se além de qualquer fronteira, a vitalidade ou potencialidade, conforme apregoa Campos nos dizeres de Felix Vodicka, do ‘tom da fala’ de um “Até tu, Brutus”.

Arquétipo em potencial, Ryan, na “história de um único livro”, assim como apregou Mallarmé, é o detive que sai em busca de pistas sobre o assassinato de Fergus Kilpatrick, além de ser, ao mesmo tempo, aquele que simboliza na forma mítica, o indivíduo da busca. Mas não uma busca qualquer, e sim da eterna busca de um sentido, semelhante ao objeto estético, cuja eternidade realiza-se no princípio do sopro sempre renovado da leitura, da releitura, o que vale dizer, da tradução, no que condiz à memória favorecedora do fazer ou do “tecer” literário.

Mas é também com agudeza que se faz pensar em Ryan, ou em Athos, sob os aspectos do romance, mais especificamente, a personagem do romance, e saber que Borges, em “Poesia gauchesca”, do livro *Discussão* (1932), dirá que “as epopeias antigas representam uma prefiguração do romance” (BORGES, 1999, p. 208, v. 1), e que “a glória está nessa vasta e diversa superação filial.” (BORGES, 1999, p. 189, v. 1). Assim, conclui-se que o importante é o “tom”, não só o da voz do narrador naquele intercâmbio de dois interlocutores do relato, mas também o da tradução, ou mais especificamente, de Ryan no papel do tradutor, que, na biografia que escreverá, levará Shakespeare sempre avante, já que a ancestralidade dos temas shakespearianos deva

“expandir-se, por sobre muitas obras, até chegar a um símbolo arquetípico, pertencente à literatura como um todo.” (FRYE, 1957, p. 103). E ainda reitera-se que Borges, nos meandros de que todas as histórias sejam circulares, reforça tal ideia sob essa sinuosidade shakespeariana, quando, ainda em “A poesia Gauchesca”<sup>85</sup>, diz que “para Bernard Shaw [...] *Macbeth* é a tragédia do homem de letras moderno, como assassino e cliente de bruxas.” (BORGES, 1999, p. 188, v. 1).

Assim como Borges insere Shakespeare no conto, Ryan, personagem deste mesmo conto, continuará com Shakespeare na sua futura biografia, e, de acordo com o seu tom, reforçando os próprios dizeres borgianos: “Em minha breve experiência de narrador, comprovei que saber como uma personagem fala é saber quem ela é, que descobrir uma entonação, uma voz, uma sintaxe peculiar, é ter descoberto um destino.” (BORGES, 1999, p. 189, v. 1). Portanto, acerca do conto em destaque “A poesia gauchesca”, “Bartolomé Hidalgo descobre a entonação<sup>86</sup> do gaúcho” (BORGES, 1999, p. 189, v. 1), e daí, portanto, extrairia outros planos de significados e de combinações.

Em suma, o conto “A poesia gauchesca”, sobretudo, no que se refere ao que se tem dito sobre a história que discorre de forma aparente, e ao mesmo tempo, outra paralela, transcorrendo de modo mais subjetivo e enigmático, trata-se, dentre tantas camadas de possibilidades, da desmitificação da origem da obra de arte e de sua possibilidade tradutória, à luz de uma ambientação entonada pelo seu “tom” específico e contextual. Desse modo, o gaúcho Bartolomé Hidalgo imortalizou-se mediante muitos pseudônimos, além, evidentemente, de muitos imitadores, e um deles, seria Estanislao del Campo, e assim, extrai-se o seguinte excerto do conto em destaque:

Estanislao del Campo, oficial superior do governo provincial, tinha já muitos expedientes despachados sem grande alarde em versos de todo metro e jaez, quando em agosto de 66, assistindo a uma exibição do *Fausto* de Gounod no Cólón, lhe ocorreu imaginar, entre os espectadores do paraíso, o Gaúcho Anastasio, que depois contava a um companheiro as suas impressões, interpretando a seu modo as fantásticas cenas. Fazendo certa vista grossa ao argumento, a paródia resultava divertidíssima [...] tudo concorria para o

<sup>85</sup> O conto “A poesia gauchesca” pertence à obra **Discussão**.

<sup>86</sup> Vera Mascarenha de Campos, em **Borges & Guimarães** (1988), corrobora com a constatação da perda do tom na tradução, dizendo dos tradutores que “têm-se restringido ao vocabulário, às formas concretas da estrutura verbal, deixando fugir as formas mentais, infratextuais do autor, e os efeitos estilísticos de opacidade regionalista.” (CAMPOS b, 1988, p. 95). Cf. CAMPOS, Vera Mascarenha, de. **Borges & Guimarães**. São Paulo: Ed: Perspectiva, 1988.

sucesso [...] o viés cômico do ‘pato’ entre o diabo e o doutor, que, assim parodiado, fazia o drama retornar, passando por alto pelo poema de Goethe, a suas origens populares e medievais [...] (BORGES, 1999, p. 195, v. 1).

E desse modo, o conto “A poesia gauchesca” engendra o fato de que: “Tão vasta e incalculável é a arte, tão secreto seu jogo. Tachar a literatura gauchesca de artificial ou de inverídica por não ser obra de gaúchos é pedante e ridículo.” (BORGES, 1999, p. 188, v. 1). E nota-se que o *Fausto* de Goethe, ao ser encenado no teatro, por Gounod, trouxe a possibilidade de uma nova leitura, que havia de suscitar novas impressões àquele que iria comentar a um companheiro, na forma de um relato.

É precioso falar sobre convenção, à luz de Goethe, de Gounod, de Thomas Mann, com o seu *Doutor Fausto*, do gaúcho, cujas impressões foram narradas a tantos outros, ressaltando-se que “o essencial é o diálogo, a clara amizade que transparece no diálogo. O fausto não pertence à realidade argentina, mas – como o tango, como o truço, como Irigoyen – à mitologia argentina.” (BORGES, 1999, p. 197, v. 1). Borges citou o gaúcho, cujas impressões levaram-no a relatar o que viu a tantos outros, justamente, para mostrar que o relato, com as marcas da oralidade, exalta o romance de Goethe nos aspectos de um canto paralelo com certo “tom” satírico. Por conseguinte, à medida que se complexifica o papel da leitura como tradução, inevitavelmente, chega-se ao diálogo entre Fausto e Fergus Kilpatrick, no que concerne, evidentemente, ao “tudo pela realização de um desejo”, até um pacto com o demônio.

É notório o fato de que Fergus Kilpatrick e Athos Magnani, cada um a seu modo, preferiu morrer, desde que houvesse a consagração de um herói, semelhante a um pacto, em prol do controle final ou do desfecho do tema do herói que era traidor. Em comum acordo, evidencia-se também que Ryan reflete a influência das leituras de Borges, evidentemente, traduzidas em sua obra como um todo e reiteradas nos ensaios e estudos, sobretudo, de Piglia, Arrigucci e Monegal, cujas vozes, muitas vezes, coincidem em forma de diálogo ou de reverberação no tocante aos modelos das histórias fantásticas ou de contos policiais de Poe, Stevenson, Chesterton, De Quincey e tantos outros.

Desse modo, infere-se do conto “tema do traidor e do herói”, a reunião dos fios que se engendram e se conectam na história que será narrada por um narrador imbuído

de complexidade e subjetividade, para falar daquele que sai em busca da gênese biográfica de seu ancestral. Mas tudo, de fato, nada mais seria que o arquétipo da busca tecida também no romance, não só no símbolo de uma baleia branca de Melville, ou das poesias gauchescas de Borges, mas, quem sabe, paralelamente, na universalidade de *Fausto* ou, até mesmo, de Adrian Leverkühn, da história de Mann, em *Doutor Fausto*. Todos os exemplos citados encarnam, além do pacto com uma entidade, o mito da busca, cujo encontro deva ser sempre adiado, a fim de que se fomente a eternidade da narrativa como apregoa Todorov. Só que em Borges, tudo transcorre à luz de um ritmo da oralidade, de fatos nem sempre vistos, mas transmitidos pela proximidade entre interlocutores, que ao falarem da história de um terceiro, estariam trilhando, assim como Ryan ou Athos, os próprios traços de seus rostos, confirmando, pelas novas “formas”, que um homem são todos os outros, ou o “outro” é o “mesmo” na história circular.

**CAPÍTULO 2**  
**A ESTRATÉGIA DA ARANHA:**  
**UMA LEITURA PARA SE “VOLTAR” A UM LIVRO**

*“ Oh face estranha aí no espelho! Companheiro libertino,  
sagrado anfitrião, oh meu bufão varrido pela dor, que responder?  
Oh vós miríade que labutais, brincais, passais,  
zombais, desafiáis, vos contrapondo! Eu? Eu? Eu? E vós?”*  
(POUND, 1993, p. 58)

### 2.1 O Forasteiro

Em algum ponto do tempo circular borgiano, vislumbra-se o ‘tom’ bertolucciano na tradução para o cinema, do conto “tema do traidor e do herói”, com o título *A estratégia da aranha* (*Strategia del ragno*). Athos Magnani (o filho) chega à *Tara*<sup>87</sup> coincidindo com a chegada de um marinheiro. Ambos descem do trem aludindo à imagem das chegadas, de todas as chegadas e também das partidas. Cada qual com a sua bagagem caminha em direção ao que se assemelhou de cinematógrafo lumière. O marinheiro, com um semblante de leveza ou de missão cumprida, reduz o passo, alterna o lado que seguia, senta-se no banco ao longo daquele caminho dentro-do-quadro, e diz a Athos: “É *Tara*”. E assim, dá-se ensejo à história de Athos, que continua o caminho, deixando para trás o marinheiro. Trazia uma mala em uma das mãos, e, com passos firmes, bifurcou-se em umas das ruelas da cidade. Não mais a referência aos primórdios do cinema, com as imagens em movimento do cinematógrafo, mas o movimento da câmera conduzirá Athos às primeiras impressões da cidade.

A primeira observação de Athos é com o nome da rua trazendo impresso, em letras grandes, “Rua Athos Magnani”, sob o impacto extradiegético<sup>88</sup> de um pequeno

<sup>87</sup> Em **Bernardo Bertolucci: interviews**, Bertolucci diz que escolheu o nome fictício *Tara*, pensando no filme como “o itinerário de uma terapia psíquico-analítica precisamente porque esta cidade chamada *Tara* é como o inconsciente ou o subconsciente.” (“the itinerary of a psychoanalytic therapy precisely because this town named “Tara” is like the unconscious, or the preconscious.”). (p. 52).

Mas além dos aspectos psíquico-analíticos, há aqueles relacionados às referências ou às influências como camadas subjacentes, e, na mesma entrevista, Bertolucci dirá sobre o filme **E o vento levou** (1939): “Sim, talvez *Tara* seja o inconsciente, mas *Tara* é antes de tudo o lugar ao qual **Scarlet O’Hara** retorna dizendo, “Amanhã será outro dia.” (“Yes, perhaps *Tara* is the unconscious, but *Tara* is first and foremost the place Scarlet O’Hara returns to after she says, “tomorrow will be another day.” (p. 54).

Outra possibilidade para a escolha de *Tara* será, conforme o diretor dirá em entrevista: “[...] *Tara* tem também uma verdadeira ligação com os nomes dos vilarejos nesta região, como por exemplo, **Suzzara, Luzzara.**” (“[...] *Tara* also has a credible consonance with the names of the villages in the region, for example, Suzzara, Luzzara.”). (p. 54).

<sup>88</sup> Sobre o espaço da música no cinema, sobretudo, no que concerne à dicotomia **diegético/extradiegético**, ou, **dentro-de-campo/fora-de-campo**, **Anahid Kassabian** designa: “[...] ‘dentro-de-

trecho da ópera de Verdi. Numa espécie de ‘*travelling*<sup>89</sup>’, a câmera desloca-se por essa mesma rua, revelando a busca de Athos por um local de hospedagem. Mais uma vez, nesse transladar da câmera, Athos vê no caminho um centro cultural que também levava o nome de “Athos Magnani”, e com os seguintes dizeres: “covardemente assassinado pelos fascistas”. Athos passa por tais impressões acerca do pai, Confere o lugar, e, com o intuito de achar um hotel, indaga os moradores locais, que, com frequência, titubeiam entre “segue em frente e vira à direita”, ou, “segue em frente e vira à esquerda”. Aí, já se via o prelúdio dos “homens velhos”<sup>90</sup> ainda sem os seus guarda-chuvas. Sob o efeito de peças esparsas pela narrativa fílmica, e que, só mais tarde, se constituirá o mosaico de todos eles, intui-se a metáfora, assim como se viu em Borges, de algo maior do que a história revela: a instituição do passado imortalizada, não pela refutação do olhar da tradução, mas pela repetição servil da tradição.

A câmera segue em frente, na lateral<sup>91</sup>, e enquadra o hotel onde Athos se hospedaria. Ao fazer o registro, ele é indagado pelo nome, e na revelação “Athos Magnani”, o recepcionista diz “igual, igual, igualzinho”, sugerindo, desse modo, a relação do “outro” e do “mesmo” ou do duplo entre pai e filho. Resolvida a hospedagem, Athos sai em direção à casa de Draífa. Ao perguntar ao recepcionista se ele a conhecia e se a sua casa era longe, ele, com uma cara sinistra e com um sorriso de

---

campo’ (diegético) ou ‘fora-de-campo’ (não-diegético) do mundo narrativo do filme.” (“[...] ‘in’ (diegetic) or ‘out’ (non-diegetic) of the narrative world of the film.”). Desse modo, infere-se que a música e o som diegéticos podem ser conferidos por todos que estão nesse espaço da diegese. Já, a música e o som no espaço extradiegético ocupam um espaço que não é o do filme, portanto, serve de indicador para o espectador somente. Cf. KASSABIAN, Anahid. **Hearing film: Tracking identifications in contemporary Hollywood film music**. New York/London: Ed. Routledge, 2001, p. 42.

<sup>89</sup> Sobre o movimento da câmera, “*travelling* (ou carrinho; movimento de translação da câmera ao longo de uma direção determinada).” (XAVIER, 2005, p. 32). O *travelling*, portanto, confere novas informações no campo de visão (no mesmo plano) em virtude do movimento da câmera e não com a mudança de planos sob o dispositivo da montagem.

<sup>90</sup> Em entrevista, Bertolucci faz uma relação, entre a escolha dos “atores velhos”, com a sua infância: “[...] – foi num Domingo de manhã em Parma – um tipo de missa matinal, com esses vinte ou trintas rostos no teatro que eu tinha conhecido quando era criança. Eu não os tinha visto por muitos anos, e então foi como se eu revivesse sentimentos da minha infância. Profundamente, eu percebi que tinha ido lá, diante dos amigos do meu pai, para mostrar que eu tinha feito alguma coisa de minha própria autoria.” (“ [...] – it was on a Sunday morning in Parma – a little like Sunday morning mass, with these twenty or thirty faces in the theater that I’d known when I was a kid. I hadn’t seen them for many years, and so it was a little like reliving feelings from my childhood. Deep down I realized I’d gone there, in front of all my father’s friends, to show that I had done something of my very own.”). Cf. **Bernardo Bertolucci: interviews**, p. 56.

<sup>91</sup> Ainda sobre o conceito teórico do movimento da câmera em *travelling*: “[...] deslocamento da câmara em que permanece constante o ângulo entre o eixo óptico e a trajetória do deslocamento (podendo o travelling ser lateral, à frente, atrás [...]) em que a câmara não se aproxima do objeto, mas é este que ‘cresce’ dentro da imagem.” (GRILLO, 2010, p. 14).

lado, demonstrando que pudesse haver uma possível malícia, diz que a pé é longe, mas que de bicicleta, chegaria em torno de quinze minutos. Assim, numa nova tomada de cena, ainda sobre um movimento em *travelling* lateral, Athos chega à casa de Draifa. É como se a casa e o jardim que protege toda fachada estivessem sob o efeito de um desfile diante dos olhos de Athos e do espectador, confirmando o que diz Bertolucci:

Porque tudo foi feito em trilhos paralelos: as tomadas de cena eram sempre laterais, e nunca com choques violentos. E também nunca muito distantes; você sempre permanece a certa distância do trabalho. As coisas eram quase sempre seguidas lateralmente. No fundo, o filme é feito exatamente como se nós estivéssemos no trem, em um trem local, com paradas em todas as estações. De fato, o estilo do filme é daqueles trens para viajantes rurais. (GERARD; KLINE; SKLAREN, 2000, p. 57)<sup>92</sup>.

## 2.2 O pequeno almoço

Nem tão perto e nem tão longe, tudo discorria lateral, semelhante à vista de uma janela de trem. Não detalhes em *close up* e não tão longínquo, vê-se Draifa chegar ao jardim que mais se parecia com um “castelo encantado, onde ela é a dama com os seus serviçais.” (GERARD; KLINE; SKLAREN, 2000, p. 55)<sup>93</sup>. Com a chegada de Athos, Draifa vai até o jardim para recebê-lo, mas não consegue olhá-lo direto, olho com olho. Portanto, faz um rodeio, como se ele devesse segui-la até a parte interna da casa, a fim de se confirmar tamanha semelhança com o pai, cuja fotografia estampava uma das paredes da sala. Assim, numa espécie de espelhamento, Athos (o pai) na foto e Athos (o filho) em pé, fomentavam as palavras de Draifa quando dizia, assim como os moradores da cidade, o “veja como se parece com ele, Athos tal e qual. Isso é incrível! Athos ressuscitado”.

Logo depois das impressões no que concerne às semelhanças entre pai e filho, Athos pergunta sobre a carta enviada por Draifa, e ela lhe responde que teria sido por causa de uma fotografia sua vista no jornal. Ela não acreditava com seria possível tanta similitude. Precisava falar com ele, esclarecer algumas coisas acerca da morte de seu pai

---

<sup>92</sup> “Because everything was done in parallel rails: the tracking shots are always lateral, so there are never any violent shocks. You never get too far away; you always remain at a certain distance from the work. Things are almost always followed laterally. Deep down, the film is made exactly like were on a train, on a local commuter train, which stops at every station. Yes, the style of the film is that of rural commuter trains.”

<sup>93</sup> “[...] enchanted castle, where she is the lady and witch of the manor.” Excerto extraído da mesma entrevista com Bertolucci sobre a produção do filme **A estratégia da aranha**.

e também de seu envolvimento afetivo com ele. Assim, Draifa o convida para sentar e desfrutar de um pequeno almoço, pois imaginava que ele estivesse cansado e com fome. À mesa posta, eles se sentam frente a frente um do outro, como se realmente estivessem num vagão de trem, trazendo a imagem na tela de uma textura de quadro, uma espécie de perspectiva de infinito do lado de fora, e de segurança e conforto do lado de dentro, e os dois lados separados pela mesa que trazia um vaso com flores à frente para o espectador e na lateral de Athos e de Draifa. Era uma espécie de cenário propício a uma conversa, talvez, esclarecedora dos fatos que o levavam ali, e não lhe custava nada, já que em breve poderia partir, quem sabe no dia seguinte, no trem, segundo Draifa, “das 9 horas e 35 minutos”.

Tranquilo com a possibilidade de partir logo, Athos desfruta o almoço, ao mesmo tempo que escuta, de Draifa, o suposto ocorrido com Athos Magnani. Primeiro, ela enfatiza sobre Athos e a esposa ainda grávida na época, mas que o teria abandonado por estar em desacordo com as questões políticas que envolviam a nação. Ao contrário, Draifa era corajosa para ficar ao lado de um homem também corajoso, tornando-se, assim, a sua amante, a sua “oficial amante”, e também “ciumenta como *Otello*”, e isso, vindo de suas próprias palavras. Em seguida, disse que lamentava como Athos Magnani, um herói morto pelos fascistas, não estava nos livros de história. Disse que encontraram uma carta fechada no seu paletó, dizendo que não aparecesse no teatro naquela noite. Athos, ouvindo tais palavras, diz que isso mais se parecia com um clássico de mistérios, e que também era “igual a *Júlio César*”. Draifa continua relatando que na noite anterior ao assassinato, uma cigana teria lido a sua mão profetizando uma desgraça. Em resposta, Athos diz que tal fato era semelhante à bruxa da profecia em *Macbeth*.

Até o momento, desde a chegada de Athos perpassando a cidade, com o vislumbre das homenagens ao herói, os moradores da cidade e os relatos de Draifa, busca-se dar destaque às duas formas de se voltar ao passado ou à tradição: ora por uma espécie de amálgama irrefutável, ora por um processo criativo e “transgressor” das amarras do tempo e do hábito. Assim, sempre à luz de um dialogismo entre indivíduo e criação artística, e que tanto um quanto o outro estão sob o amparo de camadas de convenções e de influências, extrai-se que o contrário, assim como anuncia o início do filme, com as impressões e costumes solidificados no tempo, portanto, inquestionáveis, seria o que Umberto Eco, em seu livro *Obra aberta*, designa de “poética do unívoco”:

A essa poética do unívoco e do necessário subordina-se um cosmo ordenado, uma hierarquia de entes e leis que o discurso poético pode aclarar em mais níveis, mas que cada qual deve entender da única maneira possível, que é instituída pelo *logos* criador. A ordem da obra de arte é a mesma de uma sociedade imperial e teocrática; as regras de leitura são regras de um governo autoritário, que guiam o homem em cada um de seus atos, prescrevendo-lhe os fins e oferecendo-lhe os meios. (ECO, 2005, p. 43-44, grifo do autor).

Em debate com a “poética do unívoco”, Umberto Eco, fala sobre a “poética da obra aberta”:

A poética da obra “aberta” tende [...] a promover no intérprete “atos de liberdade consciente”, pô-lo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma *necessidade* que lhe prescreva os modos definitivos de organização da obra fruída [...] (ECO, 2005, p. 41, grifo do autor).

Ainda sobre a “poética da obra aberta”, reitera o mesmo autor:

Nessa linha, grande parte da literatura contemporânea baseia-se no uso do símbolo como comunicação do indefinido, aberta a reações e compreensões sempre novas. Facilmente podemos pensar na obra de Kafka como uma obra “aberta” por excelência: processo, castelo, espera, condenação, doença, metamorfose, tortura, não são situações a serem entendidas em seu significado literal imediato. Mas ao contrário das construções alegóricas medievais, aqui os sobre-sentidos não são dados de modo unívoco, não são garantidos por enciclopédia alguma, não repousam sobre nenhuma ordem do mundo. As várias interpretações, existencialistas, teológicas, clínicas, psicanalíticas, dos símbolos kafkanianos só em parte esgotam as possibilidades da obra: na realidade, a obra permanece inesgotada e aberta enquanto “ambígua”, pois a um mundo ordenado segundo leis universalmente reconhecidas substituiu-se um mundo fundado sobre a ambiguidade, quer no sentido negativo de uma carência de centros de orientação, quer no sentido positivo de uma contínua *revisibilidade dos valores e das certezas*. (ECO, 2005, p. 46-47, grifo nosso).

Mediante a “poética da obra aberta” em debate com a “poética do unívoco” de Umberto Eco, busca-se uma convergência com a teoria bakhtiniana sobre o dialogismo em oposição à composição monológica, conceitos já explicitados em notas, mas reiterados com vigor de sustentabilidade desta tese:

Em cada época da evolução da linguagem literária, o *tom* é dado por determinados gêneros do discurso, e não só gêneros secundários (literários, publicísticos, científicos), mas também primários (determinados tipos de diálogo oral – de salão, íntimo, de círculo, familiar-cotidiano, sociopolítico, filosófico, etc). Toda ampliação da linguagem literária, às custas das diversas camadas extraliterárias da língua nacional, está intimamente ligada à penetração da linguagem literária em todos os gêneros [...] Trata-se, na maioria dos casos, de diferentes tipos de gêneros de conversação e diálogo; daí a dialogização mais ou menos brusca dos gêneros secundários, o enfraquecimento de sua composição monológica, a nova sensação do ouvinte como parceiro-interlocutor, as novas formas da conclusão do todo, etc. (BAKHTIN, 2003, p. 268, grifo nosso).

Assim, por intermédio da mescla dos gêneros (primários e secundários), à luz da linguagem da própria vida, não raro, emanada pelo ‘tom’ de uma época, de seus costumes, de suas modas, vê-se a obra artística “aberta” ou em ampla perspectiva de aceno a uma recepção suscetível a ‘revisar valores e certezas’. Desse modo, tamanha a importância do princípio de responsividade, conceito fundamental da teoria bakhtiniana:

Os limites de cada enunciado concreto como unidade de comunicação discursiva são definidos pela *alternância dos sujeitos do discurso*, ou seja, pela alternância dos falantes. Todo enunciado – da réplica sucinta (monovocal) do diálogo cotidiano ao grande romance ou tratado científico – tem, por assim dizer, um princípio absoluto e um fim absoluto: antes de seu início, os enunciados de outros; depois de seu término, os enunciados responsivos de outros (ou ao menos uma compreensão ativamente responsiva silenciosa do outro ou, por último, uma ação responsiva baseada nessa compreensão). O falante termina o seu enunciado para passar a palavra ao outro ou dar lugar à sua compreensão ativamente responsiva. O enunciado não é uma unidade convencional, mas uma unidade real, precisamente delimitada da alternância dos sujeitos do discurso [...] (BAKHTIN, 2003, p. 275, grifo do autor).

Dessa ‘alternância do sujeito do discurso’, Bakhtin denomina de “princípio absoluto” o que vem antes, ou seja, as vozes anteriores, e de “fim absoluto” o que vem depois, e, desse modo, não diferente do que estabelece Eco com sua “poética da obra aberta”. O tempo circular borgiano à luz dos estudos de Monegal, com a sua “poética de leitura”, dialoga com os autores citados, pois parte do princípio da leitura sempre viva das obras precedentes, e que a arte da leitura “é uma atividade que participa da própria

criação” (MONEGAL, 1980, p. 97) <sup>94</sup>, estabelecendo-se, desse modo, a tradução como uma atividade sempre avante, mediada pelo “tom”, pela reformulação dos sentidos aptos à refutação do passado ou da tradição.

Desse modo, Athos, no papel de interlocutor de um diálogo responsivo, ouve as palavras de Draífa. Rebate-as com o discurso de suas referências, pois conhecia a semelhança do que ouvia com a tragédia shakespeariana, e muito provavelmente, *Otelo*, como marco de ciúmes da amante do pai. Mas mesmo assim, era cedo para tirar conclusões sólidas. Talvez devesse buscar mais pistas de tantas outras vozes ainda não escutadas. Naquela altura, já era quase noite, portanto, deveria retornar ao hotel e no dia seguinte, pensaria no que fazer. Quando se despede, Draífa, numa espécie de perda dos sentidos, desfalece no sofá. Athos parece que se transforma com a atmosfera azul<sup>95</sup> da noite. Aliás, todas as noites do filme são azuis, sugerindo uma magia, comum às histórias fantásticas e seus consequentes poderes sobrenaturais. Assim, nesse primeiro impacto da noite iluminada pelo azul, Athos desacelera, pergunta se estava tudo bem com Draífa e se compromete a ficar ali, caso ela precisasse de alguma coisa, caso ela precisasse ser “acordada” daquele torpor, feito uma princesa adormecida. Draífa diz que não precisava de nada, e por isso, ele podia partir.

É interessante pensar sobre esse efeito de luz no filme como um guia às camadas de sentido, e assim, poder compreender, a partir das poéticas em estudo, que, do mesmo modo que o leitor participa da criação de uma obra como criador ou coautor ativo, assim são os encaixes das peças, tanto para Athos como para a recepção. O “castelo”, o desmaio de Draífa, Athos como o forasteiro das histórias em geral, o azul da fotografia do filme como estética sugestiva da magia e do encantamento, tudo isso só como o começo de um mosaico sugerindo o jogo duplo bertolucciano sobre a segunda história

---

<sup>94</sup> Monegal, sobre a questão da “poética de leitura” como contribuição da criação literária ou artística, retoma as próprias obras de Borges como fontes fecundas para tais atribuições, e uma delas seria “Notas sobre Bernardo Shaw”, do livro **Outras inquisições**: “Um livro é mais uma estrutura verbal, ou uma série de estruturas verbais; é o diálogo que instala com seu **leitor** e a entoação que impõe a sua **voz** e as mutáveis e duráveis imagens que deixa em sua **memória**.” (MONEGAL, 1980, p. 97, grifo nosso).

<sup>95</sup> É importante salientar que Bertolucci, em entrevista, dirá que há duas referências à pintura em seu filme: **Magritte** e **Ligabue**. Sobre Magritte, extrai-se que: “[...] nós filmamos as cenas da noite [...] numa coloração que é completamente inusual para o cinema, que é completamente em azul. Quer dizer que elas são noites nas quais você pode ver tudo [...] Também nos trabalhos de Magritte há o mesmo tipo de noite ‘iluminada’. Há uma pintura de Magritte chamada ‘**O império das luzes**’ [...]” (“[...] we shot the nights scenes [...] in a coloration that is, they are nights in which you can see everything [...] Also in Magritte’s work there is the same type of night ‘eclairage’. There’s painting by Magritte, called ‘**The Empire of light**’ [...]”) (GERARD; KLINE; SKLAREN, 2000, p. 53).

que não se conta, do mesmo modo como em Borges no conto, mas que habita o espaço do filme à luz das referências e das influências literárias e artísticas.

Retomando a cena, Athos segue para a cidade. Sob o impacto de um enquadramento com uma câmera fixa, ele, ao longe, aproxima-se, tendo que cruzar o caminho interditado por dois moradores<sup>96</sup> que vociferam, cara a cara, de forma ininterrupta, expressando, desse modo, indiferença à sua presença, tamanha concentração na própria discussão e na própria desavença. Seguindo em frente, a cena ocupa outro espaço, uma espécie de bar onde tantos outros moradores dizem com frequência “não há jovens nesse país”, “não há jovens nesse país”. Athos senta em uma das mesas, embriaga-se e presencia um comportamento infantil daqueles homens velhos. Ele ri muito do que vê, muito presumivelmente, menos por deboche do que por desespero ou por angústia pelo que teria que enfrentar para desvendar o mistério que rondava na figura do herói Athos Magnani.

E o impacto ainda é o do azul que emana da noite, provocando uma embriaguez ambígua, ora pelo possível álcool que Athos teria ingerido, ora pelo seu próprio estado fragmentado, comum aos indivíduos da “busca”, da eterna “busca” de que tanto se falou até o momento. Meio cambaleando, sai do local em busca do hotel. Abre uma porta, acende um fósforo, e quando vê, está num estábulo, mas mesmo assim, não perde a ocasião de perguntar aos cavalos sobre Athos Magnani e se era “verdade que era igual, igual, igualzinho”. Finalmente, chega ao hotel, depois de tantos ziguezagues. No dia seguinte, acorda, levanta-se para atender à porta, e quando abre, leva um soco na cara. Era uma espécie de encenação dos filmes de suspense, quando, geralmente, os moradores locais, não querendo desvendar os seus segredos, intimidam com um bilhete ou um aviso de que o “forasteiro” não é bem-vindo.

Em seguida, Athos vê a primeira criança<sup>97</sup>, neto do dono do hotel, declamar uma poesia<sup>98</sup>, fomentando as novas impressões do ambiente e do novo dia que teria pela

---

<sup>96</sup> É interessante destacar que a cena de encontro de Athos com os dois moradores falando numa espécie de dialeto local, ecoa a estética neorrealista, cuja vertente também reverbera o cinema dos anos 30, com o uso de atores não profissionais. Em busca de uma maior aproximação com o real, “a utilização de atores não profissionais bem como cenários autênticos para as filmagens correspondeu tanto a uma adequação dos assuntos tratados quanto a uma **escolha estética.**” (FABRI, 1996, p. 81-82, grifo nosso).

<sup>97</sup> A criança no filme de Bertolucci é um convite a um passeio pelas obras do neorrealismo, e assim, como fundamento acerca de tais aspectos, infere-se mais uma vez **Mariarosaria Fabris**: “A modernidade formal de Rossellini, em relação a outros autores neorrealistas, pode ser constatada, por exemplo, num

frente. No pátio, encontra o dono do hotel lavando uma pilha de garrafas, que seguramente, serviria como vasilhames. Pergunta-lhe se conhecia quem bateu à porta de seu quarto, e o senhor responde: “somos todos amigos”, “somos todos amigos”. Retornando ao quarto para se aprontar para o novo dia, o menino, que antes recitava, trazia agora nas mãos um coelho. A pedido de Athos, o menino sai para comprar cigarros, “cigarros americanos”. Quando retorna com os cigarros, Athos diz que prefere sem filtro. O menino, mais que depressa, tira o filtro com a mão, mostrando certa esperteza de adulto. Athos oferece-lhe o cigarro já sem o filtro e ele fuma também como um adulto, e diz que não conhecia quem era a pessoa que havia lhe dado um soco, mas que viu a placa da moto com as letras “Mn”. Antes de Athos sair, o menino pega o coelho nas mãos e pergunta se ele achava se era macho ou fêmea. Naquele ar amistoso entre um achar que é macho e o outro achar que é fêmea, Athos sai em direção à casa de Draifa.

Assim, sobre a impressão primordial, a partir do que fora salientado acerca ainda desse início de filme, inferem-se os seguintes aspectos: a relação monológica/ dialógica à luz dos conceitos bakhtinianos e a questão da identidade do indivíduo ancorar-se na ruptura ou no descentramento das vozes que permeiam o tema identitário ou o próprio tema da polifonia, tanto no que concerne à criação artística, como no advento dos traços do “rosto” do indivíduo.

Sobre os aspectos monológicos/dialógicos, viu-se o enfraquecimento das barreiras entre os gêneros primários (simples) e secundários (complexos), daí, por exemplo, o gênero do romance e sua semelhante complexidade com o gênero cinematográfico, evidentemente, exemplificada no filme de Bertolucci: “No seu

---

rápido confronto entre dois filmes que tiveram crianças como protagonistas; de um lado, **Germania ano zero**, de outro, **Sciuscià [...]** (FABRI, 1996, p. 102). Os efeitos da Segunda Guerra Mundial – tema praticamente central do neorealismo – colocavam as crianças à mercê de uma realidade, senão de abandono, no mínimo sem a atenção e a presença efetiva dos pais, resultado dos percalços, tanto no âmbito social como no tocante ao ambiente familiar e humano. Assim, as duas crianças que aparecerão ao longo do filme de Bertolucci, não raro, transitam alhures aos paparicos dos adultos, fator contundente a um comportamento “duplo” entre, de fato, serem crianças, e ainda assim, elaborarem tarefas que caberiam aos adultos.

<sup>98</sup> Sobre a poesia escolhida, Bertolucci, em entrevista dirá: “Eu usei **Leopardi Pascoli** porque sua poesia fazia parte da minha infância, e ele é um dos poetas dos quais eu mais gostei de ler quando criança [...] Pascoli é o poeta por excelência da identificação com as crianças [...] Eu realmente gosto da pureza de Leopardi contaminada pelo sotaque da criança que diz: ‘A menina vem do campo/ Ao cair do sol [...]’” (“I used Leopardi Pascoli because his poetry was part of my childhood, he’s one of the poets I liked to read as a child [...] Pascoli is the poet par excellence of identification with little children [...] I really like the purity of Leopardi contaminated by the accent of the child who say: ‘La donzellea vien dalla campagna sul calar del sole’ [...]”)(GERARD; KLINE; SKLAREN, 2000, p. 59).

conjunto o romance é um enunciado, como a réplica do diálogo cotidiano ou uma carta privada (ele tem a mesma natureza destas duas), mas à diferença deles é um enunciado secundário (completo).” (BAKHTIN, 2003, p. 264). Desse modo, os gêneros secundários, como é o caso do romance ou do filme, “incorporam e reelaboram diversos gêneros primários (simples), que se formaram nas condições da comunicação discursiva imediata.” (BAKHTIN, 2003, p. 263). Nesses aspectos, indo mais além das formas simples, inferem-se a ‘carta’ enviada por Draifa a Athos, o ‘jornal’ com a fotografia de Athos, os ‘relatos’ dos moradores locais, a ‘poesia’ declamada pela criança, a ‘tragédia’ de Shakespeare, a ‘ópera’ de Verdi, a ‘fotografia’ cinematográfica sob a influência da ‘pintura’, a ‘foto’ de Athos (o pai): gêneros simples e complexos reincorporados na totalidade do filme, delineando o ritmo da narrativa bertolucciana.

Além do diálogo entre os gêneros ou dos enunciados que integram a narrativa de Bertolucci, enumerados no caso, de acordo com os estudos de Bakhtin, deve-se ter em mente, como visto anteriormente, a teoria da “anatomia” em Frye, e assim, poder pensar nos “quatro fios genéricos” ou nas camadas e suas supostas sobreposições, uma espécie de histórico da “origem”. À primeira vista, portanto, veem-se os fios que interligam o sujeito solitário do romance na figura de Athos (o filho), a busca biográfica articulada a partir de *As confissões*<sup>99</sup> de Santo Agostinho (c. 397) e de Rousseau (1766), a anatomia que, segundo Frye, seria chamada, “nos tempos modernos, de ‘Sátira menipeia” (FRYE, 1957, p. 306), e, por fim, a questão do herói, do forasteiro e da “princesa” ou da “rainha” Draifa<sup>100</sup> em seu castelo. A partir de tais ilustrações, destaca-se, de modo duplo, uma articulação inserida não só na dissecação de uma obra, e daí, constatar diversas vozes do discurso, mas também no indivíduo e na sua busca pela identidade e a consequente averiguação de que o “uno” é “vários”<sup>101</sup>, ou de que o “dialogismo”

<sup>99</sup> No “espaço biográfico” de Leonor Arfuch, há o seguinte destaque: “Do lado do sagrado, a persistência do modelo das **Confissões** de Santo Agostinho (c.397) dava por certo sua precedência em relação ao achado de um **eu** [...] apesar da estranheza que reveste em seu próprio tempo histórico a ideia mesma de ‘subjetividade’, ainda hoje esse modelo continua constituindo alguns autores, o paradigma de toda história autobiográfica.” (ARFUCH, 2010, p. 41, grifo da autora). Já sobre a origem hipotética das confissões de Rousseau: “Foi precisamente uma narração exacerbada da intimidade [...] o surgimento dessa voz autorreferencial (‘eu, só’), sua ‘primeiridade’ [...] a promessa de uma fidelidade absoluta [...] traçavam com veemência a topografia do **espaço autobiográfico moderno**.” (ARFUCH, 2010, p. 48-49).

<sup>100</sup> Bernardo Bertolucci, em entrevista, diz que Draifa é o nome da esposa de um dos três amigos, aquele com um tique nos olhos. Já, sobre o nome Athos Magnani, exorta ser muito comum naquela região. Cf. **Bernardo Bertolucci: interviews**: p. 51-52.

<sup>101</sup> Voltando-se à obra borgiana, é interessante falar sobre o conto “**O enigma de Edward Fitzgerald**”, do livro **Outras inquisições**, e assim, estabelecer a relação entre o “**original**” **Rubaiyat**, de Umar Ibn Ibrahim al-Khayyami, e sua **tradução**, por Fitzgerald, o que vale dizer, entre o “outro” e o “mesmo”. Borges, ao

bakhtiniano, na dinâmica do “outro” e do “mesmo”, é determinante para a interdiscursividade ou hibridismo de tal processo e que sempre haverá camadas submersas antes de se poder ver a própria imagem refletida no espelho.

Sobre a imagem refletida no espelho, viu-se o posicionamento da câmera numa espécie de imagem refletida de Athos (o filho) em pé na sala da casa de Draífa e a fotografia de Athos (o pai) na parede. Pai e filho, representados pelo mesmo ator, definem a escolha estética imbuída na ambiguidade do discurso, no descentramento do sujeito, na heterogeneidade de vozes e na importância de um “outro” que inflame a linguagem para o futuro de suas ressignificações. Athos (o filho) é o “outro”, é o “interlocutor” de uma busca ‘responsiva’ do discurso, mas que só escuta o termo frequente: “é igual, igual, igualzinho” e tal e qual o “outro”, aquele “outro” da fotografia na parede, aquele que também deu nome à rua, ao centro cultural e ao teatro, com direito à lápide cuja inscrição seria a de um “herói morto injustamente pelos fascistas”.

Ainda que Athos esteja diante de enunciados repetitivos, vagos e encenados, deve-se ter em mente que: “A audibilidade como tal é uma relação dialógica. A palavra quer ser ouvida, entendida, respondida e mais uma vez responder à resposta, e assim *ad infinitum*.” (BAKHTIN, 2003, p. 334). Desse modo, Athos segue em frente, mediado por sua busca ‘responsiva’ diante do enunciado do “outro” acerca do enigma que envolve a morte do pai. Mas a fotografia na parede, numa espécie de eco da fala dos “outros”, remete a outros estudos e a tantos outros exemplos sobre o tema que também leva o título de uns dos ensaios do teórico, poeta e cineasta francês Jean Epstein, em “A dúvida sobre a pessoa”<sup>102</sup>:

---

longo do conto, diz: “Umar está lendo um tratado cujo título é **O uno e os múltiplos**, um mal-estar ou uma premonição o interrompe [...] morre nesse mesmo dia [...] Sete séculos se passam, com suas luzes, agonias e mutações, e na Inglaterra nasce um Homem, Fitzgerald [...]” (BORGES, 1999, p. 72, v. 2). Interessante pensar nessa relação **Umar/Fitzgerald** sob o viés da tradução como leitura, sob o impacto da obra aberta, ou da poética de leitura, e assim, inferir o dialogismo ou a relação responsiva do próximo interlocutor que, talvez, ainda nem tenha nascido. Esse “outro”, segundo Bakhtin, “não é apenas o outro imediato (o destinatário segundo); a palavra avança cada vez mais à procura da compreensão responsiva.” (BAKHTIN, 2003, p. 334).

<sup>102</sup> Cf. XAVIER, Ismail org. **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro. Ed: Edições Graal: Embrasilme, 1983. (Coleção Arte e cultura: v. nº 5). Ismail Xavier, em **O discurso cinematográfico: a opacidade e transparência**, mediante as diferentes estéticas cinematográficas, fala sobre o cinema poético, no capítulo “**Vanguarda**”, e dentre os diretores, estariam Epstein e Léger: “À diferença da noção de concreto que preside o espetáculo naturalista – preso à noção de fato e à cadeia de acontecimentos vinculados por uma relação de causalidade – a concretude de Léger e Epstein

Assim, esta dúvida tão importante, sobre a unidade e a permanência do *eu*, sobre a identidade da pessoa, sobre o ser, o cinema, se não a introduz, pelo menos a revela de modo singular. Dúvida que tende a se transformar em total desconhecimento, em negação, quando o sujeito passa, através de uma transposição pela câmera lenta ou acelerada, a outros espaços-tempos. Como a maior parte das noções fundamentais (senão todas) que servem de alicerce à nossa concepção do mundo e da vida, o *eu* deixa totalmente de parecer um valor simples e fixo; transforma-se, evidentemente, numa realidade complexa e relativa, numa variável. (EPSTEIN, in: XAVIER (org.), 1983, p. 301, grifo nosso).

E sobre a questão do “retrato”, Epstein em “Retratos que dão medo”<sup>103</sup>:

Decepção, desencorajamento, tal é a impressão habitual das iniciantes, mesmo as bonitas e dotadas de talento quando, pela primeira vez, veem e ouvem seu próprio fantasma numa projeção [...] lesadas pela objetiva e pelo microfone, não reconhecem nem aceitam certos traços do próprio rosto ou entonações da própria voz; sentem-se diante dos sócios como quem em presença de uma estranha [...] (EPSTEIN, in: XAVIER (org.), 1983, p. 284).

Busca-se, a partir dessa “realidade complexa e relativa”, conforme apregoa Epstein, uma convergência aos já citados conceitos sobre a heterogeneidade do sujeito e das obras, o que acarreta dizer sobre a pluralidade das vozes e do dialogismo, fomentando-se o duplo ou a polifonia bakhtiniana em detrimento de uma unidade absoluta e acabada. Assim, aquele “retrato” que não é espelho, é metáfora de um possível “descongelamento de imagem”, de um possível aceno ao “outro” ou à ‘outridade’. É como se o retrato de Athos (o pai) se deslocasse como voz de intercâmbio de experiência nas vozes dos outros. Mas Athos ainda não estava preparado para compreender esse “coro” de voz, ou que “o mundo da biografia não é fechado e nem concluído, não está isolado do acontecimento único e singular da existência por

---

pressupõe a descontinuidade, o não encadeamento dos fatos, a ordenação em série segundo critérios fora do espaço e do tempo do senso comum.” (XAVIER, 2005, p. 109). Ainda sobre a diferença entre o **cinema poético** e o **cinema expressionista** ou o **cinema das sombras**: “[...] em sua capacidade de superar as convenções da linguagem verbal, a vanguarda francesa caminha numa direção bastante distinta do cinema das sombras. Na sua perspectiva, a expressão do essencial e a emergência do poético ocorrem num espaço de clareza, no próprio seio da ‘objetividade’ da reprodução fotográfica. Tal ‘objetividade’, será celebrada, sendo assumida como a alavanca fundamental para o cinema no seu caminho rumo à superação da narrativa realista e rumo à supremacia de sua dimensão poética.” (XAVIER, 2005, p. 103).

<sup>103</sup> Cf. Ismail Xavier, em **A experiência do cinema: antologia**, no excerto “Realização do detalhe”, de Jean Epstein, p.280.

fronteiras sólidas e de princípios.” (BAKHTIN, 2003, p. 152). Ele precisava seguir em frente.

Depois da leveza da conversa entre se o coelho era macho ou fêmea, Athos pega a bicicleta e segue à casa de Draifa. Chegando lá, depara-se com um empregado lavando as escadas da entrada da casa. Cruza-o e chega até Draifa, que no momento, arrumava as flores no vaso. A primeira coisa que pergunta a ela é “como era o meu pai”? Em seguida, ainda mexendo no vaso, como se aquele movimento fosse um escape à realidade, diz que “seu pai era faceiro, muito faceiro”. E nesse momento, o passado se insere na tela naquele tom de azul, e podia-se ver a cena dos quatro amigos tomando toda a dimensão de uma estrada de terra, com aquela alegria comum aos que festejam quase até o raiar do sol. Athos (o pai) e os três amigos estavam alegres e procuravam imitar o “cocoricó” dos galos. A cada “cocoricó”, Athos fazia-se todo ouvido conduzido pela câmera subjetiva<sup>104</sup>, que, por meio de um plano-sequência<sup>105</sup>, girava como se estivesse numa busca pelos galos, por cada galo daquela região, confirmando-se que os três amigos eram guiados por seus olhos, por seus ouvidos e pelo seu senso de humor, humor “faceiro” como apregoara Draifa.

Não se sabe se esse passado fosse uma narrativa da lembrança de Draifa, como se depois do “ele era faceiro”, ela começasse a descrevê-lo. Bem Poderia ser uma lembrança de Draifa como uma observadora ao longe, ou, de uma recordação do próprio Athos (o amante), quando numa tarde, resolvesse lhe contar as façanhas da noite anterior. Assim, essa segunda narrativa é ambígua no que concerne a um narrador, sobretudo, pelo fato intrigante de que as personagens têm o mesmo aspecto do presente, e sobre isso, Bertolucci dirá:

Os flashbacks em *A estratégia da aranha* não são flashbacks, mas a representação do que aconteceu. Todas as personagens, com exceção de Athos Magnani, não são mais jovens nos flashbacks; eles são idênticos ao que são no presente do filme. Eu fiz isso precisamente porque eu queria que

---

<sup>104</sup> “A câmera é dita subjetiva quando ela assume o ponto de vista de uma das personagens, observando os acontecimentos de sua posição, e, digamos, com os seus olhos.” (XAVIER, 2005, p. 34).

<sup>105</sup> Em oposição à montagem e à decupagem, ou, aos frequentes cortes do cinema clássico hollywoodiano, o neorealismo cinematográfico utilizou-se, com frequência, do **plano-sequência**, cuja finalidade é de: “[...] substituir os frequentes cortes do cinema clássico pelo fluxo contínuo da imagem. Ele procura citar situações onde a multiplicidade de planos e a montagem do método clássico estariam sendo substituídos pelo uso de um único plano longo. Será este longo plano aquilo que receberá a denominação de **plano-sequência**.” (XAVIER, 2005, p. 81).

as noções convencionais do tempo cronológico fossem abolidas. (GERARD; KLINE; SKLAREN, 2000, p. 55) <sup>106</sup>.

Assim, a partir de tais aspectos referentes às personagens serem iguais tanto no passado como no presente, remete-se a um modo de narrar que culmina no tema do duplo<sup>107</sup> ou da viagem no tempo: o “outro” e o “mesmo” em um e em todos os lugares. É a narrativa dentro da narrativa<sup>108</sup>, só que no caso presente, há a eliminação da barreira cronológica, então, as vozes “se *tocam*, como gigantes mergulhados nos anos, em épocas tão distantes, entre as quais tantos dias se *vieram* colocar – no Tempo.” (GENETTE, 1995, p. 253, grifo do autor) <sup>109</sup>. E ainda, para tanto, sobre essa quebra da barreira do tempo, seria propício pensar no que Monegal diz com respeito a alguns temas em Borges, e, desse modo, chegar à escolha estética de Bertolucci:

A viagem no tempo pode ser, naturalmente, um tema; do mesmo modo, o duplo pode ser um tema. Mas não lhe interessa o aspecto temático, e sim o aspecto formal. O que acontece em uma obra narrativa quando o tempo pode ser invertido, ou saltar sem pausa para o futuro? O que acontece em um relato quando os dois personagens são o mesmo? Aqui o enfoque as coloca sobre o *mecanismo narrativo* e não sobre o assunto. Uma vez mais é preciso apelar para a causalidade para compreendê-lo. Se a causalidade de um relato é mimética, tanto a viagem no tempo como o duplo são literalmente impossíveis e somente podem ser explicados pela alucinação ou o maravilhoso. Mas se existe uma causalidade mágica, então essa impossibilidade desaparece: a viagem no tempo é apenas uma forma de indicar a simultaneidade das dimensões dessa realidade narrativa; o duplo indica explicitamente o funcionamento de uma magia simpática, ou homeopática, com diria Fraser. Em ambos os casos, Borges pretende

<sup>106</sup> “The flashbacks in **Spider** are not flashbacks but a representation of what happened. All the characters, with the exception of Athos Magnani, don’t get younger in the flashbacks; they’re identical to the way they are in the film’s present. I did this precisely because I wanted the conventional notions of chronology to be shattered.”

<sup>107</sup> É interessante ressaltar o ensaio de David Arrigucci Jr. sobre o conto de Borges “**Biografia de Tadeu Isidoro Cruz (1829-1874)**”, e daí, extrair um diálogo com o debate presente: “Quando o narrador nos informa, no segundo parágrafo, que a matéria de seu relato já foi tratada antes ‘num livro insigne’, nos explica também que ela ‘pode ser **tudo para todos** (I Coríntios 9:22), pois é capaz de repetições, versões, perversões quase inesgotáveis.” (ARRIGUCCI, 1987, p. 217, grifo nosso).

<sup>108</sup> É importante dar destaque ao que Genette, mediante o estudo da narrativa, à luz de **À la recherche du temps perdu**, de Proust, classifica por “narrativa **metadieética**”: “A narrativa no segundo grau é uma forma que remonta às origens exatas da narração épica, pois os cantos IX a XII, da **Odisseia**, como aliás sabemos, são consagrados à narrativa feita por Ulisses perante a assembleia dos Feácios.” (GENETTE, 1995, p. 230-231). Assim, a narrativa de segundo grau é a narrativa dentro da de primeiro grau, portanto, indicadora de outra ‘voz’, que no caso exemplificado, tem uma **função explicativa**.

<sup>109</sup> O excerto em destaque refere-se ao **entrelaçamento dos discursos** do herói e do narrador, em **À la recherche du temps perdu**. Cf. **Discurso da narrativa** (p. 251-253).

examinar como funciona a *realidade narrativa*; isto é, que tipo de causalidade a rege. (Monegal, 1980, p. 176-177, grifo nosso).

A quebra da barreira do tempo na cena de Athos e os três amigos no passado (narrativa 1) e de Athos (o filho) e Draifa no presente (narrativa 2), dá-se, justamente, nessa “fronteira oscilante, mas sagrada entre dois mundos: aquele em que se conta, aquele que se conta.” (GENETTE, 1995, p. 235)<sup>110</sup>. À vista disso, a narração quer chegar perto do que é narrado, ou, a enunciação perto do que é enunciado, como se tratasse de uma estrutura circular, que sempre está na mão quando se faz necessário atualizar os fatos que circundam a vida e a morte de Athos Magnani. Em suma, tudo é similar ao que se designa por “efeito-névoa”<sup>111</sup> ou efeito estético que confunde esse mundo de quem se fala com o mundo daquele que fala, sobretudo, pelo fato de que a idade das personagens era a mesma e sem distinção. É como se a mesma idade das personagens retratasse o próprio cinema, ou como diz André Bazin<sup>112</sup>: “Arte do tempo, o cinema possui o exorbitante privilégio de repeti-lo [...] Não posso repetir um só instante da minha vida, porém qualquer um desses instantes pode o cinema repetir indefinidamente.” (XAVIER, 1983, p. 132-133).

Retratado o jeito “faceiro” de Athos e dos três amigos, retoma-se a cena entre Athos e Draifa enquanto discutiam sobre quem seria, de fato, Athos Magnani, e que em virtude de um desejo instigante pela ‘veracidade’ dos fatos, ele resolvera ficar mais na cidade, e a sua pressa de ir embora é desacelerada pela narrativa circular ou labiríntica na qual já estava inserido. Primeiramente, Draifa fala sobre os inimigos, cuja maioria já tinha morrido, mas que ainda estava vivo Beccaccia, “o maior proprietário da região”. Ele também indaga sobre o nome Draifa, e ela responde que seu pai era fascinado por Draifus. Em sequência, diz que além do inimigo, havia ainda os três amigos: Costa (o dono do cinema); Rasori (o professor); Gaibazzi (o provador de presunto).

<sup>110</sup> O excerto em destaque remonta ao que já foi explicitado em nota sobre a metalepse ou a quebra de barreiras entre os níveis narrativos.

<sup>111</sup> No ensaio “AS brumas de Valois”, Umberto Eco fala sobre a obra *Silvia*, de Gerard de Nerval. E assim, Mediado pelos diferentes “eus” relativos à distinção temporal daquele que narra a obra, o autor dirá: “O conto inicia-se com **Je sortais d’un théâtre** [...] quem é então esse **Je** que fala? Em um conto na primeira pessoa, quem diz Eu é o protagonista desse conto e não necessariamente o seu autor.” (ECO, 2003, p. 38-39). Desse modo, essa dúvida sobre a pessoa que envolve o “eu” numa disputa entre o protagonista e o autor, e também sobre os diferentes momentos de sua vida, revela-se sob o impacto de “efeitos-névoas”: “[...] criam-se alguns efeitos-névoas, pois não se percebe com exatidão, jamais, de que tempo a voz que narra estaria falando.” (ECO, 2003, p.37).

<sup>112</sup> O excerto em evidência refere-se ao artigo de André Bazin “**Morte todas as tardes**”, publicado em *cahiers du cinema* (1951), sobre o filme **A corrida de toros**, de Pierre Braunberger, 1949. Cf. Ismail Xavier, em **A experiência do cinema (orgs.)**, (p.129-134).

### 2.3 Três amigos e um inimigo

Começando pelo inimigo Beccaccia, Athos quer saber onde ele morava, e Draifa diz: “ele não mora, reina”. Athos segue as instruções de Draifa e sai em direção à casa do suposto inimigo. Chegando lá, Athos é mal recebido. Janelas e portas se fecham, mas mesmo assim, Athos insiste em bisbilhotar o interior da casa por intermédio do vidro da janela. Tal insistência leva-o a ser enxotado de lá por “capangas”, personagens comuns nas histórias de homens poderosos e seus protetores armados.

Já na bicicleta e passando por debaixo da ponte, Athos é abordado por um homem com uma espécie de canto “Aonde vai sem passagem?”, “Aonde vai sem passagem?” Era Gaibazzi<sup>113</sup>, o provador de presunto. Gaibazzi o convida até a sua casa. Lá ele é bem recebido. Gaibazzi tinha uma espécie de tique nos olhos, fator que o levava a piscar sucessivamente. A simplicidade de Gaibazzi e o jeito solícito com o filho do herói proporcionaram a Athos um novo semblante, talvez, de leveza e de segurança. Gaibazzi, numa espécie de *tour*, pedia para que Athos provasse alguns presuntos que estavam pendurados pelo teto da casa, enquanto conversam sobre Athos Magnani: “nós éramos antifascistas, nenhum de nós era inteligente”; “seu pai, não, ele era diferente”; “encantador, era um homem extraordinário”. Em seguida, ambos sentam-se à mesa e desfrutam das especiarias e de um vinho que agradava a todos. A câmera, nesse momento, posiciona-se de modo semelhante à cena de Draifa e Athos no dia anterior, no pequeno almoço. A certa distância, via-se o enquadramento da mesa e um diante do outro desfrutando o almoço. O olhar da câmera, numa distância que privilegia a imagem e não tanto a conversa, flagrava um ar amistoso entre ambos, que até parecia ser o próprio Athos Magnani com o seu amigo Gaibazzi.

Retomando um pouco a cena daquele momento do retrato de Athos Magnani na parede, e, a partir dali, as impressões subjetivas diante do nome do pai consagrando a cidade, e logo depois, o “ele era faceiro” nas palavras de Draifa, e mais recente, o “ele era um homem extraordinário” nos relatos de Gaibazzi, infere-se um itinerário que

---

<sup>113</sup> Gaibazzi (Pippo Campanini) é um dos três amigos de Athos e também casado na vida real com Draifa (Alida Valli). Tais informações, dadas em entrevista, confirmam que a escolha dos nomes era ficcional “no sentido de que a ficção sempre imita a realidade.” “[...] in the sense that fiction Always imitates reality.” (GERARD; KLINE; SKLAREN, 2000, p. 53).

consagra a figura de “eu” em diversas vozes ou registros, ou em uma “ancoragem sempre provisória”<sup>114</sup>, confirmando a teoria bakhtiniana acerca da biografia:

O mundo da biografia não é fechado nem concluído, não está isolado do acontecimento único e singular da existência por fronteiras sólidas e de princípio [...] A biografia não é uma obra e sim um ato estetizado orgânico e ingênuo, praticado em um mundo imediato investido de autoridade semântica [...] (BAKHTIN, 2003, p. 152).

Naquele “mundo imediato”, ou, naquela circunstância de Athos colhendo informações sobre a biografia do pai, fomentou-se um assunto que já estava, aparentemente, sedimentado, não fosse Draífa ver no jornal a semelhança de Athos (o filho) com o Athos (o pai). E quando indagada por Athos sobre quem de fato teria sido Athos Magnani, ela diz, por meio de um desespero e inconformismo, que desde sua morte, tudo parecia confuso, nebuloso e sem nitidez. Desse modo, mais uma vez, a presença de Athos desestabiliza o valor biográfico:

O valor biográfico, enquanto possuído pela alteridade, carece de meios; a vida dotada de valor biográfico está por um fio, uma vez que não pode ser inteiramente fundamentada; quando o espírito desperta, ela só pode persistir à custa da insinceridade consigo mesma. O desígnio da biografia visa a um leitor íntimo, participe do mesmo mundo da alteridade; esse leitor ocupa a posição do autor. O leitor crítico percebe a biografia até certo ponto como material semibruto para a enformação e o acabamento artísticos. (BAKHTIN, 2003, p. 152).

Assim, Athos cumpre o papel daquele que “desperta” o valor biográfico, que até o momento, é unânime acerca da defesa e honra de um herói. Todas as vozes culminam na defesa de um herói, e que, evidentemente, sua morte seria fruto de uma traição. Mas Athos continuaria a sua empreitada, similar a um destinatário de compreensão responsiva, assim como Ryan, um dia, no futuro, devesse participar da trama pela busca da verdade. O papel responsivo de Ryan está em concordância com o papel responsivo de Athos, justamente pelo fato de que: “Isso decorre da natureza da palavra que sempre quer ser *ouvida*, sempre procura uma compreensão responsiva e não se detém na

---

<sup>114</sup> Sobre tais aspectos da teoria bakhtiniana, corrobora-se ao presente trabalho o seguinte excerto de Leonor Arfuch: “Esse leque de possibilidades de inscrição da voz narrativa no espaço biográfico, que vai das formas mais canônicas às menos discerníveis, se desdobra assim na ótica que viemos construindo, sem contradição, com a polifonia bakhtiniana. O que está em jogo, então, não é uma política da suspeita sobre a veracidade ou a autenticidade dessa voz, mas antes a aceitação do descentramento constitutivo do sujeito [...] sua ancoragem sempre provisória [...]” (ARFUCH, 2010, p. 128).

compreensão *imediata*, mas abre caminho sempre mais e mais à frente (de forma ilimitada).” (BAKHTIN, 2003, p. 333). Desse modo, Athos seguiria em frente.

Retomando o filme, logo depois daquele enquadramento que envolvia a conversa e o desfrute da mesa com um vinho amadeirado, Gaibazzi dizia a Athos que o pai era uma pessoa incrível, enquanto os três amigos eram verdadeiros animais. Falava sobre os bailes comuns na época. Do alto do telhado, sempre se ouvia o som de um clarinete e de uma corneta anunciando que naquele dia haveria baile. Em seguida, a imagem na tela, uma espécie de retrato do que supostamente quisesse dizer, revela o campo aberto com um homem dançando, o coreto coberto por um toldo branco e circular e a banda<sup>115</sup> musical formada por muitos músicos tocando os seus instrumentos. De imediato, retorna-se à cena do almoço entre eles, dando a entender que Gaibazzi tivesse narrado numa espécie de lembrança, mas algo sugeria uma ambiguidade maior, e mais uma vez, revelava-se uma narrativa dentro de outra narrativa na quebra da barreira do tempo: o “outro” e o “mesmo” na transposição da fronteira entre dois mundos.

E Gaibazzi diz que certa vez eles foram juntos ao baile, e, nesse momento, ouvesse uma música extradiegética<sup>116</sup>, uma espécie de extensão e continuidade daquela que tocava no baile da cena anterior. Tudo estava sob o efeito da intervenção da memória, sobretudo, a indumentária<sup>117</sup> de Athos, que, segundo Gaibazzi, era “uma roupa cor de

<sup>115</sup> A trilha musical no filme, além da ópera de Verdi, conta também com a banda formada pelos cantores de Colorno. Colorno é uma das comunas da região onde foi rodado o filme (região de Emília-Romanha). Cf. filmografia, em **Bernardo Bertolucci: interviews**, p. XXV.

<sup>116</sup> Sobre o espaço da música no cinema, Anahid Kassabian faz a distinção sob o “in” e “out” ou dentro-de-campo e fora-de-campo da narrativa fílmica: **source ou diegetic music, pure or dramatic scoring and source scoring (música diegética, música extradiegética e música diegética e extradiegética)**. Assim, a música diegética faz parte da narrativa fílmica, podendo ser ouvida tanto pelas personagens como pelo espectador, como por exemplo, uma música que vem do rádio, da vitrola da sala ou de qualquer espaço dentro do mundo do filme; música extradiegética é aquela fora do mundo da narrativa, sendo ouvida, portanto, só pelo espectador; música diegética e extradiegética surge quando há uma quebra da barreira entre os espaços “in” e “out”, e tanto em um como em outro caso, sempre há uma busca estética de suscitar o sentido do filme ou da cena. Cf. Kasabian, Anahid. (p. 43-44).

<sup>117</sup> Roland Barthes, em **Roland Barthes: inéditos vol. 3 – imagem e moda**, estabelece uma relação entre traje (modo pessoal) e a indumentária (modo proposto pelo grupo), sob um viés da semiologia, levando-se em conta a classe social. Foi, então, que surgiu: “[...] o **detalhe**. Já que não se podia mudar o tipo fundamental do vestuário masculino sem atentar contra o princípio democrático e laborioso, foi o **detalhe** (‘um nada’, ‘um não-sei-quê’, ‘um jeito’ etc) que assumiu toda a função distintiva da indumentária: um nó na gravata, um tecido de camisa, botões de um colete, a fivela de um sapato passaram então a ser suficiente para marcar as mais finas diferenças sociais.” (BARTHES, 2005, p. 346). E ainda: “O vestuário masculino tem uma história um pouco diferente da história do vestuário feminino. O vestuário masculino atual, do tipo ocidental, constituiu-se em sua forma geral (*basic pattern*) no início do século XIX sob a influência de dois fatores. O primeiro é um fator formal vindo da Inglaterra: o vestuário tem como origem a indumentária *Quaker* (paletó abotoado, estrito, de cores neutras). O segundo fator é de ordem ideológica. A democratização da sociedade ensejou a promoção dos valores

areia, do tipo inglês, com o detalhe de um lenço vermelho”. Assim, por intermédio da montagem cinematográfica, Gaibazzi e Athos Magnani, com sua roupa cor de areia e o lenço vermelho amarrado no pescoço, chegam àquela atmosfera da outra história, aquela do costume dos bailes de outrora. Ambos atravessam o campo verde que antecipava o coreto do baile e passam por aquele homem que dançava de modo desajeitado, ora pela embriaguez, ora pela falta de tato com a dança. Mas nada disso importava, já que de um modo ou de outro, a atmosfera era de alívio e de frescor, fatores comuns aos dias de folga. Tudo, então, era permitido: a embriaguez e a falta de tato com a música e a dança.

Athos Magnani e Gaibazzi atravessam o terreno verde, cruzam o homem desajeitado e chegam à porta central do coreto. Lá tocava a banda da cidade, animando a todos. Alguns casais dançavam, outros ficavam em pé, ao redor, ora rindo, ora cochichando. De repente, numa espécie de campo/ contra-campo<sup>118</sup>, instaura-se a imagem de Athos e Gaibazzi de um lado, e a população do outro, numa espécie de enfrentamento, uma estratégia cinematográfica, aliás, bastante comum aos filmes de faroeste<sup>119</sup>, com a única diferença de que Bertolucci não utilizou o primeiro plano<sup>120</sup>, o que geralmente fomenta o olhar do protagonista de um campo contra o olhar do antagonista de outro. Tudo se passava numa certa distância, a fim de que se instaurasse, logo depois, um plano-sequência<sup>121</sup>, que ia de um campo no qual estavam Athos e

do trabalho em detrimento do ócio, e desenvolveu nos homens uma ideologia do autorrespeito, de origem inglesa.” (BARTHES, 2005, p. 356-357). Cf. BARTHES, Roland. **Roland Barthes: inéditos vol. 3 – imagem e moda**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2005.

<sup>118</sup> Ismail Xavier fala sobre o **campo/contra-campo**: “Um caso fundamental de combinação entre câmera subjetiva e *shot/reaction-shot* é do campo/contra-campo, procedimento chave num cinema da identificação [...] ora a câmera assume o ponto de vista de um , ora de outro dos interlocutores, fornecendo uma imagem da cena através da alternância de ponto de vista diametralmente opostos (daí a origem da denominação campo/contra-campo).” (XAVIER, 2005, p.35).

<sup>119</sup> Os famosos planos em campo/contra-campo seguidos de *close-up* estão nos filmes *West* de Sergio Leone. E como curiosidade, destaca-se que Sergio Leone teria convidado Bernardo Bertolucci para ser coautor da história de **Once upon a time in the West** (1966), com a tradução em português **Era uma vez no oeste**. Cf. **Chronology**, em **Bernardo Bertolucci: interviews**, p. XVIII.

<sup>120</sup> Ismail Xavier faz a relação dos tipos de planos, dentre eles: “**Primeiro plano** (*close-up*): a câmera, próxima da figura humana, apresenta apenas um rosto ou outro detalhe qualquer que ocupa a quase totalidade da tela (há uma variante chamada primeiríssimo plano, que se refere a um maior detalhamento – um olho ou uma boca ocupando toda a tela.)” (XAVIER, 2005, p. 27-28).

<sup>121</sup> Sobre o **plano-sequência**, Ismail dirá: “[...] de modo a substituir os frequentes cortes do cinema clássico pelo fluxo contínuo da imagem [...] pelo uso de um único plano longo. Será este plano aquilo que receberá a denominação de **plano-sequência**.” (XAVIER, 2005, p. 81). É importante destacar que o neorrealismo cinematográfico italiano adota a estética do plano-sequência. Tanto Rosellini como Bazin utilizam, com destaque, o plano-sequência: “Rosellini, em 1959, exclamou ‘as coisas estão aí, por que manipulá-las?’, expressou num só golpe aquilo que Bazin, desde 1945, havia reiterado a cada passo de sua trajetória.” (XAVIER, 2005, p. 81).

Gaibazzi, passava pelos homens do outro campo, continuava até à frente da banda de Colorno, e depois, retornava ao início, formando-se um círculo. Tudo fomentava uma dramatização de perigo, fator contundente à emoção do espectador, que ficará à mercê da escolha de um dos lados.

Quando a câmera fecha o círculo em Athos e Gaibazzi, há, mais uma vez, um campo/contra-campo que sugere um fator decisivo de um dos lados, momento, aliás, crucial ao ápice da emoção do espectador. Athos, em sua indumentária de “bom gosto” e de “homem distinto”, de repente, tira o cigarro da boca, coloca na boca de Gaibazzi e sai em disparada para o outro lado, dando a impressão de enfrentamento, mas, na verdade, somente tira uma moça para dançar ao som da mesma música que tocava anteriormente. O outro lado, dando a impressão de que seria uma patifaria a atitude de Athos, ameaça enfrentá-lo, mas é dissuadido, naquele mesmo instante, pela notícia fresca que acabava de chegar: “O grande Duce vem inaugurar o teatro, o grande Duce vem inaugurar o teatro, ouviu?”.

**Fig. 7:** Athos Magnani dançando no coreto



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=MvQxVI8-OpI&t=2422s>

Em um breve recuo à noite anterior de Athos (o filho), quando batem à porta de seu quarto, e ao abrir, ele é “despertado” com um soco no rosto, vê-se mais uma dramatização exagerada, sátira, talvez, dos próprios filmes de espionagem ou de *gangsters*, quando, geralmente, surgem os empecilhos para o forasteiro não se aprofundar tanto na verdade obscura do passado que envolve os moradores de uma

determinada cidade. Gaibazzi, por exemplo, ao lado de Athos (o pai), trazia mais a imagem de uma capanga do que de um amigo, tamanha distinção de comportamento e de indumentária. Assim, vê-se que a narrativa tradicional é enriquecida por aquilo que Bakhtin classifica de “enredo de aventura” nas obras de Dostoiévski:

O enredo de aventura em Dostoiévski combina-se com uma problematidade profunda e aguda; além do mais, está totalmente a serviço da ideia. Coloca o homem em situações extraordinárias que o revelam e provocam, aproxima-o e o põe em contato com outras pessoas em circunstâncias extraordinárias e inesperadas justamente com a finalidade de *experimentar* a ideia e o homem de ideia, ou seja, o “homem no homem”. Isso permite combinar com a aventura gêneros que [...] lhe eram estranhos, como a confissão, a vida, etc. Essa combinação de aventura, frequentemente vulgar, com a ideia, o diálogo-problema, a confissão [...] parecia de certo modo inusitada do ponto de vista das concepções do gênero, dominantes no século XIX, e era interpretada como uma violação grosseira e totalmente injustificada da “estética do gênero”. (BAKHTIN, 2015, p. 119-120, grifo do autor).

Mas de acordo com o ponto de vista de uma “poética histórica dos gêneros”, Bakhtin dirá:

Por sua natureza mesma, o gênero literário reflete as tendências mais estáveis, “perenes” da evolução da literatura. O gênero sempre conserva os elementos da “*archaica*”. É verdade que nele essa *archaica* só se conserva graças à sua permanente *renovação*, vale dizer, graças à atualização. O gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo [...] O gênero vive o presente, mas sempre *recorda* o seu passado, o seu começo. É o representante da memória criativa no processo de desenvolvimento literário. É precisamente por isso que tem a capacidade de assegurar a *unidade* e a *continuidade* desse desenvolvimento. (BAKHTIN, 2015, p. 120-121, grifo do autor).

Infere-se, tenazmente, que tanto Athos (o filho) como o Athos (o pai), cada qual no seu tempo, foram colocados diante de situações inusitadas ou extraordinárias, e daí o experimento entre a comicidade das cenas mediadas pela dramatização exagerada e a busca humana inalienável pelo sentido, além de tantas outras vozes já vistas e ainda por vir no contexto presente. É constante a renovação dos gêneros sempre em diálogo com os mais antigos, assim como é aberto o espaço dialógico da ideia entre os indivíduos. Tais aspectos, portanto, colocam em prática o que se viu em Borges acerca do duplo ou

da duplicidade, entre uma história simples, aparente, talvez, até vulgar, e a história filosófica da busca, que para persistir, deva ir aos interstícios de tantas outras camadas, encontrando o “singular” a partir de um recomeço sempre rememorado. Tanto o “homem no homem” como diz Bakhtin, sobre a poética de Dostoiévski, à luz das ideias subjacentes discutidas pelos indivíduos sobre si e sobre os seus semelhantes, como a história dos gêneros e de seu constante hibridismo a serviço da própria revelação desse mesmo “homem”, são “cantos” concomitantes ou paralelos. Mediante tais incidências, constata-se um processo metalinguístico duplo, uma vez que ao se voltar sobre o processo de criação, ilumina-se o “homem” das ideias, aquele que revela “as camadas profundas da personalidade e do pensamento.” (BAKHTIN, 2015, p. 127). Desse modo, o que se consagra, vividamente, é uma natureza voltada a uma multiplicidade de vozes, a um elemento coral e ao mesmo tempo único: a história do homem e a história dos gêneros estão sob o impacto de uma abertura de sentido, portanto, dialógica e polifônica.

Retornando-se ao filme, viu-se o gênero sério da busca em concomitância com o da comicidade, o que vale dizer sobre os “gêneros do sério-cômico” e sua “profunda relação com o *folclore carnavalesco*.” (BAKHTIN, 2015, p. 122). E é importante destacar que “será no campo do sério-cômico que devemos procurar os pontos de partida do desenvolvimento das variedades da linha carnavalesca do romance, inclusive daquela variedade que conduz à obra de Dostoiévski.” (BAKHTIN, 2015, p. 124). E será na atualização<sup>122</sup> desse dialogismo sério-cômico do romance que a linguagem cinematográfica exerce o seu papel, justamente, como visto anteriormente, acerca da literatura e suas camadas de influências, por intermédio da “sátira menipeia”, a qual “tornou-se um dos principais veículos e portadores da cosmovisão carnavalesca na literatura até nossos dias.” (BAKHTIN, 2015, p. 129). Assim, é por tal prisma que a “sátira menipeia” transcende a linguagem literária, justamente, ao abarcar tantas outras, sobretudo, a história de Athos, que, no empenho de uma busca, depara-se com as vicissitudes do cotidiano de uma cidade, cujos moradores, talvez, devessem ser interpretados sem as bitolas de uma narrativa tradicional, já que “a *menipeia* não está presa a quaisquer exigências da verossimilhança externa vital. A *menipeia* se caracteriza

---

<sup>122</sup> Só retomando como lembrança, “esse gênero deve a sua denominação ao filósofo do século II a. C. Menipo de Gádara, que lhe deu a fórmula clássica.” (BAKHTIN, 2015, p. 128).

por uma *excepcional liberdade de invenção do enredo e filosófica*.” (BAKHTIN, 2015, p. 130, grifo do autor).

Ainda sobre as variações dos gêneros, Haroldo de Campos diz que “um dos elementos cruciais no processo de dissolução dos gêneros e de seu exclusivismo linguístico foi a incorporação, à poesia, de elementos da linguagem prosaica e conversacional.” (CAMPOS, 1977, p. 14). Mediante uma ampliação de abordagem no tocante ao paralelismo dos gêneros, à duplicidade, às relações dialógicas ou ao “canto paralelo”, nada mais exemplar do que o próprio título de uma das obras de Haroldo de Campos, como *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. Sobre tais aspectos, Haroldo de Campos exorta sobre a irreverência do texto goethiano, de sua relação dialética entre o Bem e o Mal, e, evidentemente, não maniqueísta ou fechada sobre um significado acabado. De modo contumaz, depreende-se que *Fausto* está sempre na alternância entre as barreiras do Sagrado e do Profano, o que valeria lembrar, só como mera ilustração, que: “As próprias relações de Fausto com Mefistófeles se deixam por vezes *ambigüizar*, reverter, e é o doutor-pactário quem dá a impressão de estar mofando do bem.” (CAMPOS, 1981, p. 83, grifo nosso).

Por conseguinte, mediante um aprofundamento dialógico entre Haroldo de Campos e Bakhtin, reitera-se Frye quando diz sobre a ficção do ponto de vista da forma, com destaque aos quatro fios principais: (“o romance, a confissão, a anatomia e a história romanesca”) (FRYE, 1957, p. 307), e suas possíveis combinações. Como exemplo contundente à sua “fórmula”, Frye ilustra vários autores, um deles é *Ulisses*, de Joyce: “O *Ulisses*, portanto, é uma epopeia em prosa completa, com as quatro fórmulas utilizadas nele, todas de importância praticamente igual, e todas essenciais umas às outras, de modo que o livro é uma unidade e não um agregado.” (FRYE, 1957, p. 308).

Enfim, mediante as reiterações acerca dos autores em destaque, estabelece-se uma confluência teórica contumaz à leitura do filme, sobretudo, no que condiz à dissolução da pureza dos gêneros e à possibilidade oscilante do sentido mediada pelas recônditas camadas. Desse modo, o passado e o presente na mesma instância<sup>123</sup>

---

<sup>123</sup>É importante dar destaque ao que Genette determina de “instância narrativa” ou “níveis narrativos”, dentro do capítulo intitulado “Voz”: “Mesmo a narrativa histórica, do tipo<<Napoleão morreu em Santa Helena>>, implica no seu pretérito uma anterioridade da história em relação à narração [...]” (GENETTE, 1995, p. 211). Nesse sentido, no filme, a narrativa primeira abriga as narrações das personagens, e,

narrativa, assim como a ambivalência sério-cômica, relativizam o peso das questões definidas e acabadas, propondo-se uma relação dialógica, tanto no âmbito da narrativa com suas respectivas personagens por intermédio de suas vozes, como nas vozes dos gêneros que unificam a obra como um todo. A busca de Athos pela verdade do pai é a persistência além das aparências de uma história de um herói.

Assim, dando-se continuidade à análise do filme, a montagem cinematográfica leva o espectador ao encontro de Athos (o filho) com Rasori, o outro amigo de seu pai. Tudo era mantido fechado. Janelas e portas sempre cuidadas aos olhos de qualquer intruso, mas as boas-vindas são dadas a Athos. Seguidamente, outro plano anuncia Athos à mesa, diante de um prato farto, que, supostamente, teria sido preparado pela mãe de Rasori. Semelhante a uma inquisição, a senhora perguntava o que ele fazia da vida e dizia que ele deveria comer tudo que estava no prato. Ele dizia que estava satisfeito, mas ela sempre com o “vamos, coma, vamos, beba”. E nesse meio tempo, Rasori dizia sobre Athos Magnani, que ele “era uma personalidade extraordinária”, e que sua morte teria sido equivalente à vida, ou seja, “uma morte excepcional após uma vida excepcional”.

Em seguida, a imagem é do passado, com os dois amigos (Rasori e Costa) conversando sobre a vinda do *Duce*. Enquanto Costa dizia que era um nojo tudo aquilo, Rasori reiterava que tudo não passava de um golpe de uma cidade vizinha para amedrontá-los. Costa, em resposta, pedia para que ele falasse baixo, pois poderia ter ali por perto algum espião. Os dois estavam num terreno aberto, uma espécie de quintal de fazenda, com vários homens conversando e tantos outros mexendo nos entulhos, como se estivessem manuseando-os. Havia também um balanço amarrado na árvore, com o movimento de um homem que ia de lá para cá, e tudo isso era dado pelo plano-sequência, que, apresentava o espaço na lateral, semelhante à visibilidade de um viajante de trem que vê tudo de passagem.

Por conseguinte, nesse mesmo espaço do passado, ouve-se a voz de Rasori, só que agora no presente de Athos (o filho). Era como se a imagem daquele terreno fosse para situar o telespectador dos acontecimentos, e a voz uma indicação segura de um

---

numa espécie de “transgressão”, o narrador (Gaibazzi, Rasori) por ter a mesma idade, tanto no que se narra como no momento em que se narra, estabelece “uma relação variável ou flutuante, **vertigem pronominal** concertada com uma lógica mais livre e uma ideia mais complexa da <<personalidade>>.” (GENETTE, 1995, p. 245, grifo nosso).

determinado narrador. E na imagem do passado, a voz de Rasori, no presente, relata o dia da festa, aquele mesmo dia em que chegou à cidade de Tara a notícia da vinda do grande *Duce* para a inauguração do teatro, o que vale dizer ser o mesmo dia da festa do coreto na qual Athos (o pai) dançou com aquela moça, ao som da banda de Colorno.

Assim, Rasori diz a Athos (o filho) que ele e Costa souberam da vinda do *Duce*, e, logo em seguida a tal relato, a câmera focaliza Athos Magnani, quase de costas para o espectador, e de frente a uma bela paisagem do Rio Pó. Ele vira lentamente, fomentando um campo/contra-campo com os três amigos sentados em um toco de uma árvore. Athos em pé de um lado e os três amigos sentados do outro, confabulavam a morte do grande *Duce*. Diziam que deveriam “se assegurar de sua imunidade”, já que segundo eles, “seriam mais úteis vivos do que mortos”. Arquivam, portanto, que deveriam fazer tudo como se fosse “de modo a parecer que o agressor fosse de fora”, mas que um dia eles “poderiam falar a verdade”, e, sobretudo, Rasori dava ênfase de que queria “estar presente nesse momento”, nesse momento fatídico da verdade.

E daquela conversa sobre a vinda do grande *Duce* e de uma suposta necessidade de boicote a tal evento, surge uma discussão filosófica acerca do fascismo e do quanto ele estava enraizado nas pessoas, e por isso a necessidade de “matá-lo”. Àquela altura do aprofundamento da conversa, o plano cinematográfico já é outro. A cena se divide num primeiro plano da tela, com Rasori imitando um cantor de ópera e Costa e Gaibazzi batendo em um ônibus abandonado. Enquanto isso, na mesma cena, só que agora num segundo plano, vê-se ao longe, Athos Magnani, de costas, olhando a paisagem à sua frente. Todos os três usavam terno, gravata e chapéu, fazendo lembrar um filme de *gangsters*, sobretudo, naquele panorama isolado e de abandono, lugar propício às negociações que devem ser mantidas em sigilo. Athos, por seu lado, ainda que ao longe, dava a impressão de estar à frente, bem à frente no pensamento e no intelecto.

Retrocedendo-se ao início dessa passagem do filme, como o encontro de Athos e Rasori, infere-se que Athos encontra uma determinada resistência da parte do suposto anfitrião, fator contundente ao mistério que costuma envolver as histórias de suspense ou policiais. Mas o “forasteiro” logo recebe a hospitalidade peculiar àquela família, podendo, assim, “desfrutar” da refeição oferecida, ao mesmo tempo que colhia os relatos do amigo do pai. Da história ancestral da busca, mais uma vez, a concomitância da história de suspense, mediada por uma *mise-en-scène* de um humor poético,

semelhante ao que se vê sobre as “nonas” italianas, cujos filhos e netos serão sempre *bambini*. Athos só colheria as informações de Rasori se obedecesse a *nonna* quando lhe dizia, de modo austero-cômico que comesse tudo do prato.

Assim, ele obedece à “nonna”, e logo, a imagem é a do passado com o som da voz de Rasori no presente, fator categórico ao que Ismail Xavier diz sobre imagem e som na “decupagem/montagem<sup>124</sup>”:

[...] a decupagem/montagem passa a ser também uma dimensão sonora [...] Temos duas fontes de estímulos independentes, e o que vemos na tela nem sempre precisa constituir a fonte emissora do som que ouvimos. Mais ainda, este som nem sequer precisa pertencer ao espaço definido pelo que vemos [...] diante de cada plano, o som presente é mais um fator decisivo de definição clara do espaço que se estende para além dos limites do quadro [...] nos momentos de transição e nos saltos bruscos de um espaço para outro, a manipulação do som e de suas surpresas vai constituir um recurso básico de preparação e envolvimento do espectador. (XAVIER, 2005, p. 37).

Em vista disso, a imagem do passado com a voz de Rasori no presente refere-se à narração no presente de uma voz pertencente a um corpo não visível na tela, técnica cinematográfica correspondente ao que se designa como “voz-over<sup>125</sup>”, e que depois será “subsequentemente substituída pelo diálogo sincrônico, permitindo a diegese ‘falar por si mesma.’” (XAVIER, 1983, p. 466). Desse modo, o passado se instaura sem mediação, mas com a crença de que o que virá está na força da veracidade daquela voz de Rasori. Mas antes, o corpo restitui a voz, e Rasori diz sobre a festa daquele dia. E o passado se instaura com aquela discussão sobre o fascismo estar inerente aos homens, e, portanto, era preciso extirpá-lo. Nesses aspectos citados, é interessante ressaltar Edgardo Cozarinsky, em *Borges em/e/sobre cinema* (2000), sobretudo, no que concerne à vinda do grande *Duce*, e, conseqüentemente, ao tema do fascismo:

<sup>124</sup> Sobre montagem/decupagem, Ismail Xavier dirá: “O uso dos dois termos deve-se a uma ordem cronológica encontrada na prática, onde decupagem identifica-se com a fase de confecção do roteiro do filme e montagem, em sentido estrito, é identificada com as operações materiais de organização, corte e colagem dos fragmentos filmados.” (XAVIER, 2005, p. 36).

<sup>125</sup> Sobre a diferença entre **voz-off** e **voz-over**, extrai-se do ensaio de Mary Ann Doane, em “**A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço**”: A voz-off é sempre ‘submetida ao destino do corpo’ porque pertence a um personagem que está confinado ao espaço da diegese [...] a personagem pode facilmente ser feita visível por uma leve correção na tomada de cena que reuniria a voz à sua origem[...] o comentário em voz-over é necessariamente apresentado como fora desse espaço. É a diversidade radical em relação à diegese que dota esta voz de uma certa autoridade.” (XAVIER, 1983, p. 466).

Na medida em que *Strategia* supõe uma *reflexão* sobre a persistência do fascismo (“O fascismo continuará”; “o fascismo já está dentro das pessoas”), sobre a história contemporânea da Itália, adquire sentido a réplica do *Galileo* de Brecht que Bertolucci citou durante as filmagens: “Pobre país aquele que precisa de heróis...” (COZARISNKY, 2000, p. 147-148, grifo nosso).

Assim sendo, naquela ocasião em que os quatro amigos refletem sobre o fascismo e que era preciso arrancá-lo de dentro das pessoas, e que tudo deveria parecer ser feito por alguém de fora, verifica-se que Athos está sempre apartado dos três e no campo oposto olhando para a paisagem aberta e ampla. No segundo momento, Athos está no segundo plano olhando o infinito, enquanto os três amigos “brincam” de deprender a carcaça de ônibus abandonada pelo tempo ou de ser o “tenor” de uma ópera. O que se pretende destas duas constatações dadas pelas imagens do filme, mediadas pelo enquadramento que sugere uma separação entre os três amigos e Athos mais distante e sempre com o olhar sob um âmbito panorâmico, é a constatação da “reflexão” acerca de um determinado tema, o qual, no contexto presente, seria a persistência do fascismo na História.

Assim, a “persistência do fascismo” provoca determinada experimentação filosófica, e, desse modo, Athos, com a pantomima de um olhar sempre adiante, suscita o indivíduo que experimenta essa aventura da “ideia”, fator contundente à sátira da *menipeia*, e, “nesse sentido, podemos dizer que o conteúdo da *menipeia* é constituído pelas aventuras da *ideia* ou da verdade do mundo, seja na terra, no inferno ou no Olimpo.” (BAKHTIN, 2015, p. 131, grifo do autor). Nesses aspectos, seria como se o ligeiro distanciamento de Athos em relação aos três amigos, trouxesse a sátira da *menipeia* para o plano da imagem dialógica “do homem e sua consciência.” (BAKHTIN, 2015, p. 133). É como se Athos e sua consciência sugerissem um duplo<sup>126</sup> entre combater o fascismo ou deixar tudo como está.

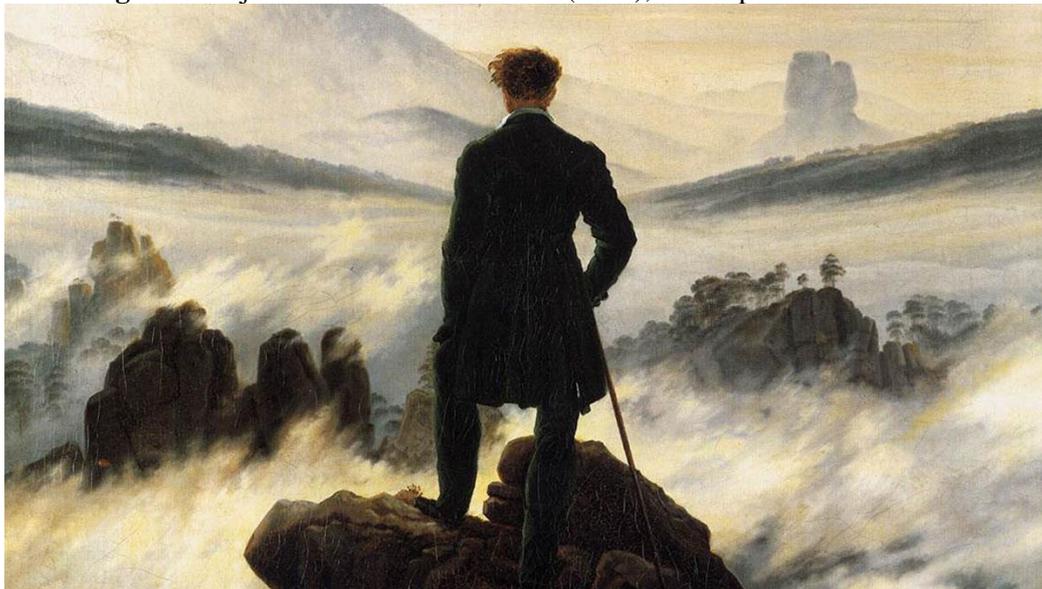
Athos, de costas e com o olhar distante, remete ao que Jacques Aumont, em *O olho interminável [cinema e pintura]* (2004), diz sobre a imersão do indivíduo na vista panorâmica à luz da pintura e do cinema: “Se a invenção do cinema é, antes de tudo, a de um espetáculo, não há dúvida que o panorama seja um de seus ancestrais mais

---

<sup>126</sup> Sobre a *menipeia* e a experimentação do “duplo” entre homem e consciência, Bakhtin dá o exemplo de **O duplo Marco**, a *menipeia* de Varro: “Marco promete escrever um trabalho sobre tropos e figuras, mas não cumpre a promessa. O segundo Marco, ou seja, a sua consciência, o seu duplo, lembra-lhe constantemente esse fato e não lhe dá tranquilidade [...]” (BAKHTIN, 2015, p. 133).

diretos [...] Fabricado com pintura, o panorama é destinado a ser visto como cinema.” (AUMONT, 2004, p. 58). Nesse modo, o homem das “ideias” em Bakhtin, será o homem, cujo olhar estará imerso na vista panorâmica, que, em Aumont, é aquele exemplificado pelo “viajante do cume”.<sup>127</sup>

**Fig. 8:** O viajante sobre o mar de névoa (1818), de Caspar David Friedrich



Fonte: <https://www.jornaltornado.pt/o-viajante-sobre-o-mar-de-nevoa-caspar-david-friedrich/>

Em referência ao destaque dado à pintura do século XIX relacionada à visão panorâmica<sup>128</sup>, Aumont dirá:

Eu falava um pouco antes do pintor Friedrich, e poderíamos evocar aqui determinada “carta” de seu amigo Carl Gustave Carus, também pintor, que se poderia dizer ter sido feita de propósito para comentar o famoso *Viajante acima do mar de nuvens* (pintado por volta de 1818). Nele se trata do recolhimento que toma o viajante que contempla o mundo de seu cume, de sua perda no espaço sem fim, e, literalmente, do desaparecimento de seu Eu,

<sup>127</sup> Sobre a visão do cume, Aumont dirá “[...] tudo indica o nascimento, em torno de 1800, de um ser novo: o viajante dos cumes. Tal viajante conhece a vista panorâmica (sempre assinalada, para uso de seu longínquo descendente, o turista, nos guias e nos mapas): ela é o sintoma de seu domínio, de sua exaltação. São esse domínio e essa exaltação que o panorama circular produz [...] o espectador do panorama [...] fica imóvel”, fomentando o “paradoxo do olhar a um só tempo mestre e escravo.” (AUMONT, 2004, p. 56-57).

<sup>128</sup> É interessante destacar que a escolha estética em Bertolucci pela visão panorâmica é recorrente, em particular, no filme **O céu que nos protege** (*The sheltering Sky*, 1990), título homônimo do romance (1949), de Paul Bowles. E o diretor dirá sobre a influência da pintura romântica de Caspar David Friedrich: “Enquanto lia **The shelterin sky**, fiquei fascinado pela ideia dessas “imagens panorâmicas” serem tão semelhantes às pinturas de Capar David Friedrich.” (NEGRI, 1990, p. 53) (“While Reading **The shelter in sky** i was fascinaded by the idea of these ‘figures in a landscape’ so like the paintings of Caspar David Frieirich.” Cf. NEGRI, Lívio. **Bertolucci e Bowles: The shelterig sky**. Grã Bretanha: Ed: Scribners, 1990.

de sua dissolução no Todo associado à divindade. Em outra parte, do mesmo modo (especialmente em *Fausto*, e em seus rebentos, como o admirável *O mestre e Margarida*, de Bulgakov), a vista absoluta e perfeitamente panorâmica será atribuída a um poder diabólico, essencialmente cínico e esperto. Mas, em ambos os casos, o mesmo tema é encontrado: o de uma imediatidade total e mágica da comunicação visual com o mundo. (AUMONT, 2004, p. 64).

**Fig. 9:** Athos Magnani diante do Rio Pó e os três amigos no contra-campo



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=MvQxVI8-OpI&t=1153s>

E desse contraponto entre os três amigos e Athos, diante do rio do Pó, evidentemente, suscitando a imagem da imensidão e o mergulho do indivíduo no seu íntimo, a montagem cinematográfica segue jornada, levando o espectador a um novo plano, cuja lógica narrativa é a da busca pelos relatos acerca do pai, só que agora na narração<sup>129</sup> de Costa. O encontro dá-se à sombra de uma grande árvore em meio a uma jardinagem fecunda. Costa perguntava se Athos tinha certeza de que havia comido e se não tinha fome. Athos dizia que estava bem e agradeceu. A uma elipse que intuía ser a pergunta de Athos sobre o pai, contrapõe-se a resposta de Costa, ao dizer que a ideia do atentado tinha sido dos quatro, e ainda relata sobre um esconderijo, um provável caminhão velho abandonado na estrada. Enquanto Athos permanece em pé sob a árvore e de costas para o espectador, Costa pergunta “por que me olha assim”? E continua dizendo que estavam todos lá, Athos, Gaibazzi, Rasori, ele, os grilos, as cigarras e pernilongos como companhia.

De repente, vem a imagem de Athos Magnani entrando no esconderijo. A paisagem ao fundo era a do rio do Pó, a mesma na qual esteve Athos em sua imersão no infinito daquele espaço, e por um triz, o espectador não confunde Athos Magnani com

<sup>129</sup> Em nota, Genette diz: “[...] oponho narrativa (e também narração) à história (ou diegese): <<a narração é a maneira de contar, a ficção aquilo que é contado>>.” (GENETTE, 1995, p. 86).

Athos (o filho), não fosse pelo detalhe do lenço vermelho que fazia parte de sua indumentária. Quando Athos Magnani entra, os três amigos já o esperavam. O plano cinematográfico, dessa vez, enquadrava Athos de frente e os três amigos de costas numa espécie de roda. A eloquência do rosto de Athos, no contraponto dos amigos, desestabilizava o tamanho do espaço, estética, por sinal, favorecedora de um ambiente claustrofóbico.

E assim, a conversa entre eles ainda era a forma como matariam o grande *Duce*. Costa diz que “por ele, nada de espingarda”. Rasori também concorda, dizendo que “isso seria um suicídio” e que em “trinta segundos seriam pegos”, já que haveria “mais homens à paisana do que fardados”. Portanto, ele propõe uma ideia: o palco. No palco não haveria guardas e que qualquer um deles poderia se disfarçar de figurante. Costa acrescenta que “no escuro dos bastidores do teatro, com a lâmpada vermelha acesa”, tudo seria propício ao tiro. Gaibazzi, em colaboração ao entrosamento do diálogo, diz que o tiro seria ao final do *Rigoletto* no ato da “Maldição”. Nessa hora, Gaibazzi imita um cantor de ópera, suscitando uma dramatização entre o canto abafando o tiro, e daí, “o *Duce* está morto”.

Nesse ínterim, a montagem cinematográfica retorna ao diálogo no presente entre Athos e Costa. Costa perguntava-lhe: “por que me olha assim”? E Costa continua dizendo que “era tão escuro lá dentro, que a gente nem se via”. E, sob um impacto de alternância, a cena já era a do passado, naquele mesmo esconderijo e no mesmo diálogo, no qual, vê-se Athos Magnani, pela primeira vez, a falar sobre aquele plano de assassinato do grande *Duce*: “nossa pontaria não assegura acertar no primeiro tiro”. E propôs “estopim lento, material detonante, tranqueta de tritono”. Dá-se uma pausa e diz: “à meia noite”. Aplausos e fogo no estopim. A dramatização de Athos aguça tanto a visualização daquele momento fatídico, que os amigos, semelhante a moleques, imitam o barulho da explosão. E enquanto ainda os três amigos representam a dramaticidade da cena do “tudo pelos ares”, Athos permanece com o olhar fixo, sugerindo uma ambiguidade entre “tudo sairá perfeito” e “tudo pode ser uma loucura”.

Em continuidade, dá-se mais uma alternância de cena, com o enquadramento de Athos (o filho) e Costa em frente ao cinema. Na fachada, via-se um cartaz de um filme: *L'occhio caldo del cielo* (“O último pôr do sol”), com o destaque do nome da protagonista Dorothy Malone. Já, no interior do cinema, notava-se que a conversa era

uma extensão do que já havia sido dito sobre o assassinato do grande *Duce*. E Athos pergunta: “e depois”? Era um “depois”, cujo tom sugeria um ar de apreensão e de ansiedade pela verdade, pelo esclarecimento de tudo que ocorrera de fato. Costa diz que “depois, o *Duce* não veio. Athos é incisivo e pergunta: “por que não veio”? Costa responde que um fascista, ao encontrar a bomba, teria os delatado, e que se salvaram por um milagre. Depois de várias horas de interrogatório, os liberaram por falta de provas, e “assim, acabou tudo”, disse Costa, com um ar de que não havia mais nada, além disso, para dizer.

Athos, diante do tom que anunciava o resumo da história nas palavras de Costa, reitera que ao invés do *Duce*, quem de fato morreria era Athos Magnani, e por isso, não entendia. Costa dizia que o mataram por vingança e que não era morador de *Tara*, e sim alguém de fora. Mas Athos persiste diante da “coincidência impressionante” com a morte do pai durante o *Rigoletto*, uma vez que tal fato devesse envolver a morte do *Duce*. E se ninguém sabia que o *Duce* seria morto além dos quatro amigos, como que descobriram a bomba no teatro? Nesse ínterim, Costa disfarça, e, olhando para o céu, como forma de desviar os olhos da ‘verdade’, diz que se chovesse, estragaria a tela do cinema que ficava ao ar livre. Assim, ele pede ajuda a Athos para que ambos pudessem fechá-la. Cada qual de um lado da tela, erguia-a simetricamente, enquanto Costa dizia que aquela noite fez de Athos Magnani um herói.

Assim, desde aquele momento de imersão na subjetividade, tal e qual o “viajante do cume”, Athos segue a sua jornada. É curioso pensar nos momentos de encontro de Athos com aqueles dos quais receberá informações acerca do pai, como, por exemplo, Draifa, Gaibazzi, Rasori e Costa. E ainda sobre tais aspectos, seria oportuno estabelecer a similaridade de que em todos os casos, ele foi recebido sempre com o convite de uma refeição, e que, durante o saciar do comer e do beber, a conversa desenrolava sempre com o que acontecera no passado entre os amigos e Athos Magnani. Não diferente na *Odisseia*, quando Ulisses em suas paradas, ao longo de sua jornada, até o seu retorno à Ítaca, seguia o ritmo sempre da volta, feito um refrão do “depois de expulsarem de si o desejo de beber e comer” (HOMERO, *Odisseia*, VIII, 88), para afinal, dar-se continuidade à narração. As paradas de Athos, análogas às de Ulisses, remetem, mais uma vez, ao que se reitera de modo constante sobre a heterogeneidade dos gêneros e sua consequente quebra de barreiras. Reacende-se a importância tanto dos clássicos como foi o exemplo da epopeia, no caso do “Ulisses de Bertolucci”, como do gênero de

espionagem revelado na trama, que envolve as palavras dos amigos de Athos Magnani, sob o impacto das imagens que aguçam a revelação<sup>130</sup> do passado: verdade ou mentira, as imagens revelam cenas advindas das palavras, das vozes, das narrativas dentro da narrativa como um todo.

Assim sendo, retoma-se a passagem de Costa quando dizia que a ideia do assassinato era de todos eles, e reiterava que estavam todos lá, além dos quatro amigos, “os grilos, cigarras e pernilongos como companhia”. A partir daí, fomentava-se uma expressão no rosto de Athos, levando ao contraponto de Costas perguntar: “por que me olha assim”? Em tais aspectos, destaca-se o “Ulisses de Bertolucci” no papel do “outro” e do “mesmo”, ou do descentramento constitutivo do “eu”, o que valeria dizer, de Athos Magnani na confusão identitária de Athos (o filho), a fim de assemelhá-lo a Telêmaco, filho de Ulisses, justamente, quando invoca, assim como em tantas outras personagens, a verdade ao longo de toda *Odisseia*. Sob tal enfoque, extrai-se uma leitura dessa expressão facial de Athos (o filho) como um índice da busca da verdade, mas que se depara com a dúvida, a partir de Todorov sobre exatamente uma das passagens da Odisseia:

Telêmaco pergunta: “Mas vejamos, responde-me, *sem fingimento*, ponto por ponto; qual é teu nome, teu povo, tua cidade e tua raça? [...]” Atena, a deusa dos olhos glaucos, replicou: “Sim, vou responder *sem fingimento*. Eu me chamo Mentos: tenho a honra de ser filho do sábio Anquíalos e comando nossos bons remadores de Tafo” etc. (TODOROV, 2006, p. 111-112, grifo do autor)

<sup>130</sup> É importante dar destaque ao que Genette determina por “focalização” e por “estatuto do narrador”. Ao invés da discussão entre “primeira pessoa” ou “terceira pessoa”, Genette utiliza o termo “focalização”. Assim, vê-se que no filme, ora a personagem focal é Draifa, ora Gaibazzi, ora Rasori, ora Costa, fato contundente à “**focalização interna**” do tipo “**múltipla**.” (GENETTE, 1995, p. 187-188). Quanto ao “estatuto do narrador”, reitera-se que: “SE se definir, em qualquer narrativa, o estatuto do narrador ao mesmo tempo pelo seu nível narrativo (extra- ou intradieгético) e pela sua relação à história (hetero- ou homodieгético), pode-se figurar por um quadro de dupla entrada os quatro tipos fundamentais de estatuto do narrador [...]” (GENETTE, 1995, p. 247):

NÍVEL RELAÇÃO	<i>Extradieгético</i>	<i>Intradieгético</i>
<i>Heterodieгética</i>	Homero	Xerazade C.
<i>Homodieгética</i>	Gil Blas Marcel	Ulisses

A expressão facial de Athos é como se quisesse dizer “diga-me tudo e ‘sem fingimento’”. E o que obtém como resposta são as palavras de Costa detalhadas com a companhia dos grilos, cigarras e pernilongos. Em tais aspectos acerca de um desmoroamento da figura do “eu” como baluarte da verdade, tendo como testemunha grilos, cigarras e pernilongos, tamanho sigilo daquela operação ‘criminosa’, seria interessante pensar na similaridade com o conto “A postulação da realidade”, do livro *Discussão*, de Jorge Luis Borges:

Outra eficaz ilustração desse método é proporcionada por Morris, que depois de relatar o mítico rapto de um dos remeiros de Jasão pelas ligeiras divindades de um rio, fecha a história deste modo: “A água ocultou as ninfas enrubescidas e o despreocupado homem adormecido. No entanto, antes que a água os engolisse, uma delas atravessou correndo aquele prado e apanhou na relva a lança com ponta de bronze, o escudo cravejado e redondo, a espada com o punho de marfim, a cota de malhas, e depois se atirou na correnteza. Assim, quem poderá contar essas coisas, senão o *vento* ou o *pássaro* que do canavial as viu e ouviu?” Este testemunho final de seres ainda não mencionados é o que nos importa. (BORGES, 1999, p. 234, v. 1, grifo nosso).

Percebe-se que a postulação da realidade está na “palavra fingida”<sup>131</sup>, mas minuciosa e descritiva de Atena, assim como nas “testemunhas” em Costa que, não de modo diferente, inserem-se no excerto de Borges, só que agora, ao invés dos grilos, cigarras e pernilongos, na forma do vento e do pássaro dos canaviais. E dessa impossibilidade de estabelecer uma veracidade inequívoca, a montagem cinematográfica retoma as palavras de Costa em imagem e movimento no passado, quando Athos Magnani, em direção à câmera, deixa ao fundo o rio do Pó para, assim, entrar no esconderijo arquitetado por ele e pelos amigos.

Quando Athos chega ao esconderijo, os três amigos esperavam-no. Naquela atmosfera escura, via-se, mais uma vez, um contraponto entre os três amigos de costas para a câmera e Athos de frente. Era como se a força de Athos equivalesse à soma dos outros três, portanto, a oposição gerada no quadro cinematográfico fomentava, assim como em outros momentos do filme, um desequilíbrio não aleatório, mas uma pista para a compreensão dos acontecimentos futuros. Mas, enquanto isso, Costa dizia que não

<sup>131</sup> No tópico “A palavra fingida”, do capítulo “Narrativa primordial”, Todorov, acerca da *Odisseia*, dirá sobre “o profundo parentesco da narrativa com a palavra fingida. Esbarra-se sempre na mentira, enquanto se está na narrativa. Dizer verdade é mentir.” (TODOROV, 2006, p. 111).

podia ser espingarda. Rasori concorda plenamente com o amigo e diz que isso seria um suicídio, pois chamaria a atenção: então sugere no palco, um deles disfarçado de figurante. Seria mais precisamente nos bastidores. O tiro seria perfeito, já que seria disfarçado pelo som da ópera, no fim do ato “A maldição”.

E mais uma vez, a montagem retoma o diálogo no presente entre Athos e Costa, e mais uma vez, Costa pergunta: “por que me olha assim?” “Costa diz que era tão escuro lá dentro no esconderijo, que ninguém se via”. E, subitamente, retorna-se a cena do esconderijo, e mediante esse trânsito temporal, se não houver um olhar atento do espectador, tudo parecerá como se fosse o mesmo nível narrativo. É como se Athos (o filho), diante da pergunta de Costa “por que me olha assim”, remetesse ao próprio pai, quando diante da proposta do tiro durante o *Rigoletto*, interviesse dizendo: “nossa pontaria não assegura acertar no primeiro tiro.” E então, Athos sugere um material detonante, uma bomba fatal. Os três amigos, diante dessa proposta, agem de modo infantil em oposição ao olhar sério e preocupante de Athos.

O presente retoma novamente com a continuação do diálogo entre Athos e Costa, só que agora na porta do cinema, evidenciando pelo cartaz do filme, que se tratava do ano de 1961. As idas e vindas entre Athos (o pai) e Athos (o filho), naquele jogo entre passado e presente, reiteram a ideia do “outro” e do “mesmo”, sobretudo, a se tratar do mesmo ator, e a não ser pela data que sugere o cartaz do filme, aludindo-se à verossimilhança na narrativa do momento atual, e pelo lenço vermelho, detalhe distintivo do tempo, tudo transcorreria como se fosse um tempo único. Escolha estética decisiva para demonstrar nessas idas e vindas do tempo a concomitância das idas e vindas do discurso, cujo momento fatídico é o da relação da indagação de Athos sobre “se só eles sabiam sobre a bomba, como é que alguém de fora descobriu”, com a resposta “fingida” de Costa, ao olhar para o céu e dizer “eu acho que vai chover.” Nesse jogo de pergunta e resposta, Athos sabia que a verdade ainda era obscura, uma vez que Costa mantinha um discurso como um ponto final, planejadamente concluído. Athos, por outro lado, tinha um discurso similar ao que Bakhtin diz sobre o estilo de discurso em Dostoiévski: “discurso inteiramente infinito, que, é verdade, talvez seja mecanicamente interrompido, mas não pode ser organicamente concluído.” (BAKHTIN, 2015, p. 272). Athos seguiria em frente, talvez, com o que Costa disse sobre o fato de aquela noite ter feito de Athos Magnani um herói.

## 2.4 Atalhos, sonhos e devaneios

Nesse ínterim, a montagem cinematográfica acompanha Athos à praça da cidade. Uma charrete passeia por ali. Em pé, ao seu lado, há um morador que lhe dá informações acerca da cidade. Pergunta-lhe se aquele era o teatro, e o senhor responde que teria sido ali que mataram Athos Magnani. E de repente, a música da ópera, mais uma vez, semelhante àquela primeira vez, quando Athos chegou à cidade e deparou-se com o busto do pai, ocupa o espaço, o mesmo espaço da praça com o busto de Athos. Numa espécie de giro contínuo da câmera, era como se Athos (o filho) e Athos (o pai) estivessem sob a tensão de um enfrentamento ou embate, tamanho o campo/contracampo erigido entre o busto e a face de Athos.

Logo ao fundo, no segundo plano, Draifa<sup>132</sup> aparece vestida de branco com a sua sombrinha também no mesmo tom. Assim, a câmera, de uma oposição frontal entre o busto e Athos, acolhe Draifa para ocupar o lado oposto, gerando uma espécie de camadas sobrepostas, mas que conferia ao busto a região central, o intermeio entre a amante de Athos Magnani e o filho. Àquela altura, tudo parecia textura de um quadro com um fundo azul colocando em destaque o branco da indumentária de Draifa. Logo mais, Athos e Draifa se encontram, e, enquanto ele diz que iria visitá-la em breve, ela diz que vinha à cidade fazer compras às vezes, justificando, cada qual ao seu modo, o encontro casual naquela praça. Ele é gentil e diz que carregaria o embrulho que ela levava nos braços. Os dois estavam com o semblante leve e o tom pastel da roupa de Athos e o branco alvejado da roupa de Draifa eram uma espécie de convite a um passeio naquele dia claro e iluminado por uma luz radiante.

Draifa pede que Athos lhe dê o braço e ambos saem para dar um passeio. Quando ela indaga sobre se ele havia descoberto algo importante, ele responde que os três amigos do seu pai já lhe esperavam. Draifa diz que isso era óbvio, e se ele não fosse visitá-los, ficariam ofendidos. Mas Athos insiste na ideia de que os três lhe esperavam, como se já tivessem combinado entre si o que iriam dizer. Mas ainda que forjassem o discurso, Athos dizia que tinha certeza de que eles falavam a verdade. Mas se tudo o que disseram era verdade, Athos ainda não compreendia por que combinar entre eles o

---

<sup>132</sup> Sobre algumas peculiaridades do figurino no filme, Bertolucci diz: “Maria Paola era encarregada do figurino em a **Estratégia da aranha**, especialmente, de Alida Valli e do protagonista que calçou um par de sapatos que eu achei e que pertencia ao meu avô.” (GERARD; KLINE; SKLAREW, 2000, p. 55). (“Maria Paola was in charge of the costumes in **Spider**, especially for Alida Valli and for the protagonist who wore a pair of shoes that belonged to my grandfather that I had found”).

que seria dito. Draifa escuta as palavras de Athos, indagando-o sobre o que iria fazer a partir de tudo o que fora dito. Ele, um pouco frustrado, diz: “você pensa em fazer uma coisa e descobre que já estava pensada há anos”.

Dessa inquietude filosófica sobre algo já estar traçado bem antes, o enquadramento cinematográfico ocupa um lugar mais alto da tela, e de lá, Athos entra em um campo aberto, uma espécie de jardim, cuja dimensão sugeria uma ampla área que transcorria além do quadro da tela. Draifa o segue, perguntando-lhe o que estava pensando, e ele indaga como forma de resposta: “como ele era?” E assim, o passado vem à tona, e a cena, nesse instante, era de Athos Magnani e Draifa. Cada qual de um lado dava jeito numa faixa que seria enrolada no tórax de Athos, e à medida que diminuía a metragem, mais próximos ficavam um do outro, numa forma de giro que aludia a uma brincadeira de roda, suscitando assim, a leveza do momento dos dois juntos ali no quarto da casa de Draifa. Nesse ínterim, Draifa pergunta-lhe: “sou melhor que sua mulher?” Ele não responde, e em seguida, leva uma bofetada no rosto. Ela diz para ele tirar uma foto, pois seria a última vez que ele a veria.

De repente, o presente retorna, e a cena é de Athos dentro do bosque, e logo mais, com um acerto da câmera, aparece Draifa. E fica acirrada a alternância entre passado e presente, e quando menos se espera, retorna a cena de Athos Magnani e Draifa conversando sobre a vida dúbia de Athos, e Draifa reitera sobre o fato de ele ficar com ela até às vinte e três horas e à meia noite já estar com a sua mulher. Ela estava angustiada com essa situação, uma vez que queria dormir, acordar e se aborrecer com ele. Sem a sua integral presença, Draifa se sentia mutilada, “como se não tivesse um braço.” E declara: “você é um covarde”. Ele, em resposta, diz que ela era dura, e sem demora, beija a sua mão, expressando que as coisas iriam mudar, era só ter paciência.

Em seguida, a imagem é de uma mulher correndo para pegar o bebê que estava sobre uma manta ao longo de uma passarela da praça. A cena era dramática, indicando pânico e apreensão. E já é o presente, Athos no bosque diz à Draifa: “parece cansada, sente-se.” Ela deita e a câmera se aproxima de seu rosto, indicando a sua imersão no passado. E já aparece Athos Magnani olhando pela grade da janela e a imagem é de três

homens com chicotes caçando um leão<sup>133</sup>, o mesmo que havia apavorado aquela mulher que corria em socorro do bebê. É tão rápida a transição entre passado e o presente, que se não fosse pelo lenço vermelho de Athos Magnani, tudo pareceria um tempo contínuo. E assim, ao fundo da cena da caçada do leão, surgem mais duas pessoas tentando capturá-lo.

Quando Athos olha para a cena dos indivíduos na tentativa da captura do leão, há uma grade da janela, mas até então, no sufocamento do espaço, mais parecia com a de uma jaula. Tudo foi revelado na cena que dava continuidade ao diálogo entre ele e Draifa quando começou com a pergunta: “sou melhor que sua mulher?” Ele, de costas para a câmera, foca, pela grade da janela, um espaço que não era extensão da casa, mas de um determinado espaço da praça. Se a lógica espacial esmorece nesse momento, o tempo aproxima o que é narrado da ação: Athos de costas olhando pela janela, Draifa no primeiro plano do quadro, olha em direção contrária, onde supostamente estaria Athos (o filho), o qual, fora do quadro, seria visto com uma simples correção da câmera. Não é em direção ao espectador, mas é em direção a Athos que Draifa se dirige dizendo: “Aquela seria a última vez que veria Athos”, com o som da ópera fomentando a dramatização da cena.

Mais uma vez, o presente é retomado com a cena de Athos e Draifa no bosque. Draifa está deitada na grama, como se tivesse desmaiado. Pede a Athos que a ajude a levantar. Athos pergunta se ela queria assustá-lo, pois achou que ela estivesse passando mal. Retoma-se a música da ópera, como se os seguisse, semelhante aos atos da tragédia. Draifa, já em pé, sai em disparada, enquanto Athos corre atrás, chamando-a: “senhora, senhora, senhora.” Eles cruzam todo o campo, passam por uma igreja, e, finalmente, chegam à casa de Draifa. Ela abre a porta para entrar, mas impede que Athos entre. Diz de modo ríspido: “sente-se na varanda, pois eu tenho muito que fazer.” Ele cruza o jardim até chegar a uma mesa com cadeiras ao sol.

---

<sup>133</sup> Em entrevista, Bertolucci fala sobre esse episódio do leão, ressaltando a indumentária de Draifa: “Ela usa o cabelo como na vida real. E então, eu queria que sua magia natural não fosse revelada no âmbito externo, mas que permanecesse completamente interna, em suas súbitas contradições, em suas mudanças de humor, quando ela lembra o momento de Athos, a covardia física do pai em seu quarto quando ele vê o leão que havia escapado do circo.” (GERARD; KLINE; SKLAREW, 2000, p. 55). “She wears her hair like that in real life. And then, I wanted her witch-like nature not to be communicated in any exterior way but remain entirely internal, in her sudden contradictions, in her changes of mood, when she recalls the moment of Athos, the father’s physical cowardice in their room when he sees the lion that had escaped from the circus.”).

**Fig. 10:** Athos (o filho) na varanda

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=MvQxVl8-OpI&t=1155s>

É importante ressaltar, a partir do contexto explanado, que Athos, quando paulatinamente conversa com os amigos do pai, e dali do cinema de Costa, intui que não iria descobrir mais nada, retorna ao ponto de chegada, mais especificamente à praça com o busto do pai, ao som extradiegético como indicativo de função<sup>134</sup> de alusão à outra narrativa: à ópera. Mas além da função de aludir a outra narrativa, a ópera serviu também de *leitmotive*, uma vez que sua imponência e gravidade na praça, tanto na primeira como na segunda vez em que Athos (o filho) chega até lá, acolhia o busto do pai, sob uma espécie de identificação por meio da própria memória no que tange ao herói. E, reitera-se que essa identificação com a memória, por intermédio do *leitmotive*, é vista, posteriormente, quando Draifa, diante de Athos (o filho) diz que aquela teria sido a última vez que o veria, e também quando pede para que ele a ajude a se levantar da grama daquele bosque. Em todo caso, a alusão à ópera, mediada pelo *leitmotive*, tem como função mobilizar a dramaticidade em torno do enigma que ronda a história do “herói” Athos Magnani imortalizado na cidade de *Tara* e também do “covarde” Athos Magnani, nas palavras de Draifa, quanto à sua falta de coragem de abandonar a esposa. Em síntese, o *leitmotive* é a identificação por meio da repetição da figura do “outro” e do “mesmo”, do herói e do covarde, do pai e do filho, por isso, tornar-se um dispositivo cabal à emersão da mágoa de Draifa, da sua mudança de humor e da consequente identificação da recepção, ou melhor, da compreensão de que vasculhar o passado, sobretudo, com a presença viva do filho de Athos, seria doloroso.

<sup>134</sup> Sobre a função da música no cinema, Anahid Kassabian salienta acerca de três diferentes usos: “Tomando emprestado da terminologia literária, eu chamo esses usos de: **citação, alusão e leitmotive.**” (KASSABIAN, 2001, p. 49). (“Borrowing from literary and operatic terminology, I call these uses: **quotation, allusion and leitmotif**”). De forma breve, destaca-se, segundo Anahid Kassabian (p. 49-51), que no espaço, em rigor, extradiegético, citação é a evocação de outra música; alusão seria a evocação de outra narrativa pré-existente; leitmotive está a serviço, sobretudo, da recepção para a identificação de uma personagem, um lugar ou objeto. O leitmotive aparece não de forma fixa, mas com algumas variações, ao longo de toda narrativa como uma espécie de sinalizador ou indicador peculiar ao que se alude.

Ainda sobre a montagem do busto de Athos ao meio entre Athos (o filho) e Draífa que acabara de chegar com a sua sombrinha branca e com sua indumentária impecável, deve-se ter em mente a ideia de que a revelação dos fatos, não raro, encaminha a história para se chegar ao fim. No entanto, a câmera, sempre no giro de impasse entre um e outro, tende à história cíclica não só relacionada à referência ou à volta à tradição das camadas do patrimônio literário ou cultural, mas também ao rodeio, à escolha estética apta a adiar esse fim, por mais que ele seja almejado pelo protagonista.

**Fig. 11.** Busto de Athos Magnani<sup>135</sup>



Sobre o rodeio ou a forma cíclica, retomam-se as idas e vindas não só na música, mas a enumeração sinuosa feita por Haroldo de Campos no que condiz à obra ficcional borgiana ser “o labirinto; o jardim de caminhos bifurcados; as ruínas circulares.” (CAMPOS, 1977, p. 36-37). Daí, portanto, a aproximação entre a obra borgiana e a cidade de *Tara* no acolhimento sinistro de ruas estreitas e labirínticas, fator crucial a conduzir Athos sempre como um errante a andar em círculo, e por mais que labute, retorna sempre ao ponto de chegada, exatamente, como evidenciado no enfrentamento com o busto do pai.

Em meio à retomada do filme, infere-se que naquele momento, Athos, ao segurar, como forma de gentileza, o pacote que Draífa levava em uma das mãos, e em seguida, o gesto de lhe dar o outro braço, fomentou um momento de paz entre ambos.

<sup>135</sup> Fonte: <https://cinemaitalianorao.blogspot.com/2018/06/bertolucci-e-o-traidor-da-patria.html>

Draifa pergunta-lhe como tinha sido a conversa com os três amigos do pai, e Athos responde que eles já esperavam por ele e que já tinham combinado entre si o que iriam dizer, mas mesmo assim, falavam a verdade. O fato era que Athos percebeu que tudo já estava arquitetado há muito tempo e que ele seria só mais uma peça ou elo a se encaixar um dia no futuro, semelhante a Ryan no conto de Borges. E é esse “futuro” que se pretende destacar, e daí, o excerto bakhtiniano:

Reiteremos: o enunciado é um elo na cadeia da comunicação discursiva e não pode ser separado dos elos precedentes que o determinam tanto de fora quanto de dentro, gerando nele atitudes responsivas diretas e ressonâncias dialógicas. Entretanto, o enunciado não está ligado apenas aos elos precedentes, mas também aos subsequentes da comunicação discursiva [...] o papel dos *outros*, para quem se constrói o enunciado, é excepcionalmente grande, como já sabemos. (BAKHTIN, 2003, p. 300-301).

Athos era esse “outro” da comunicação discursiva do futuro, aquele que poderia mudar a perspectiva do passado por intermédio do frescor da leitura paulatina das coisas, dos fatos e dos relatos. Sobre esse “outro”, também no “futuro”, já se destacou Piglia quando exorta sobre Borges receber a memória<sup>136</sup> de Shakespeare num sonho, e quem sabe, alguém no futuro, pudesse receber a memória de um argentino. Sim, no futuro a informação estética nova, sim, no futuro a relação dialógica, semelhante a Umberto Eco<sup>137</sup> quando diz:

O que posso dizer? Que diante das melodias de Borges, tão imediatamente cantadas (mesmo quando atonais), memorizáveis, exemplares, sinto-me como se ele tivesse tocado divinamente o piano e eu soprado uma ocarina. Mas espero que se venha a encontrar sempre, depois da minha morte, alguém mais inábil que eu, de quem eu possa ser reconhecido como precursor. (ECO, 2003, p.127).

Athos, portanto, seria aquele indivíduo do futuro a engendrar a máquina da narrativa, mas ainda precisaria seguir em frente. Sabia que os amigos do pai falavam a verdade, mas não o motivo de arquitetá-la previamente. Assim, de braços dados, Athos e Draifa enveredam-se no bosque, e enquanto passeiam, conversariam sobre a verdade de Athos Magnani.

<sup>136</sup> Piglia faz referência ao conto “A memória de Shakespeare” (1980), da obra homônima, de Jorge Luis Borges.

<sup>137</sup> O excerto extraído pertence, ao já citado, conto “Entre la Mancha e Babel”, do livro **Sobre literatura** (2003), de Umberto Eco.

É interessante como a cena dos dois adentrando-se no bosque lembrava as imagens do mundo encantado, ou de um mundo paralelo propenso aos sonhos, às princesas e aos príncipes. E como numa espécie de atalho, o passado fica acirrado com o presente, e numa montagem cinematográfica alternada, a memória ganha corpo, como se só dali daquele bosque, fosse possível revisita-la. De uma explosão de ambiguidade gerada a partir da pergunta “como ele era?”, dramatiza-se a cena do escape do leão e a consequente caçada, só para situar o momento fatídico do ciúme e da decepção de Draifa em relação a Athos Magnani, uma vez este não estar seguro de abandonar a esposa para ficar com ela. E foi ao deitar-se na grama daquele bosque, com a indicação do um possível *close up* de Draifa, que a câmera titubeia e recua quase como um clichê do cinema, aquele quando muda a textura ou a tonalidade da tela para indicar que “agora é sonho” ou que “agora é o passado”. Mas tudo parecia o mesmo nível e a mesma textura, feito a história dentro da história, só que com a quebra da fronteira entre o passado e o presente. Assim, houve, justamente, a partir da focalização de Draifa deitada na grama sugerindo uma viagem no tempo, uma elaboração que acolhia, no mesmo plano cinematográfico, Athos Magnani de costas olhando para o evento da captura de um suposto leão que havia fugido do circo, mas que também se tratava de um espaço que não era a extensão da casa, mas sim da cidade, e Draifa, de frente para a tela, dirigindo a palavra a Athos que estava fora do quadro, mas supunha-se que fosse ele, partindo-se da lógica narrativa que envolvia somente os dois naquela instância do diálogo que começou na praça e estendeu-se naquele bosque onde Draifa deitou-se como numa espécie de aconchego para se sonhar melhor.

**Fig. 12:** Draifa deitada no bosque



**Fonte:** <https://www.youtube.com/watch?v=MvQxVl8-OpI&t=2423s>

Por conseguinte, no que concerne a essa quebra de barreira entre os níveis narrativos, aviva-se o que Genette determinou de *metalepse*<sup>138</sup>, ou, em outras palavras, “fronteira sagrada, mas oscilante entre dois mundos”, semelhante à história de *Hamlet* dentro da própria história, culminando na possibilidade de o espectador ser personagem ou a personagem ser espectador. Desse modo, a cena entre Athos Magnani, Draifa e Athos (o filho) fora do quadro, culmina nesse jogo entre personagem e espectador: Athos (o filho), ouvinte da história de Draifa, passa a ser personagem dessa história que se conta, e assim, esfacelam-se as demarcações entre espaço e tempo, e tudo é permitido, até mesmo um aceno ao leitor que, no futuro, talvez, depare-se com uma leitura sobre Athos Magnani, o grande tema do traidor e do herói.

Mas enquanto isso, Athos ajuda Draifa a se levantar daquela grama do bosque. É visível o mau humor de Draifa, talvez, pelo fato de Athos lembrar tanto o pai, e, se não consegue se livrar do pai na memória, dramatiza o desprezo pelo filho. Ela sai em disparada sem dar atenção a nada. Athos, por sua vez, sai atrás dela dizendo: “senhora, senhora, senhora.” Chegam à casa de Draifa, mas ela o despacha para o jardim. Sentar-se ao sol, talvez, poria a cabeça de Athos em ordem, a fim de que ele pudesse compreender o fato de Draifa ter dito que sabia que aquela seria a última vez que veria Athos Magnani, e por isso, querer tirar uma foto como recordação.

E assim, ao som suave de uma canção extradiegética<sup>139</sup>, vê-se a imagem de Athos (o filho) na varanda de Draifa. Era uma espécie de terraço, comum às casas com extensos jardins na frente da casa. Athos espreguiça-se em uma das cadeiras, que faziam jogo com uma mesa redonda de ferro. Em seguida, tomaria uma bebida que fora oferecida por Draifa, mas servida pela criança, que, muito provável seria sua serviçal. Numa possível ordem da patroa, a criança diz: “deve beber tudo”. E Sob um impacto de uma alusão a uma poção mágica, a montagem cinematográfica desloca da cena na qual Athos bebia na varanda a uma atmosfera aberta, um tipo de campo verde visto por intermédio de um *travelling* que fazia imergir a paisagem ao fundo com uma torre, uma

<sup>138</sup> Já visto anteriormente sobre Genette citar Borges quando o assunto seria o trânsito de um nível narrativo a outro: “‘Tais invenções sugerem que, se as personagens de uma ficção podem ser leitores ou espectadores, nós, os seus leitores ou espectadores, podemos ser personagens fictícias’. Aquilo que na **metalepse** é mais perturbador está de fato nessa hipótese inaceitável e insistente de que o extradiegético é talvez já diegético, e que o narrador e seus narratários, quer dizer, eu, vós, pertencemos talvez ainda a alguma narrativa.” (GENETTE, 1995, p. 235). A obra de Borges à qual Genette se refere é **Outras inquisições** (1952), no conto “Magias parciais de Quixote”.

<sup>139</sup> “Come un fior” é o nome da música de Mina Mazzini, feita especialmente para o filme **O conformista** (1971), de Bernardo Bertolucci, mas acabou sendo usada em **A estratégia da aranha**. Cf. **Bernardo Bertolucci: interviews** (p. 60).

casa e árvores ao redor, semelhante a um quadro, mais especificamente, ao de Magritte, chamado “O império das luzes”.

**Fig. 13:** O Império das Luzes (1954), de René Magritte<sup>140</sup>      **Fig. 14:** Cena do filme em alusão ao quadro<sup>141</sup>



Subitamente, retoma-se a cena na varanda, com a mesma canção extradiegética. Nesse momento, Athos já dormia, talvez, sob o efeito da “mágica poção”. De repente, Draifa aparece puxando nas costas da cadeira na qual ele se deitava, e, como se quisesse deixá-lo mais à vontade, afrouxa-lhe o cadarço do sapato, a cinta e a gola da camisa. No contraponto da montagem, há uma atmosfera escura e fechada, uma espécie de reunião sigilosa formada pelo campo e contra-campo entre os três amigos de Athos Magnani de frente para o espectador e um homem alto e com chapéu do lado contrário e de costas. Não se via o rosto desse interlocutor, mas era claro que estava bastante à vontade diante das brincadeiras dos três amigos, sobretudo, quando Gaibazzi tentava imitar o barulho dos pássaros e dos bichos.

Ainda não é evidente se a cena dos três amigos e aquele “outro” são do passado ou do presente concomitante à cena de Athos na varanda, mas o fato é que é constante a alternância de plano, e não fosse pela identificação da própria câmera daquele homem no contraponto dos três amigos, podia-se apostar que seria Athos Magnani. E no ensejo de tanta ambiguidade, na alternância das imitações dos bichos e pássaros, retoma-se uma cena de Athos no jardim de Draifa, como sob o efeito de um sonho ou magia, ele,

<sup>140</sup> Fonte: <http://jeffersonbessa2.blogspot.com/2009/08/o-imperio-das-luzes-um-quadro-de-rene.html>

<sup>141</sup> Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=MvQxvI8-Opl&t=2423s>

nesse espaço da varanda, e não aquele “outro”, escuta e até mesmo ri das piadas dos três amigos de Athos Magnani. A montagem nesse momento, ao mesmo tempo que oscila entre espaços diversos, concatena uma lógica narrativa que recai sempre no efeito de campo e contra-campo entre interlocutores. A alternância espacial coloca frente a frente duas cenas que se encaixam na busca de um sentido, e que traz com frequência, a relação entre um narrador e um ouvinte: Athos, do jardim de Draifa, “ouve” as histórias contadas pelo pai e pelos três amigos.

Daquela mesma conversa sobre bichos, falava-se sobre bezerro e leão, daí vir à tona uma lembrança acerca de certo leão que havia fugido do circo alemão. Diziam que era um belo leão. Gaibazzi recorda que seu nome era Sultão, e “talvez pela emoção, ficou com febre e morreu”. A partir dessa fala sobre um determinado leão, a cena envereda-se por um jardim que bem poderia ser o da casa de Draifa. Era dia, talvez a hora de um solene almoço. Imitando o barítono da ópera de Verdi<sup>142</sup>, Gaibazzi entra com uma bandeja ao alto, e com a ajuda de dois serviçais, leva-a, com o peso de uma cabeça de leão recheada, até à mesa, só que agora a ópera é com a voz de Gilda no espaço extradiegético. A cena aguça certa dramaticidade teatral, tanto pela ópera de *Rigoletto*, como pela alternância de campo, entre um *close up* da cabeça do leão com uma maçã na boca, e Athos Magnani, com seu lenço vermelho amarrado no pescoço, sentado à ponta de uma das extremidades da mesa: ele trazia um olhar fixo para aquela cabeça de leão, cujos olhos pareciam vivos.

Em sequência, numa mudança de plano, Athos (o filho), como se já tivesse despertado do “encanto”, ainda com a roupa desalinhada, aparece na sala de jantar. Já era noite e a mesa de centro trazia um arranjo que mais se assemelhava a uma bola de cristal. Em pé, diante da mesa, Athos segura tal objeto, justamente, quando Draifa chega e o toca na altura do ombro. Athos no sentido de que por meio daquela “bola de cristal” pudesse adivinhar quem o tocava no ombro, com os braços erguidos, olha para o lado oposto de Draifa e diz “Draifaaa”. Nesse lado oposto que dava para outra extremidade da sala, mais uma vez, o espaço esboroa-se e Athos é visto entre os três amigos de seu pai e o “outro”, que, na verdade, era Beccaccio, aquele sobre o qual Draifa citou, lá no

<sup>142</sup> Sobre a ópera de Verdi, Bertolucci diz em entrevista: “Eu usei **Rigoletto** porque esta é a terra de Rigoletto. Rigoletto é o barítono, Gilda é o soprano, o tenor é o duque de Mântua. Do mesmo modo eu filmei o filme na província de Mântua. Sua música realmente pertence a esta região.” (GERARD; KLINE; SKLAREN, 2000, p. 61). (“I used **Rigoletto** because this is the land of Rigoletto. Rigoletto is the baritone, Gilda is the soprano, the tenor is the Duke of Mantova, and the story happens in Mantova. Likewise, I shot the film in the province of Mantova. It’s music which truly belongs to this region.”)

início da trama, que seria o verdadeiro inimigo de Athos Magnani. Sabe-se desse detalhe porque um dos interlocutores diz no espaço da diegese: “é melhor você, Beccaccio, confessar que matou Athos Magnani”.

A constância das narrativas dentro da narrativa, sobretudo, no que concerne à distância temporal e espacial, mais uma vez, trabalha com a fluidez das barreiras entre o mundo do qual se fala e o mundo no qual se fala, e assim, Athos (o filho) divide a mesma sala e o mesmo tempo com aqueles que se reuniram, às escondidas, para tratar de assunto sério: dizer a verdade sobre quem matou Athos Magnani. A cena dos amigos do pai e o “outro” (o inimigo) não é uma volta ao passado como forma de narração direta, mas uma informação ao espectador de que a resolução do caso era iminente. No caso de Athos, tudo parecia que aquelas informações sobre o assassinato e as lembranças sobre o leão morto viessem sob a forma de sonho, semelhante ao que se vê nos filmes encantados, cujas divisórias entre o real e a ilusão são desfeitas em prol do enriquecimento da ficção.

E ainda, em meio à alternância entre Athos e Draifa e os três amigos e o “outro”, há outra narrativa<sup>143</sup> que é a volta ao passado, justamente, no momento do almoço solene, cujo prato principal era a cabeça de um leão lançada em *close up* pelos olhos de Athos Magnani, e que só não inferiu mais ambiguidade entre pai e filho graças ao lenço vermelho. Mas de qualquer modo, tudo chegou a Athos de modo semelhante ao que explicita Genette sobre uma passagem de *Recherche*: “[...] a distância temporal (e espacial), que até então separava a ação contada do ato narrativo, esbate-se progressivamente, ao ponto de se reduzir, finalmente, a zero: a narrativa chegou ao *aqui* e ao *agora*, a história uniu-se à narração.” (GENETTE, 1995, 226, grifo do autor).

Enquanto Genette, à luz da obra de Proust, exemplifica a não rigidez das barreiras entre o narrar e a ação, retoma-se o que fora dito anteriormente acerca do ensaio de Eco sobre *Sylvie* de Nerval, a fim de enfatizar de modo símile o que se designa por “efeito-névoa”: “[...] não é a oposição entre ilusão e realidade, mas fratura que atravessa os dois universos, e os confunde.” (ECO, 203, p. 42). Assim, dessa fratura entre dois mundos, recorre-se ao tema do duplo, ao tempo circular em Borges ou ao

---

<sup>143</sup> Sobre os níveis narrativos, Genette diz em nota: “O prefixo **meta-** conota aqui, evidentemente, como em <<**metalinguagem**>>, a passagem para o segundo grau: a **metanarrativa** é uma narrativa na narrativa, a **metadiege** é o universo dessa **narrativa segunda** como a **diegese** designa (segundo um uso que se generalizou) o universo da **narrativa primeira**.” (GENETTE, 1995, p. 227).

labirinto, que na visão de Cozarinsky sobre o filme de Bertolucci, em particular, a cena retratada em questão, revela-se do seguinte modo:

A continuidade do passado e do presente no plano político e ideológico adquire, dessa forma, uma nova dimensão: Bertolucci faz com que o mesmo ator interprete o pai e o filho, coloca-os em situações similares, torna ambíguas as reações de Draifa (confunde em certo momento o filho com o pai? A semelhança entre ambos desperta seu antigo amor? Será que a cena de ternura diante do filho desmaiado pertence ao passado e acontece realmente com o pai?) e compõe uma montagem alternada para as fugas dos dois, com três décadas de distância entre uma e outra, através de um mesmo bosque, com tomadas brevíssimas de pernas que correm e outras de corpo e rosto agitados que, alternativamente, identificam pai e filho. (COZARINKY, 2000, p.146-147).

Assim, entre esse “outro” e o “mesmo”, tanto no que se refere ao pai como ao filho, ao passado como ao presente, em síntese, ao plano da ação como ao plano da narração, tudo tende à revelação do sentido, que, no caso exemplificado por Cozarinsky, estaria no fascismo e em sua conseqüente manifestação ideológica que perduram trinta anos depois, mas sob um manto de camuflagem. Seria uma espécie de “névoa”, que, nos termos de Umberto Eco, também evoca uma persistência das coisas, do passado que perdura no presente para o bem ou para o mal, mas que se insere feito uma espiral ou um andar em círculo, a fim de que se vislumbre o tom de uma estética, cujo ritmo é o sempre da volta, do enveredar-se nos jardins de Draifa, nos bosques dos sonhos e dos encantos sempre à espera de uma revelação.

Mas é mister reiterar que tudo se trata de uma busca, até mesmo da busca “responsiva” pela inferência de novos sentidos, portanto, ainda que Cozarinsky manifeste determinada leitura, há sempre a possibilidade de tantas outras, sobretudo, mediante aquela tomada de cena que, após o seu despertar, Athos chega todo desalinhado à sala de jantar de Draifa. Desse modo, é relevante refletir sobre esse espaço do sonho ou esse poder mágico do encantamento por onde ele andou, já que é justamente nessa ambigüidade das coisas, nesse enveredar-se atrás de um eco<sup>144</sup>, que se

<sup>144</sup> Na similitude de um “chamado” ou de um “aceno”, Jean-Yves Tadié, em **A narrativa poética**, usa o termo “eco”, elemento de suspensão do caminho, a fim de que se enverede no atalho, elemento primordial da “narrativa poética”, uma vez que: “[...] há nela um conflito constante entre a função referencial, com seu papel de evocação e de representação, e a função poética, que chama a atenção para a própria forma da mensagem. Se reconhecermos, com Jakobson, que a poesia começa nos paralelismos, encontraremos na narrativa poética um sistema de **ecos**, de **retomadas**, de **contrastes** que

pode pensar na narrativa bertolucciana, ou seja, no encadeamento dos acontecimentos do filme, ao mesmo tempo que na sua forma poética. Assim, culmina-se, mais uma vez, na discussão dos gêneros literários e da fragilidade de seus limites, fator contundente ao que Jean-Yves Tadié diz em *A narrativa poética*<sup>145</sup>:

A narrativa poética em prosa é a forma da narrativa que toma emprestado ao poema seus meios de ação e seus efeitos, de modo que sua análise deve considerar, ao mesmo tempo, técnicas de descrição do romance e do poema: a narrativa poética é um fenômeno de transição entre o romance e o poema. (TADIÉ, 1978, p. 4).

E ainda o mesmo autor:

Desde que a narrativa poética não é o lento relatório de toda uma vida, ela se coloca a serviço de uma busca, a busca de instantes privilegiados, que vai da espera (“canção de sentinela”, “canção para enganar a espera”) ao encontro. Deve-se, pois, escolher de acordo com os textos entre várias alternativas: continuidade ou descontinuidade? Historicidade ou intemporalidade? acontecimento único ou repetido? O tempo dos acontecimentos, da ficção obedece a certas constantes que dependem da mais alta significação do livro, mas fazem entrar a técnica. Visto que as leis da duração poética, do gênero do poema concordam com a semântica da duração e com o tempo da narração, o descontínuo, o culto do instante (ou então na epopeia a espera majestosa), a manifestação súbita e passageira pertencem ao poema. (TADIÉ, 1978, p. 4).

Ainda que Tadié refira-se aos gêneros literários, busca-se transcendê-los a outras linguagens, a fim de que se possa reiterar a respeito da narrativa de Bertolucci que também é a da busca, de imensuráveis buscas de Athos pela veracidade acerca da biografia de Athos Magnani. Mas evidencia-se, de modo contumaz, que esta “busca” esfacela o limite das fronteiras de outros gêneros do discurso, como o “descontínuo” do instante dos sonhos, cujas aparições vêm por intermédio da narração das memórias, das histórias dentro da história que lhes acolhe. O “efeito” da espera é sempre de natureza poética, por isso ambígua, sobretudo, quando se pensa no tema do duplo que volta

---

são o equivalente, em grande escala, das assonâncias, das aliterações, das rimas.” (TADIÉ, 1978, p. 3, grifo nosso).

<sup>145</sup> Ainda sobre a narrativa poética, Tadié dirá: “[...] o gênero da narrativa é o projeto do gênero romanesco. Nem a complexidade das personagens, nem a espessura da duração o retém, mas o que ele sacrifica, ou o que não tem poder de oferecer, é compensado por outras aquisições e pela importância atribuída a outras variáveis: o racional, o encadeamento trágico ou a poesia.” (TADIÉ, 1978, p. 2).

sempre na imagem de Athos, ora o pai, ora o filho. Daí, a hipótese sagaz de se estar diante de um determinado poema, cujo ritmo, entoado pela assonância ou aliteração, equivalesse às repetições das imagens, às vozes acerca dos relatos sobre Athos Magnani e ao reacender da paixão de Draifa, tamanha semelhança entre pai e filho.

Em suma, a partir de tais inferências, ressalta-se que tudo é o mesmo e tudo é diferente a cada narração. O que importa é sempre a volta, semelhante ao tempo cíclico do poema, ou como se diz de modo similar, às “ruínas circulares”<sup>146</sup> em Borges. Athos Magnani (o pai) reverbera um passado que se reacende a cada relato, ao ponto de Athos (o filho) confundir-se com ele aos olhos do espectador. A repetição ou a circularidade, a cada tomada de cena, não traz à tona a “ruína” de um passado, mas seu frescor na figura do filho e de todos os participantes da história, que por manterem a mesma idade, é como se tudo tratasse daquele instante, cujas vozes soam concomitantes, e, justamente, por isso, revelam relações dialógicas, uma espécie de convergência de sentidos sempre em construção.

Assim, à concomitância das vozes, reanima-se a essência fluida dos gêneros que se interlaçam. Se na suavidade da música de Mina Mazzini, adentrou-se ao prelúdio do sonho ou ao do mundo encantado, na gravidade da ópera, uma iminência de uma revelação, que sempre se adia com revelações das revelações, como é o caso do episódio da cabeça do leão servida numa bandeja, sobremaneira, incomum ao mundo da história realista, mas grandioso na esfera da magia ou do fantástico.

Em seguimento, exorta-se que no concernente à literatura fantástica, Monegal diz sobre o que pensa Borges, aliás, fator contundente à similaridade na narrativa bertolucciana:

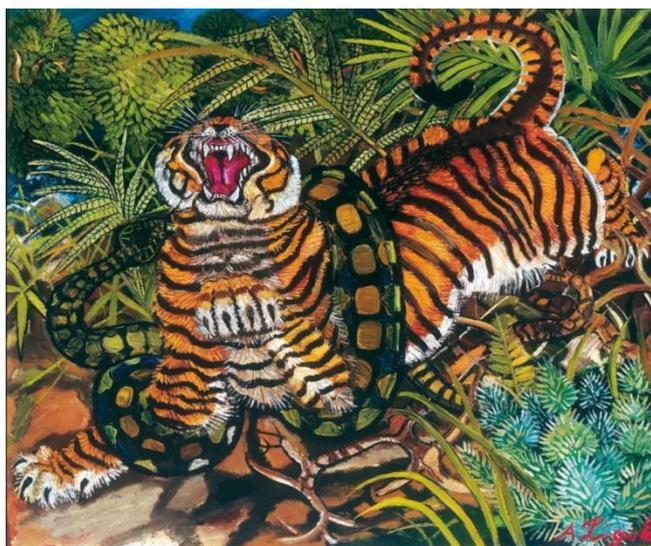
Para ele, a literatura fantástica vale-se de ficções não para evadir-se da realidade, mas para expressar uma visão mais profunda e complexa da realidade. Toda essa literatura destina-se mais a oferecer *metáforas* da realidade – por meio das quais o escritor quer transcender as observações pedestres do realismo – do que evadir-se para um território gratuito. Daí não poder valer qualquer ficção irresponsável; daí que a literatura fantástica requiera mais lucidez e rigor, mais autêntica exigência de estilo que a mera imitação da realidade cotidiana. (MONEGAL, 1980, p. 179, grifo do autor).

---

<sup>146</sup> Destaca-se que “As ruínas circulares” é um conto pertencente à obra **Ficções**, de Jorge Luis Borges.

Assim, conforme a inferência ao excerto de Monegal, se o fantástico é um salto que possibilita uma transcendência do sentido na narrativa, induz-se a dizer que a inusitada cena do banquete, com uma cabeça de leão, infla tanto a ideia metafórica de uma evocação de uma vitória ingênua ou romântica sobre o fascismo, como as palavras de Cozarinsky sobre “a pintura ingênua de Ligabue (‘La fuga del leone nella foresta di pioppi’).” (COZARINSKY, 2000, p. 148). Desse modo, se à luz de uma relação entre tal pintura e os campos e bosques no filme, vê-se uma emersão de “um cenário transfigurado” (COZARINSKY, 2000, p. 148), seguramente, a transição entre o passado e o presente, em rigor, dá-se também na mobilidade das fronteiras entre a pintura e o cinema: a fuga de um leão de um nível narrativo (o quadro de Ligabue) para outro (a imagem e movimento do filme), fomenta esse trânsito, feito uma viagem no tempo, comum às narrativas de ficção<sup>147</sup>.

**Fig. 15:** Tigre com serpente, de Antonio Ligabue <sup>148</sup>



À complexidade das camadas dentro de tantas outras, exorta-se a forma estética, que, entre os aspectos realistas, engendra a evasão do fantástico, como tão bem elucidados foram os exemplos da cabeça do leão na bandeja, e, posteriormente, do

<sup>147</sup> Monegal faz referência às seguintes obras: “‘A flor de Coleridge’, combinada com outros recursos – a viagem no tempo –, tem engendrado outras ficções famosas que o próprio Borges assinala. Assim, por exemplo, em **The time machine**, de H. G. Wells, o protagonista viaja para o futuro e traz dali um a flor murcha [...] Henry James, que conhecia o romance de Wells, propõe uma versão mais fantástica em **The sense of the past** [...] Há um retrato do século XVIII que representa misteriosamente o protagonista; este, fascinado pelo quadro, consegue transladar-se para a data em que foi pintado e consegue que o pintor, tomando-o como modelo, comece a obra [...]” (MONEGAL, 1980, p. 178).

<sup>148</sup> Fonte: <https://www.analisedellopera.it/tigre-con-serpente-di-antonio-ligabue/>

sonho, um suposto sonho de Athos naquele bosque que aludia a tantos outros. Em síntese, tudo transcorria como uma possível viagem entre o tempo do pai e o seu próprio tempo, uma espécie de transcendência para se chegar à relação entre o “outro” e o “mesmo”, ou muito similar ao que Monegal diz sobre o sonho e a realidade:

O procedimento de introduzir imagens do sonho que altera a realidade tem sido explorado pelo folclore de todos os povos; também, magistralmente, por Coleridge, em uma nota que o próprio Borges cita e traduz assim, em um ensaio de *Otras inquisiciones*<sup>149</sup>: “Se um homem atravessasse o Paraíso em um sonho, e lhe dessem uma flor como prova de que havia estado ali, e se ao despertar encontrasse essa flor em sua mão...E daí? [...]” (MONEGAL, 1980, p. 177).

Quando Athos perpassa da sala de jantar a outra extremidade que acolhe os três amigos e Beccaccio, instauram-se, na mesma tomada de cena, dois instantes distintos, mas muito provável, aludindo-se ao “enquanto isso”<sup>150</sup> ou ao paralelismo da montagem. Se, sob o efeito “mágico” do sono, Athos escuta a história da cabeça do leão servida numa bandeja, já, no seu despertar, participa da conversa sigilosa entre os três amigos e Beccaccio, fator revelador da “transgressão” do espaço-tempo, e, sobremaneira, propício não à flor de Coleridge como prova de ter habitado outras instâncias da narrativa, mas à uma determinação que o levou ao centro da cidade de Tara.

## 2.5 O segundo retorno à praça

Já era noite, e, Concomitantemente à saída dos amigos do pai e de Beccaccio e a correspondente fala de que este deveria dizer a verdade sobre a morte de Athos Magnani, Athos sai em disparada, e só retorna ao chamado de Draifa quando lhe diz para que levasse o lampião. Quando ele chega ao centro da cidade, imbuído pelas revelações internas de seu “sonho”, o som extradiegético da ópera anuncia a tensão e, numa espécie de palco a céu aberto, vê-se a dramaticidade de um confronto com os “homens velhos da cidade”. Athos ia de um lado para outro na tentativa de esquivar de

<sup>149</sup> Monegal refere-se ao conto “A flor de Coleridge”, da obra **Outras inquisições**, de Jorge Luis Borges.

<sup>150</sup> Ismail Xavier dirá sobre essa organização de espaço-tempo: “Na sua organização geral, o espaço-tempo construído pelas imagens e sons estará obedecendo a leis que regulam modalidades narrativas que podem ser encontradas no cinema ou na literatura. A seleção e disposição dos fatos, o conjunto de procedimentos usados para unir uma situação a outra, as elipses, a manipulação das fontes de informação, todas estas são tarefas comuns ao **escritor** e ao **cineasta**. Aponte a equivalência entre paralelismo da montagem e o ‘**enquanto isto**’ da literatura.” (XAVIER, 2005, p. 32, grifo nosso).

uma espécie de motim. Com sucesso, ele sai e uma nova tomada de cena anuncia-o diante da lápide do pai. O lampião que trazia na mão reforça uma atmosfera azul em alusão à pintura<sup>151</sup> de Magritte. Sob esse impacto de luz, Athos começa a deprender o túmulo do pai.

De repente, ainda sob uma iluminação azulada, Athos já está nos milharais. Com o lampião na mão, ele corre de forma desesperada até chegar a um limite que parecia ser determinado pela própria câmera. Ele olha além, talvez, um olhar metafórico da tristeza de já não poder compreender tanto esforço gerado pela busca da verdade. Diferente dos leões fugidios de Ligabue, Athos não ultrapassa os limites da borda do quadro, mas retrocede, e já em uma nova tomada, chega ao quarto do hotel. Lá estava aquele menino<sup>152</sup>, cuja função, assim como a menina ou menino de Draifa, era de servir os adultos. A criança coloca uma tigela sobre o criado-mudo, abre a janela e deita-se na cama como se fosse um adulto. Acende um cigarro e começa a declamar um poema. Ela interrompe a declamação, mas Athos pede para que continue. Logo depois do último verso “Oh, tu que trouxeste quem ao lar não volta mais”, a criança diz: “Ah, ia me esquecendo, o senhor Beccaccio quer vê-lo agora”. Ele pergunta “onde”, e ela responde que era no teatro. Queria falar-lhe antes que a multidão voltasse do cemitério. Ele indaga o porquê do cemitério e a criança alude à depredação da noite passada.

---

<sup>151</sup> Conforme já visto, a pintura que permeia a fotografia do filme é “**O império das luzes**”, de René Magritte.

<sup>152</sup> Reitera-se, à luz do **Neorealismo cinematográfico italiano**, o tema da criança que vivencia a crise do efeito da guerra e da conseqüente degradação familiar. Assim, Mariarosaria Fabris dirá em nota: “Nos filmes posteriores da dupla Zavattini-De Sica a preocupação com a sorte dos mais jovens deslocar-se-á do ambiente pequeno-burguês para o popular. Característico dessa temática será **Sciuscià** (1946), no qual a infância era de novo sacrificada pelo egoísmo e pela indiferença dos adultos e, assim, mesmo, não renunciava aos seus sonhos, aos seus ideais de amizade, de solidariedade, numa Itália devastada física e moralmente pela guerra.” (FABRIS, 1996, p. 110). É importante dizer que “Sciuscià” seria a representação do som do inglês “shoeshine” (engraxate em português). Desse modo, as crianças, no papel de engraxates, faziam com a flanela o ir e vir no sapato dos transeuntes adultos. No filme de Bertolucci, as crianças, possivelmente, não seriam os “Sciuscià” três décadas depois, mas, mediante um grau menos elevado, talvez sugerissem uma possível alusão, quem sabe, a um resquício de enfrentamento de tarefas e de decisões que cabiam aos mais velhos.

**Fig. 16:** Athos (o filho) no milharal

**Fonte:** <https://www.youtube.com/watch?v=MvQxVI8-OpI&t=2423s>

Já no teatro, aparece Beccaccio, e da extremidade oposta, diz a Athos que era bom estar vivo no lugar onde Athos Magnani morreu, e salienta que, quando vivo, não queria vê-lo nem em foto, por isso, da sua fama de inimigo, a cidade acusá-lo da depredação do túmulo, justo ele que não gostava de mexer com os mortos. Dizia que vivia tranquilo e não queria confusão e que ninguém falasse dele pelas costas. Acrescentou também que os amigos lhe procuraram no dia anterior. Disse que deixou claro que se ele não voltasse de onde veio, a coisa iria ficar séria. Mas antes que partisse, Beccaccio diz: “Nós não matamos seu pai. Nem tivemos o prazer, infelizmente”.

Em seguida ao confronto entre Beccaccio e Athos, há uma nova tomada de cena, só que, nesse ínterim, na frente do teatro. Gaibazzi, de dentro do carro, acena para que Athos viesse até ele. Athos entra no carro e, Já na estrada, Gaibazzi diz que havia sido horrível a noite no cemitério, e daí alertá-lo do tipo de gente que se tratava. Pelo jeito, mal sabia Gaibazzi que a depredação da noite anterior no cemitério seria autoria de Athos. E Gaibazzi, com certa impaciência, perguntava-lhe se era a verdade, a verdade que ele queria saber. Athos não se sentia bem, por isso, pedia para que Gaibazzi parasse o carro para ele descer. Gaibazzi, como que tomado pela decisão de revelar tudo, não se importava com o mal-estar de Athos. Continuava dizendo que Athos Magnani dizia que a verdade não significava nada, e que o que realmente importava eram as consequências dela. Athos, em oposição, parecia nada escutar, pois estava mal e continuava a suplicar para que ele parasse o carro. Mas Gaibazzi insistia no assunto sobre a noite do assassinato. Enfatiza que na noite fatídica, todos eles estavam na casa de Draifa, e

reitera que ela estava fora. E no apelo de Athos para que o carro fosse parado, contrapunha-se o discurso insistente de Gaibazzi sobre aquela noite.

Finalmente, Gaibazzi para o carro. Athos sai por um lado e Gaibazzi por outro. Athos escora-se numa árvore tamanho a sua indisposição. A atmosfera trazia a luz do dia com o Rio Pó ao fundo. De repente, ele sai correndo pelo bosque. Na rapidez do movimento, via-se a imagem das árvores ficando para trás, em simultâneo com o movimento sempre em frente e veloz do corpo, sobretudo, das pernas, que eram alternadas com as do pai. Era uma espécie de corrida sem fim, de geração após geração, de narrativa dentro de narrativa, fomentando-se uma sutil estética para abarcar o passado no presente, à luz da temática intrínseca da ambiguidade.

Em sequência, Athos corre até à casa de Draifa. Ao entrar pela porta da cozinha, depara-se com a criança sentada sobre a mesa e de costas para a entrada. Ele pergunta onde é que estava a senhora, e ela responde que a senhora estava lá dentro e que só ao meio-dia iria chamá-la, já que não conseguia dormir durante a noite. Ele pergunta para a criança o que ela fazia sentada sobre a mesa, e, diante da resposta “estou fazendo as unhas”, ele indaga sobre que “raça de menino ele era”. Em seguida, a criança tira o chapéu, deixando correr pelos ombros o cabelo comprido. Era uma menina. Em virtude dessa conversa, Draifa, do andar de cima, ao perguntar o que estava acontecendo, e, em resposta “ele chegou”, “ele chegou”, diz à menina para preparar um café e servi-lo com a torta de nozes.

Athos, impaciente, sobe as escadas. Ao chegar ao quarto de Draifa, diz que iria embora de *Tara*. Draifa rebate ao dizer se ele não poderia esperar lá embaixo. Ele responde que estava cansado de *Tara* e de tudo, já que todos “só mentem”. Questiona Draifa sobre onde ela estaria naquela noite e, em resposta, Draifa diz que estava em Mântua, a pedido do pai dele, uma vez que não queria que ela se envolvesse naquele assunto. Já um pouco mais calmo, ele diz que foi abordado pelos três amigos do pai. Ficou com medo e fugiu, mas antes, descobriu que o pai não havia sido morto por um fascista, e sim por um deles. Mas, àquela altura, não queria saber de mais nada. Iria partir no trem das nove horas. Em resposta, Draifa dizia que ele não poderia partir. Tinha planos para ele. Ela o abraça, tirando-lhe o paletó, a fim de dissuadi-lo a ficar. Falou sobre a propriedade e da dificuldade de cuidar de tudo sozinha. Disse que tinha uma sobrinha, e que todos poderiam ser felizes ali.

É importante destacar que desde aquele sono “encantado” ali na varanda da casa de Draifa, Athos esteve imbuído por um impulso até então não revelado, mas relacionava-se ao seu “sonho” ou à sua estadia em alguma instância narrativa. Draifa sabia do ímpeto de sua missão, e até colaborou com o lampião, uma espécie de guia de viagem, a fim de que se pudesse enxergar melhor o caminho que levaria à verdade. Foi direto à lápide do pai, e de lá, mediado por uma fúria, depredou a história iluminada pelo lampião que indicava “Athos Magnani, 1900-1936”. Depois, colheu informações, e daí, ziguezagueou feito um brinquedo, e tudo pela busca da veracidade da morte do pai. Os resultados foram escassos, salvo o seu mal-estar concomitante à fala de Gaibazzi sobre o significado da verdade, sobretudo, para Athos Magnani, que advertia que o importante não seria a verdade, e sim a consequência dela.

Assim, Athos Magnani, conhecedor do jogo semântico da inscrição da “verdade”, sabia que o real ou a veracidade podiam mais restringir do que transcender os relatos, as narrativas, enfim, a história como elemento criador, e tudo isso corrobora com Bakhtin acerca da biografia e autobiografia: “Entendo por biografia ou autobiografia (descrição de uma vida) a *forma* transgrediente imediata em que posso objetivar artisticamente a mim mesmo e minha vida.” (BAKHTIN, 2003, p. 139, grifo nosso). E ainda sobre o mesmo autor:

[...] todos os elementos estritamente privados são ordenados e governados por aquilo que eu gostaria de ser na consciência amorosa do outro, por minha imagem antecipável, que deve ser criada de modo axiológico nessa consciência (com exceção, claro, de tudo o que foi determinado e predeterminado axiologicamente em minha imagem externa, na minha aparência, nas maneiras, no meu modo de vida, etc. pelos costumes, pela etiqueta, isto é, também pela consciência axiologicamente condensada dos outros [...]) (BAKHTIN, 2003, p. 145).

Assim, tudo está sob a perspectiva de uma “forma”, a qual possa atingir o coração do “outro.” Mas Athos (o filho) não intuía a verdade como um valor artístico, como um valor entre a história e o momento de sua enunciação, por isso sofria, e por isso, resolveu partir. Só deduziu, a partir dos relatos dos “outros”, que Athos Magnani não morrera pelas mãos dos fascistas, portanto, na sua concepção, a lápide e todas as inscrições sobre o herói morto covardemente deveriam ser reavaliadas. Desse modo, em meio àquela teia de mentiras, Athos torna-se irreduzível quanto ao convite de Draifa.

Por meio de um *travelling* bem suave anunciando uma nova tomada, Athos aparece com sua mala em uma das mãos. A gravidade da ópera extradiegética de *Rigoletto* soma-se àquela paisagem que, mais uma vez, parece com o quadro<sup>153</sup> de Magritte em imagem e movimento. O espectador passeia por essa efervescência de linguagens e por tantas outras, ocultadas pela elipse que anuncia Athos próximo aos trilhos do trem. Não demora muito, e lá está o marinheiro do início do filme acenando para Athos. Athos acena de volta, o marinheiro segue em frente à estação, mas qualquer coisa faz com que Athos retorne. Era a ópera de *Rigoletto*<sup>154</sup> que saía dos gramofones da cidade, uma forma de encantamento ou chamado, para que mais uma vez, Athos bifurcasse nos “atalhos”, nas “veredas” do caminho de uma aventura poética sem fim.

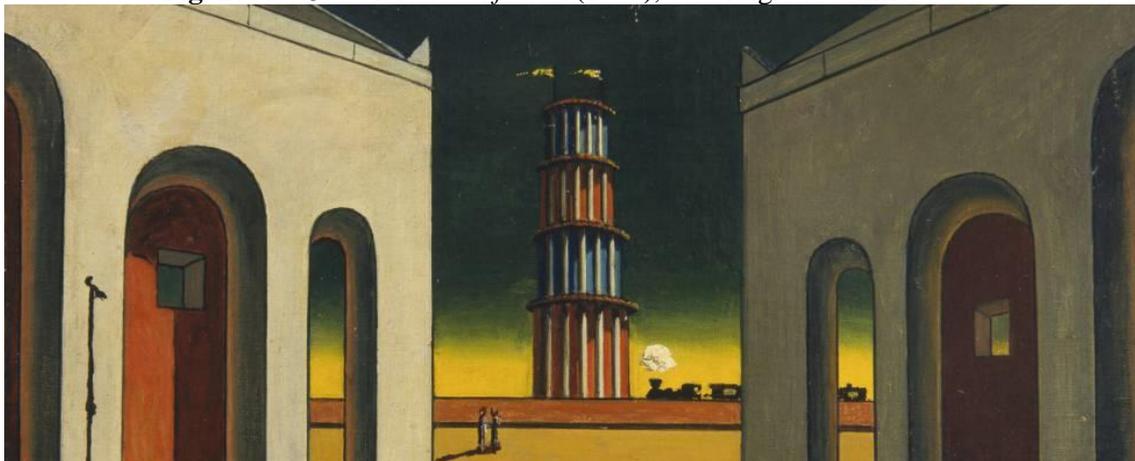
A magia da música diegética estende-se por toda a cidade. O movimento da câmera conduz Athos ao centro da Praça de *Sabbioneta*, e de lá, veem-se alguns moradores em pé nas cadeiras sob os gramofones. Tantos outros, com seus guarda-chuvas, dramatizam a cena que parece ser uma continuidade de *Golconda*, de Magritte. Quanto à Praça de *Sabbioneta*, e, mais especificamente, à região escolhida para o acolhimento do filme, Cozarinsky diz:

O filme foi rodado no vale do Pó, entre Mântua, cenário de *Rigoletto*, e *Parma*, cidade natal de Bertolucci: mais precisamente, em *Sabbioneta*, cidade modelo do urbanismo renascentista, cujos volumes quase abstratos e perspectivas geométricas hoje evocam De Chirico. (COZARINSKY, 2000, p. 146).

<sup>153</sup> Mai uma vez, o quadro “**O Império das luzes**”, de René Magritte, sobressai-se em imagem e movimento no filme. É interessante destacar que “**O império das luzes**” teria influenciado Bertolucci em outro filme: *La luna* (1979). Cf. *Bertolucci by Bertolucci* (p. 120). Cozarinsky diz sobre esse efeito de luz: “A própria arquitetura de *Sabbioneta* não evoca somente De Chirico, mas também Delvaux e, finalmente, Magritte, em cenas noturnas fotografadas sem a compensação convencional de luzes, de maneira que a luz elétrica indica regiões violentamente alaranjadas sob um céu imensamente azul, contraste de iluminação natural e artificial que **Vittorio Storaro** reiteraria em **O conformista** e no **Último tango em Paris** [...]” (COZARINSKY, 2000, p. 149). Destaca-se que **Vittorio Storaro** (diretor de fotografia) trouxe a dicotomia entre as cores (azul e laranja), não só nos filmes citados, mas transcende a tantas outras obras de Bernardo Bertolucci, sobretudo, em **O céu que nos protege** (1990); **Os sonhadores** (2003); **Eu e você** (2012). Cf. filmografia, em **Bernardo Bertolucci interviews** (p. XXI).

<sup>154</sup> Bertolucci dirá em entrevista que a ópera de Verdi naquele final de filme teria uma “função catártica” (GERARD, KLINE; SKLAREN, 2000, p. 61). (“[...] Verdi’s music which has a cathartic function”).

**Fig. 17:** *Plaza de Italia con fuente* (1968), de Giorgio de Chirico.<sup>155</sup>



Assim, Athos, sob um feitiço que o tira do caminho da volta, ou, como diz Bertolucci sobre tal cena equivaler a “um tipo de flauta mágica que o faz voltar” (GERARD; KLINE; SKLAREN, 2000, p. 61)<sup>156</sup>, vê-se entre aqueles homens que ocupavam o espaço da praça. Quando chega à frente do teatro, a câmera volta-se para o outro lado, destaca-se um carro de boi dirigido por um morador da cidade. Nesse ínterim, um dos “homens velhos” diz: “Era uma cigana estrangeira. Uma napolitana jovem. No escuro, ela disse e no escuro ele morreu. Foi na escuridão do teatro que dispararam o tiro. O motociclista trouxe a carta. Athos a pôs no bolso. Encontraram-na fechada. Athos não chegou a ler. Estava escrito que se ele entrasse no teatro, seria morto”.

A montagem, na alternância entre o lado de dentro e o lado de fora do teatro, anunciava, além da música que coincidia com os gramofones da cidade e a da ópera naquela noite do assassinato, o azul da noite sob a textura da luz azul da pintura de Magritte. Já dentro do teatro, via-se o campo e contra-campo entre Athos (o filho) de um lado e os três amigos do outro. Athos perguntava qual deles tinha sido o assassino de seu pai, e por um espelho que refletia a chegada dos três amigos, fez com que ele deduzisse que se o pai estivesse nesse mesmo local na noite do assassinato, e nem precisaria se virar de frente: teria o próprio assassino diante de si, refletido de frente ao espelho, justamente, porque agia pelas costas.

<sup>155</sup> Fonte: [https://cincodias.elpais.com/cincodias/2017/11/22/fortunas/1511373711\\_179027.html](https://cincodias.elpais.com/cincodias/2017/11/22/fortunas/1511373711_179027.html)

<sup>156</sup> (“[...] kind of magic flute which leads him back”).

Finalmente, eles dizem que foram eles, sim, os responsáveis pela morte do pai. Tudo tinha sido planejado, desde a cigana, o motociclista e a carta. Athos pergunta como é que ele não desconfiou, e daí, finalmente, a revelação de que eles haviam feito um acordo a pedido de seu próprio pai, Justamente, por ter sido ele o verdadeiro traidor. Athos não compreendia o porquê da traição do pai, assim como os próprios amigos. E como se fosse uma continuidade, o passado vem à tona ecoando a mesma pergunta da parte de Rasori: “por que fez isso”? Rasori também pergunta se ele havia falado com os fascistas, e Athos Magnani responde que não. Ele, na verdade, contatou a polícia. Rasori dramatiza a cena, indo feito um touro em direção ao traidor. Pergunta-lhe como havia feito, e ele responde que teria sido por intermédio de um telefonema anônimo. Ninguém compreendia o motivo da traição. Todos pediam a razão de tudo aquilo, ao ponto de eclodir uma extrema indignação de Gaibazzi, esbofeteando-o várias vezes.

Rasori perguntou-lhe o que havia dito à polícia, e o traidor diz que contou da bomba que estava no aterro. Rasori não se conforma, surrando-o sem piedade. E mais uma vez, a imagem dos amigos de um lado e de Athos do outro, só que agora no chão, feito um cerco armado contra o traidor, revela que ainda que todos fossem amigos, havia um distanciamento inserido pelos planos cinematográficos, fator intrigante, e, plausivelmente, revelador de algum enigma que envolvesse o ocorrido. Athos, portanto, diz que queria falar com todos, mas que deveriam ir a um lugar alto, talvez, o mais alto da cidade. Chegando lá, a tomada de cena abarcava Athos Magnani e os amigos no ponto mais alto, cuja visão, dava-se para uma vista panorâmica da cidade de *Tara*, ou, na verdade, para o transladar do próprio quadro “O império das luzes”, de Magritte. E foi dessa oposição entre o topo mais alto e a atmosfera provocada pelo azul da cidade, que Athos disse: “Para *Tara* e para toda cidade, meu nome tem som de rebeldia e de coragem”.

E foi da trama arquitetada pelo poder de seu nome, que Athos engenhou a ideia de que se as pessoas soubessem que ele fosse um traidor, o trabalho deles teria sido em vão. Ele dizia que “um traidor é nocivo até morto”. Seria mais útil um herói. “Um herói que o povo possa amar”. “Seria assassinado por um fascista”, covardemente assassinado. Seria um espetáculo de morte dramática, que ficaria para sempre marcado na mente das pessoas. E tudo isso, para que se odiasse cada vez mais o fascismo. Seria “a morte lendária de um herói”. Um grande espetáculo teatral, com centenas de atores

que atuariam sem saber. *Tara*, enfim, seria um grande teatro, um verdadeiro palco a céu aberto.

Nesse ínterim, o espaço diegético da ópera, que fez com que Athos desviasse o caminho, entrelaça-se com o espaço extradiegético, fator contundente à função da música no que concerne à sua simultaneidade<sup>157</sup> entre o presente e o passado, uma espécie de efeito-névoa esteticamente relevante à ambiguidade ou à narrativa poética que não tem pressa de chegar, pelo contrário, mais uma vez, feito o poema, volta-se sobre si mesma em busca de uma revelação. Assim, Costa dirá que tudo foi muito rápido, já que Athos Magnani lia muito, portanto, era hábil em copiar, ainda que, às vezes, tivessem que improvisar. A história da cigana, por exemplo, “Athos copiou das bruxas de *Macbeth*”. “A carta veio de *Júlio César*”. O motociclista que trouxe o aviso da morte foi dado por um primo de Costa, da cidade de Cremona.

Em continuidade, reitera-se que a peculiaridade da distinção entre os três amigos de um lado e Athos Magnani de outro, pairava sob a perspectiva de uma continuidade no tempo, sobretudo, nesse ínterim, quando se vê o enquadramento de Athos (o filho) de costas e os três amigos do pai sempre de um lado oposto, só que essa circunstância, mediada pela revelação da suposta verdade. E assim, diziam que tudo tinha sido previsto (carta, cigana, motociclista), mas concluíram que nem tudo, pois ele (o filho) descobriu a verdade. E, mediante tal constatação, retorna o tom azul na tela, e daí, Athos dizer que gostaria de gritar para o mundo a verdade recém-descoberta. Escrevê-la nos muros para que todo mundo soubesse. Mas guardou segredo, uma vez que talvez intuísse que isso também fizesse parte da trama de Athos Magnani.

A tomada de cena, nessa circunstância das revelações, anunciava, mais uma vez, a atmosfera azul. Em seguida, o “pouso” dos homens de *Tara* no centro da praça. Eles estavam de costas, e, à medida que se amontoavam, via-se formar uma multidão diante de Athos. Uma espécie de inquisição colocava Athos diante de todos aqueles homens. A pedido do prefeito da cidade, Athos devia explicações. Assim, ele dizia: “eu vim”, “eu estou aqui”. “Sou seu filho”, “seu único filho”. “Igual, igual, igualzinho”. E de repente, a nova tomada de cena remete àquela festa no coreto onde Athos Magnani dançava com a moça, só que a música ocupava o espaço extradiegético, pois circundava o espaço da

---

<sup>157</sup> Sobre a quebra de barreira entre o espaço diegético e extradiegético da música no cinema, ressalta-se o “Source scoring”: o “in” e o “out” (diegético e extradiegético). Cf. KASSABIAN, Anahid. (p. 45).

memória de Athos, que atualizava ao espectador, a imagem daquela cena do baile narrada pelos amigos do seu pai. E toda essa reviravolta, no espaço da música e no espaço das ações, culminava, veementemente, no monólogo<sup>158</sup> interior de Athos, acerca da verdadeira trama de Athos Magnani.

As imagens sobre algumas lembranças já relatadas no filme, portanto, de conhecimento tanto de Athos (o filho) quanto do espectador, dividiam-se em meio àquela cena que indicava que a verdade sobre Athos Magnani seria revelada. Era um tipo de interrogatório que intensificava a indagação lá no início do filme quando um dos moradores pergunta a Athos: “moço, aonde vai sem passagem”? E, em resposta, ele diz que passagem não tinha. Subitamente, retoma-se a cena do esconderijo, justamente, no momento em que Athos Magnani e os três amigos tramavam o golpe com uma bomba. À medida que Athos relatava o que o povo deveria ouvir, as cenas mostravam o que de fato ocorreu. A infantilidade dos três amigos quando imitavam, feito crianças, o barulho da bomba, seguramente, teria feito Athos Magnani desistir daquela trama; daí, em forma de resposta à pergunta interna do filho, Athos Magnani responde por intermédio também de um monólogo interior: “Atentado destinado a falhar desde o início”. Era como se na consciência de um houvesse uma intrínseca relação com a consciência do outro, mantendo-se, desse modo, uma relação dialógica.

## 2.6 O discurso

E desse diálogo entre o pai e o filho, Athos proferia o discurso à multidão de *Tara*. Não a verdade dos fatos, mas a persistência da fama de um herói. Athos (o filho) diria que mesmo que depredassem o túmulo de um herói, a sua imortalidade já estaria garantida, graças também à ajuda e à fidelidade, até o fim, dos três amigos (Costa, Rasori e Gaibazzi). Mas a realidade era outra, e para revelá-la, a montagem cinematográfica alternava com o passado de Athos Magnani fugindo por aquele bosque, sob o impacto de uma voz que, ao ecoar “era um traidor”, representava todas as vozes daqueles que sabiam de sua traição. Evidentemente, uma dessas vozes era a de Draifa e, nesse ínterim, retoma-se a cena na qual ela teria chamado Athos Magnani de covarde, já que ele não teria coragem de abandonar a esposa.

<sup>158</sup> Sobre o monólogo interior, dá-se destaque à Mary Ann Doane, quando reitera a articulação do corpo e da voz: “[...] no monólogo interior a voz e o corpo são representados simultaneamente, mas a voz, longe de ser uma extensão deste corpo, manifesta seu alinhamento interior. A voz demonstra o que é inacessível à imagem, o que excede o visível: a ‘vida interior’ do personagem. A voz é aqui a marca privilegiada da interiorização, virando o corpo ‘às avessas’”. (XAVIER, 1983, p. 466).

E, mais uma vez, o monólogo interior de Athos (o filho) indaga sobre “por qual razão ele trai”, e na simultaneidade alternada da montagem em forma de resposta, retorna a cena, já vista, de Athos Magnani dizendo aos três amigos que eles não deveriam matá-lo, já que traidor é nocivo até morto. Seria muito mais útil um herói. Um herói que o povo pudesse amar. E, na constância da montagem alternada, vê-se a cena de um dos moradores da cidade beijando o busto de Athos Magnani. E dessa manifestação de idolatria por um herói, a praça toda é tomada por aqueles homens e mulheres de *Tara*, com a exceção de um único jovem que, destacando-se por sua roupa vermelha, adentrou-se entre eles. E assim, Athos, com um olhar fixo, não diante de toda aquela multidão de moradores com seus guarda-chuvas abertos, mas direcionando-se ao espectador, profere aquele excerto<sup>159</sup> de Borges: “O homem é feito de todos os homens. Vale por todos, e todos valem por ele”.

A constatação da identidade do pai, ainda que sob os aspectos da veracidade ancorar-se no descentramento do indivíduo, só foi possível, justamente, quando Athos retorna da estação de trem e segue os passos do encantamento da música que tocava nos microfones instalados na praça da cidade. Lá, em meio ao carro de boi, um dos moradores dava-lhe as informações acerca do dia fatídico (cigana, carta, motociclista, e tudo mais). Depois, a confirmação dos três amigos do que havia sido dito pelo morador, e mais ainda, o acordo feito entre eles: que fosse morto não como traidor, e sim como herói, mas não qualquer herói, e sim um que se eternizasse na memória de todos, como o corajoso antifascista.

Assim, infere-se que o discurso de Athos Magnani, no que condiz, por exemplo, à sonoridade de seu nome, assim como à ideia de que a morte de um herói teria valido a pena para toda aquela trama do início, traz à tona a preocupação com o discurso do “outro”, fator contundente à poética em Dostoiévski, à luz dos estudos bakhtinianos:

Há sempre uma profunda ligação orgânica entre os elementos mais superficiais da maneira de falar, da forma de autoexpressar-se e os últimos fundamentos da cosmovisão no universo artístico de Dostoiévski. O homem é apresentado pleno em cada uma de suas manifestações. A própria orientação do homem em relação ao discurso do outro e à consciência do outro é essencialmente o tema fundamental de todas as obras de Dostoiévski. A

---

<sup>159</sup> O excerto em destaque refere-se ao conto “Nathaniel Hawthorne”, do livro **Outras inquisições**, de Jorge Luis Borges.

atitude do herói em face de si mesmo é inseparável da atitude do outro em relação a ele. A consciência de si mesmo fá-lo sentir-se constantemente no fundo da consciência que o outro tem dele, o “o eu para si” no fundo do “o eu para o outro”. Por isso o discurso do herói sobre si mesmo se constrói sob a influência direta do discurso do outro sobre ele. (Bakhtin, 2015, p. 237).

Desse modo, a partir dessa relação entre o discurso do herói e o discurso do “outro”, antes que Athos Magnani seja consagrado como herói por tantos “outros”, perpassam-se duas etapas, semelhantes ao herói de *Memórias do subsolo*, de Dostoiévski : “a autocondenação e a autoabsolvição, distribuídas em duas vozes – eu me condeno, outro me absolve.” (BAKHTIN, 2015, p. 271). Athos Magnani confessa a sua traição, mas só o fato de sua aceitação da morte, já o absolve da culpa. A última palavra de Athos Magnani, assim como a do herói em *Memórias do subsolo*, na “realidade é apenas a penúltima palavra e coloca depois de si um ponto condicional, não final [...] em realidade, ela conta com a apreciação contrária que o outro faz do herói”. (BAKHTIN, 2015, p. 269).

E desse traidor absolvido, rende-se o discurso do herói imortalizado com o nome de rua, de praça e de teatro. Até busto com o lenço vermelho eternizou-se na cidade de *Tara*, e tudo, graças a um empreendimento de visão monológica, concluída, portanto, inquestionável. Qualquer verdade que Athos (o filho) quisesse expor seria execrada pela população, uma vez que sobre ela não se exercia uma relação dialógica, mas mecanicista o que acarretaria a visão bakhtiniana “em uma desvalorização coisificante”. (BAKHTIN, 2015, p. 71). Sobre tal forma artística vista em Dostoiévski, Bakhtin exorta a diferença do herói concluído e do em expansão dialógica:

Assim, a nova posição artística do autor em relação ao herói no romance polifônico de Dostoiévski é uma *posição dialógica seriamente aplicada e concretizada até o fim*, que afirma a autonomia, a liberdade interna, a falta de acabamento e de solução do herói. Para o autor, o herói não é um “ele” nem um “eu”, mas um “tu” plenivalente, isto é, o plenivalente “eu” de um outro (um “tu és”). O herói é o sujeito de um tratamento dialógico profundamente sério, *presente*, não retoricamente *simulado* ou literariamente *convencional*. (BAKHTIN, 2015, p. 71, grifo do autor).

Entre o herói “simulado” ou “convencional” imortalizado na cidade de *Tara*, há o herói “autônomo” e com plenitude interna capaz de dialogar com tantos “outros”, cujas consciências, ávidas de ideias, querem ser ouvidas. Não havia ninguém para ouvi-

lo verdadeiramente, portanto, traiu, negociou um tipo de pacto e morreu. O filho ainda não compreendia essa parte ou, quem, de fato, era Athos Magnani, se traidor ou herói. E dessa dicotomia que atordoava a subjetividade de Athos, retorna a cena do pai quando dançava naquela festa do coreto ao som da banda da cidade. Segundo Cozarinsky, a cena da dança seria um momento de oposição ao fascismo, daí, extrair-se o seguinte excerto: “O almoço em família ou a vasta arquitetura ministerial *são* o fascismo em *IL conformista*<sup>160</sup>; em *Strategia* os movimentos com os quais Athos dança *Giovinazza* diante da roda popular *são* uma oposição desafiadora”. (COZARINSKY, 2000, p. 146).

Desse modo, a indagação sobre quem, de fato, seria Athos Magnani (herói ou traidor) faz emergir a influência da *menipeia*, justamente pelo enfoque que recai na busca de Athos (o filho) e na sua persistência diante desse jogo filosófico sobre a verdade identitária do pai, além de abrir caminho a tantos outros símbolos carnavalescos, em particular, à relação contrastante entre o fascismo e o espaço do coreto, entre o cômico e o trágico, entre o triste e o alegre. Assim como em Dostoiévski, é fato também nas tomadas de cenas em destaque, o paralelismo dos opostos, o que valeria dizer, ser um grande marco da “influência mais profunda da cosmovisão carnavalesca”. (BAKHTIN, 2015, p. 187).

E ainda, mediante as inferências em destaque, acentua-se, arrebatadamente, a persistência da indagação interna de Athos (o filho) sobre quem é Athos Magnani, e tudo sobrepunha a tantas outras questões, com destaque, evidentemente, à razão da traição. Assim, dessa persistência pela verdade, alude-se à cena de Athos Magnani e os três amigos no esconderijo. Athos Magnani, diante dos três amigos, dizia que deveria ser um atentado com bomba, e daí os três imitarem, feito crianças, a cena da explosão. E a indagação interna de Athos alterna-se com a suspeita do pai de que o atentado, partindo-se da reação infantil dos amigos, estaria fadado ao fracasso desde o início. Desse modo, seria como se o monólogo interior do filho (“por que traiu”?) e a resposta do pai (“atentado destinado a falhar desde o início”), assumissem, na simultaneidade da montagem cinematográfica, duas enunciações de dois sujeitos diferentes. É como se os questionamentos de Athos, no presente, e as afirmações do pai, no passado,

---

<sup>160</sup> Cozarinsky, com o intuito de estabelecer um diálogo entre duas obras próximas de Bertolucci, faz uma oposição entre o filme **O conformista** (1971) e **A estratégia da aranha** (1970): enquanto o momento festivo em **O conformista** simboliza a comemoração do fascismo, a dança, mediada pela festividade dos moradores de *Tara*, em **A estratégia da aranha**, representa a aversão a tal regime.

transformassem-se em enunciados ou em juízos de valores em relação dialógica. Sobre tais aspectos, exorta-se que:

Para se tornarem dialógicas, as relações lógicas e concreto-semânticas devem, como já dissemos, materializar-se, ou seja, devem passar a outro campo da existência, devem tornar-se discurso, ou seja, enunciado, e ganhar *autor*, criador de dado enunciado cuja posição ela expressa. (BAKHTIN, 2015, p. 210, grifo do autor).

O que se vê, de fato, na tomada de cena em destaque, a partir da montagem cinematográfica, é a simultaneidade de dois tempos dando vida à relação dialógica (indagação e resposta). Não era mais a visão monológica ou definitiva do “aonde vai sem passagem”, independentemente de qualquer resposta, mas a sincronia no elo da cadeia do discurso. Naquela tomada de cena, ao contrário da ‘última ‘palavra’, emergiram-se as profundezas e complexidades subjetivas da relação dialógica entre pai e filho, o que valeria dizer, que seria muito semelhante aos estudos bakhtinianos sobre a poética em Dostoiévski:

[...] Dostoiévski procura captar as etapas propriamente ditas em sua *simultaneidade*, *confrontá-las* e *contrapô-las* dramaticamente, e não estendê-las numa série em formação. Para ele, interpretar o mundo implica pensar todos os seus conteúdos como simultâneos e *atinar-lhe as inter-relações em um corte temporal*. Essa tendência sumamente obstinada a ver tudo como coexistente, perceber e mostrar tudo em contiguidade e simultaneidade, como que situado no espaço e não no tempo, leva Dostoiévski a dramatizar no espaço até as contradições e etapas interiores do desenvolvimento de um indivíduo, obrigando as personagens a dialogar com seus duplos<sup>161</sup> [...] Pode-se dizer, francamente, que Dostoiévski procura converter cada contradição interior de um indivíduo em dois indivíduos para dramatizar essa contradição e desenvolvê-la extensamente. (BAKHTIN, 2015, p. 31-32, grifo do autor).

A não ser pelo lenço vermelho, seria assertivo dizer que aquele diálogo, na simultaneidade de dois tempos diferentes, fosse uma conversão das contradições internas do indivíduo, assim, tanto Athos (o pai) como Athos (o filho) estariam dialogando com o seu duplo, sobretudo, pelo fato de serem interpretados pelo mesmo

<sup>161</sup> Em o filme **Partner**-1968 (recriação da obra **O sócia**, de Dostoiévski), Bertolucci trabalha com o jogo de sombra na parede, uma espécie de alusão à concomitância entre o “outro” (a personagem) e o “mesmo” (a sombra da personagem refletida). Como efeito da linguagem cinematográfica, a cena engrandece a relação dialógica entre ambos, e tudo se passa como se fosse, de fato, um diálogo entre dois interlocutores e não um diálogo interno da personagem.

ator. Mas o fato é que o lema “igual, igual, igualzinho”, à luz do confronto orgânico, tanto de tempos distintos, como na possibilidade de um diálogo interno, revela o descentramento do sujeito enunciador, fator contundente ao duplo, ou à relação entre o “outro” e o “mesmo”.

E se a questão é a simultaneidade das coisas no mesmo espaço e, em rigor, não no tempo, vê-se que aquele “diálogo”, entre o motivo da traição e a resposta de que tudo estaria fadado ao fracasso desde o início, é permeado por tantas outras simultaneidades. A própria relação entre duas instâncias narrativas (histórias dentro das histórias) reveladas, ora por Athos diante de suas lembranças acerca de alguns relatos dos amigos do pai (a simulação pueril do estouro das bombas), ora por Draifa (momento quando teria chamado Athos Magnani de covarde), evidencia que tudo na complexidade do simultâneo requer uma velocidade que acelere a tensão dos fatos, a fim de que se instaure também o dinamismo da inter-relação com o espectador. Sobre tais aspectos, portanto, de modo similar, reverenciam-se os princípios bakhtinianos acerca do romance em Dostoiévski:

Daí a tendência a seguir no romance o princípio dramático da unidade do tempo. Daí a rapidez catastrófica da ação, o “movimento em turbilhão”, o dinamismo. Aqui, o dinamismo e a rapidez (como, aliás, em toda parte) não são um triunfo do tempo, mas a sua superação, pois a rapidez é o único meio de superar o tempo no tempo. (BAKHTIN, 2015, p. 32).

Não é na câmera que acelera, mas na tempestuosa contiguidade das vozes dos relatos rememorados, dos monólogos internos e do diálogo da ação que circunda a subjetividade de Athos, ali naquela praça, diante daquela multidão que nada mais esperava além de como as coisas são. A praça, que deveria ser o lugar propício à ação de desmascaramento ou destronamento do herói, foi palco do contraste carnavalesco, tanto no plano identitário entre o símbolo da unidade, com o busto de Athos Magnani, como no descentramento das vozes – tal e qual a polifonia vista em Bakhtin –, com o excerto “um homem são todos os outros”. E é sobre a “praça” que vale retomar Bakhtin sobre *O idiota*, de Dostoiévski:

A ação do romance começa num vagão de terceira classe, onde “se encontram cara a cara, junto à janela, dois passageiros” – Michkin e Rogójin. Já tivemos oportunidade de observar que o vagão de terceira classe, à semelhança do convés de navio na menipeia antiga, é um substituto da *praça*

onde pessoas de diferentes posições sociais se encontram em contato familiar entre si. Assim se encontraram aqui o príncipe miserável e o *comerciante milionário*. O contraste carnavalesco é ressaltado também nas suas vestes: Michkin vestindo capa estrangeira sem mangas, Rogójin, peliça e botas. (BAKHTIN, 2015, p. 201, grifo do autor).

A “praça” de *Tara*, portanto, é o encontro da cosmovisão carnavalesca mediada pela ambivalência entre o discurso interno de Athos e aquele proferido à população. Os contrastes entre a complexidade da consciência interna de Athos e a visão monológica dos moradores da cidade, e justamente por isso, a verdade não ser revelada, agregam tantas outras particularidades da imagem carnavalesca como, por exemplo, aquele único jovem de vermelho, em meio aos moradores velhos e padronizados da cidade. Assim, no contraste do diálogo no turbilhão do tempo entre pai e filho ou, se fosse o “mesmo”, no íntimo dialógico das contradições, eis que surge a imagem desse jovem seguindo em frente ao centro da praça, talvez, o único apto ao dialogismo ou à indagação sobre o herói Athos Magnani. Somente esse jovem, como símbolo de uma grandeza maior do discurso aberto, polifônico e sincrônico com o seu tempo, remete salutarmente às leis da ambivalência carnavalesca, e daí, mais uma analogia às considerações bakhtinianas acerca do romance em Dostoiévski:

Mas, no romance, o inferno e o paraíso se cruzam, se entrelaçam de modo variado, refletem-se um no outro segundo as leis da ambivalência carnavalesca profunda. Tudo isso permite a Dostoiévski desviar a vida para outro rumo, para si ou para o leitor, observar e mostrar nela certas possibilidades e profundidades novas, inexploradas. Mas o que aqui nos interessa não são essas profundidades da vida *vistas* por Dostoiévski, mas tão somente a *forma* pelos elementos da carnavalização. (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 201, grifo do autor).

Não o inferno e o paraíso como em Dostoiévski, mas o traidor e o herói. Ao invés de gritar para todo mundo ou escrever em todos os muros sobre o herói que era traidor, Athos muda o rumo, já que seria execrado se revelasse a verdade aos moradores da cidade. Seria bem semelhante à seguinte passagem do estudo bakhtiniano sobre o conto “O sonho de um homem ridículo”<sup>162</sup>, de Dostoiévski:

---

<sup>162</sup> Sobre o filme **A tragédia de um homem ridículo** (1981), inferem-se não só o título como uma alusão ao “O sonho de um homem ridículo”, mas também a consciência do protagonista que, assim como em Dostoiévski, é plena, portanto, apta a avaliar a si mesmo nos moldes de um bufão ou ridículo.

Trata-se de um extravagante, que tem uma aguda consciência de si e de tudo; nele não há o menor indício de ingenuidade, ele não pode ser acabado (visto que nada existe fora da sua consciência). Inicia-se o conto com o tema mais típico da menipeia, isto é, o tema do homem que é o *único* a conhecer a verdade, e por isso, todos os demais zombam dele como de um louco. Eis o excelente começo: “Eu sou um homem ridículo”. (BAKHTIN, 2015, p. 173, grifo do autor).

Mas é claro que a figura de Athos não é carnavalizada como o “bobo sábio”<sup>163</sup>, mas conclui-se que ele seria o único capaz de revelar a verdade. Aliás, compreende-se que seu papel é muito semelhante ao da “posição típica do sábio da menipeia (Diógenes, Menipo ou Demócrito do Romance de *Hipócrates*), portador da verdade, em relação a todas as outras pessoas que consideram a verdade uma loucura ou bobagem.” (BAKHTIN, 2015, p. 173). Assim, semelhante às personagens em Dostoiévski, a obsessão de Athos pela verdade criou-lhe “um tipo especial de solidão” (BAKHTIN, 2015, p. 174), uma espécie de “maldição”, obrigando-o a seguir em frente sozinho.

## 2.7 Os trilhos do trem

Athos teve plena consciência da ambivalência das coisas, graças à busca da tão almejada “verdade”. Ao final do discurso, com o “um homem são todos os outros”, Comunicou aos moradores “surdos” da cidade, com um leve desvio de olhar, e ao espectador, como o olhar fixo, não a univocidade como forma de identidade do indivíduo, mas, pelo contrário, a pluralidade das vozes que o constitui. E assim, depois disso, como se saísse de um transe, diz, ainda com a firmeza nos olhos do espectador, que havia esquecido a mala na estação. E eis que a partir de uma nova tomada de cena, Athos já estava na estação. O som diegético vinha do interior da cabine de bilhetes anunciando que o trem para Parma estava atrasado vinte minutos. De repente, vê-se de costas para a câmera, Athos com seu terno em tom pastel e com uma mala em uma das mãos. Ciente do atraso do trem, ele atravessa os trilhos, dirigindo-se até o banco que ficava na frente da estação.

<sup>163</sup> Acerca da ambivalência “herói/ traidor”, compreendem-se tantas outras de modo análogo ao que apregoa Bakhtin sobre a temática de **O sonho de um homem ridículo**: “Na figura central do ‘homem ridículo’, percebe-se a imagem sério-cômica *ambivalente* do ‘bobo sábio’ e do ‘bobo trágico’ da literatura carnavalizada.” (BAKHTIN, 2015, p. 172, grifo do autor). Assim, ainda que Athos não tenha o protótipo de comicidade, traz em si o próprio peso da “ambivalência” da verdade, tema característico do gênero carnavalizado da menipeia.

Diferente da leveza e da satisfação daquele marinheiro, Athos senta-se no banco com um ar de introspecção e seriedade. O alto-falante lá de dentro anuncia que o trem estava agora com trinta minutos de atraso. Ele entra na sala de recepção, e ao perguntar ao funcionário da estação se havia chegado o jornal do dia, tem como resposta que “os jornais não chegaram. Esqueceram que existimos”. Ele se senta novamente no banco que dava de frente para os trilhos. A câmera, entre ele e os trilhos, cria um ar de tensão comum às esperas em atraso. De repente, um barulho chama a atenção, mas não era o referente à chegada do trem, mas ao ruído provocado por três homens “remando” um carrinho sobre os trilhos. Sobre tais aspectos, Bertolucci diz: “Era como remar em terra seca ao invés de remar na água [...] Eu via isso mais como uma jangada do que como um carrinho de linha [...]” (GERARD; KLINE; SKLAREW, 2000, p. 57) <sup>164</sup>.

E nesse momento das simulações dos remos sobre os trilhos, a câmera, por intermédio de um *travelling*, perpassa lentamente os trilhos cobertos de ervas daninhas. Athos agacha-se para olhar mais de perto, como se não acreditasse aquilo ser possível. Ao ficar em pé, a câmera o coloca sob uma espécie de confinamento entre aqueles trilhos e a vista panorâmica da cidade. A câmera faz uma espécie de giro entre o olhar cravado nos trilhos e o levantar a cabeça com os olhos captando a vista de *Tara*.

Sob o impacto dos trilhos cobertos pelas ervas daninhas e de sua utilidade não mais voltada às literais chegadas e partidas, mas ao remar em terra seca, tal e qual àqueles “remadores”, emerge a possibilidade de uma imagem dos tempos áureos dos trens com seus viajantes de outrora, de uma tradição transformada pela leitura ou até mesmo de uma narrativa que pudesse abrigar a chegada daquele marinheiro. É um voltar-se para si mesmo, a fim de se compreender que “viagem e linguagem, portanto, não são mais do que instâncias de uma única operação.” (BARBOSA, 2009, p. 141). Desse modo, Athos, entre os trilhos e a cidade de *Tara*, vê-se no dilema da volta. Já não seria tão simples pegar sua mala e partir no trem das nove horas. Assim como a linguagem transformada pela leitura, assim a viagem de Athos está sob a influência de uma ressignificação, de cuja complexidade infere-se uma “volta” de outro âmbito, semelhante ao exemplo de João Alexandre Barbosa, em “Um cosmonauta do significante: navegar é preciso”:

---

<sup>164</sup> (“It was like rowing on dry land instead of rowing on the water [...] I saw it more as a raft than as a gang car”).

A volta é um reencontro com uma imagem do mundo, agora também imagem poética – percepção da *outra* imagem num espaço traduzido/traduzível pela linguagem [...] A esperteza de Dante é de ter feito Virgílio o seu guia: a viagem do florentino já começa sob a égide da linguagem de uma tradição cujos destroços ele agora consolida sob a miragem (*visée*) de Beatriz, numa peripécia de estruturação crítica. (BARBOSA, 2009, p. 140, grifo do autor).

A cada vereda bifurcada no caminho de Athos em sua busca pela verdade identitária do pai, instaurava-se a linguagem poética das retomadas, das repetições dos relatos, semelhante às rimas do poema, cujo papel é o do conflito benigno da linguagem entre o seguir em frente da narrativa e o perder-se no tempo dos bosques encantados. Em busca das confrontações dos sentidos, portanto, sempre voltada sobre si mesma, a linguagem instaura uma espécie de “verticalidade do instante poético” abordada por Ismail Xavier a partir do excerto de Maya Deren<sup>165</sup>:

“O que distingue a poesia é sua construção [...] e esta provém do fato de que uma investigação ‘vertical’ de uma situação é efetuada, um exame das ramificações do momento, voltado para a sua qualidade e *profundidade*; a poesia se ocupa, de um certo modo, não com o que está ocorrendo, mas com o seu impacto e significado. Um poema, para mim, cria formas visíveis e audíveis para algo *invisível*, que é o sentimento, ou a emoção, ou o conteúdo metafísico do movimento [...] aquele que eu denomino ‘ataque vertical’, que fica mais fácil de entender se o contrastamos com o ‘ataque horizontal’ próprio ao drama, que está voltado para o desenvolvimento, digamos, no interior de uma pequena situação, de sentimento a sentimento”. ( XAVIER, 2005, p. 117, grifo nosso).

A “volta” de Dante que consolida os “destroços” a partir da linguagem da tradição mediada por Virgílio, tal como expôs João Alexandre Barbosa, assemelha-se ao “ataque vertical” de Maya Deren, já que tanto em um como em outro caso, vê-se a

---

<sup>165</sup> Ismail Xavier Exorta os seguintes aspectos relacionados à Maya Deren (teórica cinematográfica americana): “Em Maya Deren, a negação do cinema narrativo lógico-causal e a recusa de uma montagem criadora do espaço-tempo contínuo convergem com certas estratégias de ‘disjunção’ e descontinuidade próprias ao **surrealismo**.” (XAVIER, 2005, p. 115, grifo nosso). Destaca-se que a estética cinematográfica em Maya Deren, à luz da teoria de Ismail Xavier, converge ao estudo presente, sobretudo, no que condiz à marcante presença da **pintura surrealista de Magritte** no filme **A estratégia da aranha**.

importância da profundidade, muitas vezes, invisível das camadas, o que valeria dizer, das referências dentro das referências ou das histórias dentro das histórias, que, em rigor, culminam no concerto de vozes tão aclamado na teoria bakhtiniana acerca da poética em Dostoiévski.

Quando a câmera se conduz a uma determinada proximidade aos trilhos cobertos por ervas daninhas, e, em sequência, faz uma literal volta ao enquadramento da cidade de *Tara*, propõe uma relação dialógica. Daí, inferir uma maior complexidade que deva ser emanada tanto da subjetividade de Athos como a do espectador, e que, à semelhança da linguagem em face dos destroços e consolidação, permita, assim como em Dostoiévski, à luz dos estudos bakhtinianos, “desviar a vida para outro rumo [...] observar e mostrar nela certas possibilidades novas, inexploradas.” (BAKHTIN, 2015, p. 201). Enfim, o contraponto, entre os trilhos e a cidade, define de modo análogo à teoria de Bakhtin, que:

Tudo deve refletir-se mutuamente e enfocar-se mutuamente pelo diálogo. Por isso tudo o que está separado e distante deve ser aproximado num ponto “espaçotemporal”. É para isso que se fazem necessárias a liberdade carnavalesca e a concepção artística carnavalesca do espaço e do tempo. (BAKHTIN, 2015, p. 205).

A relação mútua entre *Tara* e os trilhos, cuja fluidez e movimento seriam de “outros tempos”, dá-se justamente pelo tempo imensurável de Athos nas veredas ou atalhos nos quais se embrenhou em busca da revelação da verdade. E embora estivesse já passado pelo crivo do “um homem são todos os homens”, e, nesse ínterim, encontrasse-se sozinho entre a cidade e os trilhos, deve-se destacar que ainda assim: “As relações dialógicas (inclusive as relações do falante com sua própria fala) são objetos da *metalinguística*.” (BAKHTIN, 2015, p. 208, grifo nosso).

Por tais aspectos, infere-se que Athos, mesmo sozinho, mantinha uma relação dialógica consigo mesmo, fator contundente ao paralelismo com a linguagem, que também voltada para si mesma ou, para o próprio objeto de estudo crítico de sua materialidade, remete-se ao que se classifica como metalinguística. Portanto, torna-se salutar, nesse contexto, estabelecer um diálogo entre a teoria bakhtiniana e os estudos de Haroldo de Campos sobre a arte ‘metalinguística’ no que concerne ao estudo da ruptura

dos gêneros na literatura latino- americana, em particular, à poesia moderna, mas que, evidentemente, transcenda ao estudo presente:

Hoje, em nosso tempo, a arte é cada vez mais uma arte “metalinguística”, ou seja, uma arte crítica. Então o poeta, por definição, faz contínuas operações críticas, e uma das consequências mais importantes deste fato [...] é aliar a perspectiva da invenção de formas novas a outra, complementar, a da revisão das formas do passado. Nada, porém de modo sentimental, nostálgico. Antes, vendo o presente e o passado como um espaço de simultaneidade, sincrônico, onde o novo que se faz hoje dialoga perfeitamente com o novo que se fazia ontem [...] Então se sente com naturalidade Homero contemporâneo de Mallarmé, Camões dialogando com Fernando Pessoa [...] esse “espaço” convival *dialógico*, é uma das grandes possibilidades de fazer extrapolar o trabalho propriamente criativo para uma *leitura crítica* [...] do patrimônio artístico. (CAMPOS, 1977, p. 74, grifo nosso).

Eis que a arte metalinguística, sob a equivalência de uma leitura crítica, deva remontar à ideia de tradução, à luz de uma relação dialógica, sempre aberta às sucessivas simultaneidades de tempos distintos. Assim também Athos que, mediado pelas relações dialógicas, suscita o trilho do trem como um objeto metalinguístico. Daí, depreender-se, portanto, que os trilhos envelhecidos e cobertos por ervas daninhas devam fazer parte de um sistema metafórico dos símbolos carnavalescos, sobretudo, no que concerne à ambivalência entre o habitual das chegadas e partidas e a surpresa do efeito do tempo que recai sobre eles, que naquela circunstância, só serviriam para uma “excepcional” travessia de um carrinho de mão remado por alguns homens ali do local.

A tradição carnavalesca combina com as particularidades daquele final de filme, ao mesmo tempo que sugere uma inovação na forma artística, fator contundente ao dialogismo entre tempos diversos, e, evidentemente, à quebra das barreiras entre os gêneros. Já não é o mar de Ulisses, mas a ele se infere quando o assunto é a “volta”. Rema-se sobre trilhos, a fim de se expressar que o mar já não é o mar, mas dele exalta o símbolo de suas profundezas. Indo a fundo, revela-se o sentido dos trilhos sob a perspectiva da temática carnavalesca, já que assim como em Dostoiévski, “o habitual e o constante combinam-se com o excepcional e o inconstante.” (BAKHTIN, 2015, p. 183). E ainda sobre tal enfoque, retoma-se a visão carnavalesca e suas respectivas particularidades na formação dos gêneros literários:

É com se o carnaval se *transformasse em literatura*, precisamente numa poderosa linha determinada de sua evolução. Transpostas para a linguagem da literatura, as formas carnavalescas se converteram *em poderosos meios* de interpretação artística da vida, numa linguagem especial cujas palavras e forma são dotadas de uma força excepcional de generalização *simbólica*, ou seja, de generalização *em profundidade*. Muitos aspectos essenciais, ou melhor, muitas *camadas* da vida, sobretudo as profundas, podem ser encontradas, conscientizadas e expressas somente por meio dessa linguagem. (BAKHTIN, 2015, p. 181, grifo do autor).

Assim, transcendendo-se à linguagem literária, chega-se, por intermédio da tradução, a tantos outros signos, em particular, ao filme, cujo final carrega a força ‘simbólica’ da própria vida, mediada por suas mais profundas camadas, condição indispensável à reflexão e ao exame do sentido. À semelhança da linguagem vivenciada por um introspeção crítica, encontra-se Athos sob um impacto das camadas subjacentes em interações dialógicas, por isso, não rígidas frente às conotações que transbordam para além do contorno unívoco da função dos trilhos. Sobre tais aspectos, retoma-se a seguinte passagem da teoria bakhtiniana:

Por isso é importante conhecer as possíveis fontes do gênero de um determinado autor, o clima do gênero literário em que se desenvolveu a sua criação. Quanto mais pleno e concreto for o nosso conhecimento das *relações de gênero* em um artista, tanto mais profundo poderemos penetrar nas particularidades de sua forma do gênero e compreender mais corretamente a relação de reciprocidade entre a tradição e a novidade dessa forma. (BAKHTIN, 2015, p. 181, grifo do autor).

O conhecimento da plenitude de uma criação artística, sob a luz metafórica dos trilhos do trem tomados pelas ervas daninhas, traz à tona a necessidade da “volta”, a fim de que ocorra “a ativação do signo.” (BARBOSA, 2009, p. 142) <sup>166</sup>. E ainda acerca do mesmo autor, depreende-se que:

A volta, por isso, importa em saber que a *enunciação*, para o poeta viajante, cosmonauta do significante, não obedeceu ao roteiro mais banal da sua transformação em enunciado: o que se traduz é, antes, uma enunciação, a revelação do evento mais radicalizador – que é a própria viagem empreendida. (BARBOSA, 2009, p. 142, grifo nosso).

---

<sup>166</sup> Destaca-se que João Alexandre Barbosa, em “Um cosmonauta do significante: navegar é preciso”, refere-se à seguinte obra de Haroldo de Campos: “Haroldo de Campos: um cosmonauta do significante”, em **Haroldo de Campos, Signantia quase Coelun**. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1979.

Athos, um “cosmonauta do significante”, não obedece ao roteiro de uma viagem programada, mas, pelo contrário, parece suspenso diante daquele dilema da “volta” inserida, sobretudo, pela câmera numa espécie de círculo. E assim como ao “cosmonauta do significante”, de Haroldo de Campos, sob a mira dos estudos de João Alexandre Barbosa, a Athos “parece não haver outro caminho, por entre as inumeráveis *veredas* do percurso, senão permitir, por etapas, a narração da volta.” (BARBOSA, 2009, p. 141, grifo nosso).

As “veredas” do caminho vão além daquelas nas quais Athos se embrenhou. Os trilhos cobertos pelas ervas daninhas seriam uma inversão do caminho, a fim de que se perdesse a tomada constante de um atalho do caminho. E assim como no “cosmonauta do significante”, Athos também simboliza outro momento da linguagem: a da narrativa poética, cujo caminho deva estar sempre “‘longe’, para ser escrito, para inverter as relações do romance clássico, ou realista, de modo que a busca seja sempre preferida à conquista, em uma viagem sem fim, ou antes, tida como fim.” (TADIÉ, 1978, p. 38).

A permissão da “volta”, ora por etapas como bem explicitou João Alexandre Barbosa, ora pela viagem, cujo fim, talvez fosse este mesmo, aos olhos de Tadié, nada mais seria que o “era uma primeira vez” (TADIÉ, 1978, p. 12), semelhante ao que Benjamin disse sobre o desejo da primeira vez, e por isso, a criança pedir sempre a mesma história, contanto, que a forma de contar fosse sempre diversa.

E ainda sobre esse princípio de repetição, atalhos e veredas ao longo do caminho, torna-se vigoroso ao debate presente, mais uma vez, falar sobre “A muralha da China”<sup>167</sup>, conto de Kafka e de predileção especial de Benjamin. Nesse ínterim, o termo seria “deslocamento” ou uma espécie de “vertigem controlada”. Em síntese, o conto trata daquele mensageiro, que, sob a incumbência do imperador na iminência da morte, devesse entregar uma mensagem, cujo destino fora lhe conferido aos ouvidos. Assim, o mensageiro “desloca-se vertiginosamente” por entre paredes, muros, escadarias circulares. Avança por entre multidões. Ele esforça-se incansavelmente por entre pátios e mais pátios, para nunca chegar. Afinal, tal e qual em “Kafka e seus precursores”<sup>168</sup>,

<sup>167</sup> Do próprio prefácio da obra **Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da cultura**, de Walter Benjamin, extrai-se os dizeres do conto “A muralha da China”, na perspectiva de Jeanne Marie Gagnebin.

<sup>168</sup> Já visto anteriormente, mas é de relevância retomar, sempre que necessário, que o conto “Kafka e seus precursores”, pertence ao livro **Outras inquisições**, de Jorge Luis Borges.

Borges já havia salientado sobre aqueles que compravam mapas e bússolas, mas nunca chegavam ao seu destino.

Uma variante de mapas e bússolas, a mala marrom de Athos não lhe dava a garantia da “volta”, senão, aos atalhos do caminho. Ulisses de Homero voltou à *Ítaca*, e de lá, sua maior função seria a de narrar histórias a partir de histórias, tornando-se “explícito seu processo de enunciação.” (TODOROV, 2006, p. 31). Já no caso de Athos, a enunciação deveria vislumbrar uma leitura de seus precursores, e daí, resgatar, assim como um cosmonauta ou um poeta viajante, “um espaço de linguagem em que não somente as circunstâncias temporais, mas o próprio tempo da linguagem poética são redefinidos a partir de uma instância textual.” (BARBOSA, 2009, p. 142).

A “redefinição” da linguagem com o intuito de que se compreenda “Enunciação: anunciação” (BARBOSA, 2009, p. 141), nada mais seria que a redescoberta, mediante a “ativação do signo”, de novos sentidos. Em “Kafka e seus precursores”, Borges não só levantou a questão da perduração da narrativa na jornada daquele que sempre vagaria em prol de uma “busca”, mas também a da importância de Kafka ter iluminado a sua perspectiva de visão acerca dos autores precursores. De modo similar a Borges, Haroldo de Campos dirá:

Acho que é uma tarefa [...] no mundo das nossas literaturas, onde há tanta coisa por descobrir no passado, confiado geralmente a custódios convencionais... Mesmo autores muito estudados aparentemente, de modo tradicional, podem de repente nos surpreender com algo inteiramente novo, quando desvelados à luz de um ponto de vista que procura ler neles aquilo que de mais provocativo e inventivo têm para uma ótica nossa contemporânea. (CAMPOS, 1977, p. 74-75).

Desvelar-se um movimento de invenção é dar vida à imagem sugerida pelos trilhos do trem cobertos pelas ervas daninhas. Assim, vê-se, entre Athos e seu impasse, uma “ação sígnica” que transcende a uma possibilidade dialógica, sem perder de vista a própria viagem. Sob o impacto de Ulisses de Homero, infere-se que Athos está mais para o Finismundo<sup>169</sup> de Haroldo, e, sobremaneira, *Ítaca*, para os trilhos do trem

---

<sup>169</sup> Neste contexto, destaca-se uma referência feita ao poema **Finismundo: a última viagem**, de Haroldo de Campos. Tendo-se em mente a “viagem da linguagem”, Finismundo, o Ulisses de Haroldo de Campos, diferente do Ulisses de Homero, faz mais uma viagem para não mais retornar. Destacam-se os dizeres de Haroldo de Campos sobre o poema em questão: “Neste poema, ao retomar livremente o **topos**, procurei reelaborá-lo em dois tempos: no primeiro, em cadência épica, fundindo-o com o tema do

cobertos com ervas daninhas, cuja função é o do “deslugar” para “tentar o não tentado.” (CAMPOS, 1990, p. 2). E quanto ao “destino”, diz-se sobre uma forma de “desatino” o ainda “não mapeado.” (CAMPOS, 1990, p. 3).

Em síntese, Athos ainda não pode “lançar âncora” ou “atracar o navio” no porto da chegada. Assim como Finismundo, Athos deve inferir ou traduzir do espaço que o circunda, com a cena do carrinho de mão sendo “remado” por aqueles moradores da cidade, uma imprevisibilidade e um estranhamento de motivação estética. Deve-se “transpassar o sinal”<sup>170</sup>, e, do mesmo modo, que a tarefa do tradutor em Benjamin, “‘exonerar-se’, através de uma ‘redação’<sup>171</sup> [...] Liberar a ‘língua pura’, que está ‘desterrada’ (*gebannt*) [...] resgatá-la na própria língua.” (CAMPOS, 2015, p. 134). Mas para isso, deve-se ir além do tangível, a fim de se inferir que a verdadeira “busca”, como proferiu João Alexandre Barbosa: “[...] é o início de uma viagem. Início cujo término previsível é dado pelos parâmetros da linguagem: bússola, astrolábio, estrela.” (BARBOSA, 2009, p. 139).

---

naufração em Mallarmé; no segundo, uma paráfrase irônica, projetando-a no cenário contemporâneo: a busca (derrisória, mas sempre renovada) da poesia num mundo trivializado, “abandonado pelos deuses”. (CAMPOS, 1990, p. 4). Cf. CAMPOS, Haroldo, de. **Finismundo, a última viagem**. Ouro Preto. Tipografia do fundo de Ouro Preto, 1990.

<sup>170</sup> Termo traduzido da epígrafe do poema Finismundo. De acordo com Haroldo de Campos a epígrafe em destaque é um fragmento de um texto de Boccaccio: “A *húbris* do velho navegante grego é punida com o naufrágio:...’per voler veder trappassò il segno’ (por querer ver, transpassou o sinal’), resume Boccaccio.” (CAMPOS, 1990, p. 4).

<sup>171</sup> De acordo com os estudos de Haroldo de Campos, sobretudo, no ensaio “Das estruturas dissipatórias à constelação”, reitera-se sobre o que o autor determina de “transcrição”, Benjamin designa de “transpoetização” ou “tradução da forma”. Cf. **Haroldo de Campos: transcrição** (p. 134).

## CONCLUSÃO

*“So-shu sonhou, e tendo sonhado que era um pássaro, uma abelha, e uma borboleta pensou com seus botões para que procurar sentir-se como qualquer outra coisa. Daí sua satisfação.”*

(POUND, 1993, p. 99)

Se, segundo Haroldo de Campos, é “à linguagem, então – à linguagem exclusivamente – é que as *entidades fictícias* devem sua existência” (CAMPOS, 2004, p. 279, grifo nosso) <sup>172</sup>, seguramente, faz-se um dialogismo com Borges quando diz que, dentre outros aspectos da linguagem, “as mínimas coisas do universo podem ser espelhos secretos das maiores.” (BORGES, 1999, p. 108, v. 2)<sup>173</sup>. Assim, buscou-se inferir, a partir da relação Borges e Bertolucci, a “entidade” da criação como crítica no papel da tradução, à luz de uma poética de leitura, ou, de releitura sempre no enalço da “busca” do sentido sob o manto da relação entre indivíduo e linguagem.

Como metáfora das “mínimas coisas do universo”, o conto “Tema do traidor e do herói” refletiu a grandeza dos “espelhos secretos” da tradição literária e cultural a qual Borges “invocou” para nutrir a sua obra como um todo, talvez, para dar a um único livro universal: o do tema do traidor e do herói no que concerne à riqueza da ambivalência. À medida que haja um mergulho nas camadas mais profundas de uma obra, à semelhança do indivíduo que recai sobre si mesmo no resgate de sua subjetividade, extraem-se, não raro, possibilidades novas ou diversas daquilo em se debruçou a tão ‘verdade’ consagrada.

Tendo em vista todo o passeio por entre alguns temas de predileção em Borges, à luz de diversas obras, tanto próprias como de referência, e ainda, perpassando a tradução bertolucciana do conto, sob uma mira também contextual, infere-se, que, sobre as proposições do presente trabalho, deva-se ter em mente os seguintes aspectos da linguagem:

---

<sup>172</sup> O excerto em destaque pertence ao capítulo “Ficção como fundação”, da obra **Metalinguagem & outras metas**.

<sup>173</sup> Excerto extraído do conto “O espelho dos enigmas”, do livro **Outras inquisições**, de Jorge Luis Borges.

Para dominar essa linguagem, ou seja, para iniciar-se na tradição do gênero carnavalesco na literatura, o escritor não precisa conhecer todos os elos e todas as ramificações dessa tradição. O gênero possui sua lógica orgânica [...] Mas a lógica do gênero não é uma lógica abstrata. Cada variedade nova, cada nova obra de um gênero [...] contribui para o aperfeiçoamento da linguagem do gênero [...] Quanto mais pleno e concreto for o nosso conhecimento das *relações de gênero* em um artista, tanto mais a fundo poderemos penetrar nas particularidades de sua forma do gênero e compreender mais corretamente a relação de reciprocidade entre a tradição e a novidade nessa forma. (BAKHTIN, 2015, p. 181, grifo do autor).

A relação de reciprocidade entre tradição, no que condiz ao patrimônio ou referência, e a nova forma de criação, é vasta em Borges, e, partindo-se das ilustrações de alguns contos, como “As versões homéricas”<sup>174</sup>, discorrendo-se por “A memória de Shakespeare”<sup>175</sup>, chega-se ao conto “Tema do traidor e do herói” com a epígrafe<sup>176</sup> de Yeats. No topo da página e fora da narrativa que se conta, a epígrafe é uma espécie de “fora-do-campo” que ocupa a verticalidade na qual possa ser lido o sentido na sua ambiguidade, e por isso, na sua relação dialógica sob o impacto da alusão. Alude-se, no caso presente, a tantas possibilidades, sobretudo, àquela história de que tudo já estava ali desde o começo e não se percebeu, assim como a “garra do pássaro”<sup>177</sup> dentro do paletó.

E ainda sobre essa possibilidade de um “estava ali desde o começo”, torna-se instigante destacar a epígrafe e o conto “Tema do traidor e do herói” na correlação da tradição irlandesa, uma vez que Yeats era irlandês e a história do conto se passa na Irlanda. Daí, portanto, fomentar mais um entrave dialógico, a partir do que Haroldo de Campos diz sobre o livro medieval irlandês:

Interessante é verificar-se a tradição do livro medieval, a iluminura, um livro, por exemplo, como o *Book of Kells*, dos monges irlandeses [...] os monges irlandeses faziam as suas iluminuras, através de processos labirínticos de um gosto cromático realmente notável, que nos espanta pela atualidade (inclusive essa temática constante do labirinto, do entrecruzamento de recorrências). (CAMPOS, 1977, p. 63).

<sup>174</sup> O conto “As versões homéricas” pertence ao livro **Discussão**, de Jorge Luis Borges.

<sup>175</sup> O conto “A memória de Shakespeare” pertence ao livro homônimo, de Jorge Luis Borges.

<sup>176</sup> A epígrafe do conto é um excerto do livro **The tower** (1928), de William Butler Yeats (1865-1939): “So the platonic year/ Whirls out new right wrong. /Whirls in the old instead;/All men are dancers and their tread/Goes to the barbarous clangour of a gong.”

<sup>177</sup> Alusão ao conto “Pesadelo” do livro **Sete noites** (1980), de Jorge Luis Borges. Infere-se que acerca desse episódio, Piglia teria o ressaltado, em “Borges: a arte de narrar”.

Desse modo, não só o conto “Tema do traidor e do herói”, mas também a epígrafe de Yeats devem ser lidos como símbolo das “mínimas coisas do universo”, sabendo-se que são, de fato, “espelhos secretos” do infinito. Assim como o “ano platônico” proferido por Yeats, instaura-se que está na circularidade<sup>178</sup> do tempo o “aperfeiçoamento” constante e sucessivo da linguagem, semelhante ao que diz Borges:

[...] somos o rio de Heráclito, que disse que o homem de ontem não é o homem de hoje e o homem de hoje não será o de amanhã. Mudamos incessantemente e é possível afirmar que cada leitura de um livro, que cada releitura, cada recordação dessa releitura renovam o texto. Também o texto é o mutável rio de Heráclito. (BORGES, 1999, p. 284, v. 3)<sup>179</sup>.

A renovação do olhar por intermédio da leitura, conforme apregoa Borges, à luz da metáfora do rio de Heráclito, cujas águas são sempre outras, direciona a linguagem a tantas possibilidades “transgressoras” do original. A ideia do “rio sendo o mesmo, mas as águas são outras”, remete a um tema constante em Borges, que é a tradução sob os aspectos da leitura, da repetição da leitura, e para tanto, destaca-se o seguinte excerto:

Sou generoso na menção de nomes ingleses, porque as letras da Inglaterra sempre conviveram com essa epopeia do mar, e a série de suas versões da *Odisseia* bastaria para ilustrar seu curso de séculos. Essa riqueza heterogênea e mesmo contraditória não é aplicável especialmente à evolução do inglês ou à mera extensão do original ou aos desvios ou à diversa capacidade dos tradutores, mas a esta circunstância, que deve ser exclusiva de Homero: a dificuldade categórica de saber o que pertence ao poeta e o que pertence à *linguagem*. A essa dificuldade feliz devemos a possibilidade de tantas versões, todas sinceras, genuínas e divergentes. (BORGES, 1999, p. 256, v.1, grifo nosso)<sup>180</sup>.

À linguagem pertencem inimagináveis versões, e daí, ter-se em mente “O enigma de Edward Fitzgerald”<sup>181</sup>, conto no qual Borges, ao estabelecer o

<sup>178</sup> Sobre a circunstância do tempo na circularidade, destaca-se “O tempo circular”, da obra **História da eternidade**: “[...] se os períodos planetários são cíclicos, também o será a história universal; ao fim de cada ano platônico renascerão os mesmos indivíduos e cumpriram o mesmo destino.” (BORGES, 1999, p. 434, v. 1).

<sup>179</sup> O excerto em destaque refere-se ao conto “A poesia”, do livro **Sete noites**, de Jorge Luis Borges.

<sup>180</sup> Excerto extraído do conto “As versões homéricas”, do livro **Discussão**, de Jorge Luis Borges.

<sup>181</sup> O conto “O enigma de Edward Fitzgerald” pertence ao livro **Outras inquisições**, de Jorge Luis Borges.

distanciamento no tempo entre o poeta persa Umar e o Inglês Fitzgerald, à luz do poema *Rubaiyat*, tematiza a tradução não na mira idealizante do original, mas sob o aspecto da eternidade firmar-se mediante uma espécie de “colaboração”:

Toda *colaboração* é misteriosa. Esta, entre o inglês e o persa, mais do que nenhuma, porque os dois eram muito diferentes e é provável que em vida não tivessem entabulado amizade, e a morte, as vicissitudes e o tempo fizeram com que um soubesse do outro e fossem um único poeta. (BORGES, 1999, p. 74, v. 2, grifo nosso).

Como “colaboração” também é vigoroso inferir o conto “A poesia gauchesca”<sup>182</sup>, sobretudo, quando se pensa no *Fausto* de Goethe resultando numa divertidíssima paródia, ainda que houvesse controvérsia acerca de como um rústico gaúcho pudesse enveredar-se no universo da tradução de um clássico. Mas é importante destacar, nesse ínterim, “que toda arte é convencional” (BORGES, 1999, p. 197, v. 1)<sup>183</sup>, e que ainda assim, é possível ter o próprio “tom” de voz. Desse modo, sobre tais aspectos, é salutar a seguinte reiteração da mesma obra:

É fama ao perguntarem a Whistler quanto tempo lhe fora necessário para pintar um de seus *noturnos*, ele respondeu: “a vida toda”. Com o mesmo rigor ele poderia ter dito que necessitava de todos os séculos que precederam o momento em que o pintou. Dessa correta aplicação da lei da causalidade, segue-se que o menor dos fatos pressupõe o inconcebível universo e, inversamente, que o universo necessita do menor dos fatos. Pesquisar as causas de um fenômeno, mesmo de um fenômeno tão simples como a literatura gauchesca, é avançar no infinito. (BORGES, 1999, p. 187, v. 1).

<sup>182</sup> O conto “A poesia gauchesca” pertence ao livro **Discussão**, de Jorge Luis Borges.

<sup>183</sup> Excerto extraído do conto “A poesia gauchesca”, da obra **Discussão**, de Jorge Luis Borges.

**Fig. 18:** *Homenagem a Delacroix* (1864), de Henri Fantin-Latour <sup>184</sup>



Por conseguinte, no que está relacionado ao “avanço no infinito”, a fim de se dar destaque à “causalidade” da criação mediante a referência ou influência, infere-se a pintura de Fantin-Latour – uma categórica homenagem póstuma à Delacroix, mediante seu retrato rodeado por outros pintores, inclusive por Whistler em realce pela camisa branca<sup>185</sup>. Mas, por outro lado, há tantas obras que tematizam o “pavor” ao modelo da “colaboração” ou de um diálogo possível entre dois tempos. Como destaque acerca de tais inferências, evidentemente, é imprescindível citar “Pierre Menard, autor de Quixote”<sup>186</sup>, em particular, quando se pensa na ideia de criação a partir da tradução, e, portanto, não mais o gaúcho diminuído erroneamente frente à tradição, mas o Menard como criador da criação, o que valeria dizer, sobre o tema do desejo da superação do tradutor, “esta absurdidade memorável”<sup>187</sup>:

Ser no século XX um romancista popular do século XVII pareceu-lhe uma diminuição. Ser, de alguma maneira, Cervantes e chegar ao Quixote, pareceram-lhe menos árduo – por conseguinte, menos interessante – que

184 Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Homenagem\\_a\\_Delacroix\\_\(Fantin-Latour\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Homenagem_a_Delacroix_(Fantin-Latour)).

185 O exemplo de Whistler, exortado por Borges, confirma, veementemente, a importância da memória como referência. Assim, a pintura em homenagem a Delacroix “traduz” a suma relevância de tais aspectos. Whistler, destacado com a camisa branca, talvez, infira sobre a importância de se reverenciar os “ídolos”, sem perder de vista a originalidade no seu tempo. (Cf. [https://canalcurta.tv.br/filme/?name=a\\_ruptura\\_impressionista](https://canalcurta.tv.br/filme/?name=a_ruptura_impressionista)).

186 O conto em destaque pertence ao livro *Ficções*, do autor Jorge Luis Borges.

187 O destaque é dado à fala de Maurice Blanchot, no tópico “Valéry e Borges: a miragem do duplo”, no ensaio “Paul Valéry e a poética da tradução”. Cf. Haroldo de Campos: transcrição.

continuar sendo Pierre Menard e chegar ao Quixote mediante as experiências de Pierre Menard. (BORGES, 1999, p. 493-494, v. 1).

A partir do excerto borgiano, destaca-se que, graças à linguagem e à sua forma, vê-se no movimento ziguezagueante entre Cervantes e Menard, o descentramento do indivíduo. Daí, pensar na tradução como uma “discussão estética”<sup>188</sup> e não nos meandros da superstição de sua inferioridade, pelo contrário, na possibilidade de desenclausurar o original e repatriá-lo no lugar da sua mais recente chegada, já que “o conceito de *texto definitivo* não corresponde senão à religião e ao cansaço.” (BORGES, 1999, p. 255, v.1, grifo do autor)<sup>189</sup>.

É interessante pensar de modo sincrônico à história da busca no que condiz à crise identitária do herói, a ancoragem e escape entre tradição e tradução. Assim, conforme evidenciado em Menard, pode-se destacar Lönnrot, em “A morte e a bússola”<sup>190</sup>, justamente, quando se contextualiza a possibilidade de virar a ampulheta e o sentido querer buscar ancoragem em outro desfecho, só que nesse ínterim, de um jogo-labiríntico de detetive e ladrão. Desse modo, paralelo a esse impasse entre Lönnrot e Scharlach, há outra espécie de jogo, o metalinguístico, que acentua traços fáusticos, uma vez estabelecer-se um acordo ou pacto, que nesse caso, seria retratado a partir do seguinte excerto final do conto:

– Scharlach, quando em outro avatar você me der caça, *finja* (ou cometa) um crime em A, depois um segundo crime em B, a 8 quilômetros de A, depois um terceiro crime em C, a 4 quilômetros de A e de B, no meio do caminho entre os dois. Aguarde-me depois em D, a 2 quilômetros de A e de C, de novo no meio do caminho. Mate-me em D, como agora vai matar-me em Triste-le-Roy. – Para a outra vez que o matar – replicou Sharlach – prometo-lhe esse labirinto, que se compõe de uma única linha reta e que é *invisível*, incessante. (BORGES, 1999, p. 566, v. 1, grifo nosso).

Fala-se de Menard e de Lönnrot, assim como da poesia gauchesca e de Fitzgerald, a fim de se chegar ao conto “Tema do traidor e do herói”. Sob o aspecto de uma compilação de obras meramente ilustrativas, defende-se o estudo de que o conto

<sup>188</sup> O tema da tradução como uma “discussão estética” está inserido em “As versões homéricas”, do livro **Discussão**, de Jorge Luis Borges. Vale ressaltar que Haroldo de Campos coincide com o pensamento borgiano e reitera sobre tais aspectos, em “Das estruturas dissipatórias à constelação”. Cf. **Haroldo de Campos: Transcrição**.

<sup>189</sup> O conto em destaque refere-se ao conto “As versões homéricas”, do livro **Discussão**, de Jorge Luis Borges.

<sup>190</sup> O conto em contexto refere-se ao livro **Ficções**, de Jorge Luis Borges.

“Tema do traidor e do herói” seja uma revelação do “invisível” e um incessante labirinto, certamente, o que corresponderia a dizer, uma metáfora não só de muitas obras de Borges, mas também das antecedentes que o influenciaram nos aspectos da tradução como memória. A busca identitária de Ryan no conto “Tema do traidor e do herói”, aguça, a partir do título, a referência à ambiguidade que se desenrola no ato de fingir do traidor, assim, como propôs meticulosamente Lönnrot: “finja”, alhures, ser “outro”.

Meticulosamente, fez-se um plano, a fim de que tudo desse certo para que Kilpatrick fosse condecorado herói, mas é claro, que sob uma intrínseca trama da linguagem, que só poderia vir à tona, mediante a compreensão ou “dissecação” possibilitada somente por um jogo metalinguístico. Daí, inferir que, graças à linguagem, à incessante possibilidade da “forma” da linguagem, o conto “Tema do traidor e do herói” alude às “mínimas coisas do universo”, sobretudo, no que tange à forma do conto, mas como manto secreto de todo um patrimônio inimaginável de ter fim.

Eis que, no conto “Tema do traidor e do herói”, a partir, por exemplo, do traidor pactário, vê-se a referência à matriz goethiana, assim com do plano forjado por Nolan, constata-se a alusão às peças de Shakespeare no contexto da Irlanda, portanto, dotadas de um novo “tom” ou de uma nova “voz”. E longe de se esgotar a leitura, ressalta-se ainda, a busca da identidade como resgate e definição cabal do sentido, além de tantos outros temas universais dentro do conto, constatando-se, seguramente, o poder da linguagem, que, frente à combinatória harmônica dos gêneros, confere sempre um ganho genuíno à forma. Fitzgerald, o gaúcho, Menard e Lönnrot “transgrediram” a origem na ficção borgiana para ilustrar o grande tema da crítica: o do *traduttore/traditore*<sup>191</sup>, o que, no caso de Fergus Kilpatrick, talvez, pudesse chamar de “usurpação do real”<sup>192</sup>, como bem categoriza a estética de Haroldo de Campos:

<sup>191</sup> A relação que envolve a fórmula **traduttore/ traditore** pertence ao ensaio “Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora”. Cf. **Haroldo de Campos: transcrição**.

<sup>192</sup> Do ensaio “Para além do princípio de saudade”, de Haroldo de Campos, extrai-se o seguinte excerto do tópico “A usurpação luciferina”, tendo-se em mente **A tarefa do tradutor**, de Walter Benjamin: “Tenho para mim [...] que o jogo conceitual benjaminiano é um jogo irônico (não por acaso o tema romântico da *ironia* reponta no seu ensaio, justamente quando ele assinala que a tradução transplanta o original para ‘um domínio mais definitivo da linguagem’). Sob a roupagem rabínica de sua metafísica de traduzir, pode-se depreender nitidamente uma física, uma pragmática da tradução. Essa ‘física’ pode, hoje, ser reencontrada, in *nuce*, nos concisos teoremas jakobsonianos sobre a tradução poética enquanto ‘transposição criativa’, aos quais, por seu turno, os relampagueantes filosofemas benjaminianos darão uma perspectiva de vertigem.” (CAMPOS, 2015 p. 55-56).

Gostaria apenas de registrar o interesse que podem ter, para o aprofundamento da questão, algumas colocações de Iser: a de que “o ato de fingir, no texto ficcional, manifesta-se como uma relação dialética entre o imaginário e o real”, envolvendo um processo de transgressão (*Ueberschreiten*) ou excesso do “dado”; ou então a da “escala do ato de fingir” comparada à gradatividade de um “processo de tradução”. (CAMPOS, 2004, p. 280) <sup>193</sup>.

Desse modo, sobre o “Tema do traidor e do herói”, é relevante pensar o ato de fingir na realidade ficcional, e que, à luz da ficção das peças de Shakespeare, instaurara-se a imbricada relação entre o plano do real e o plano da arte. Borges permeia a ideia de que a ficção está cheia de realidades possíveis, assim como também o seu inverso. A história de Kilpatrick, mediada pelas obras shakespearianas, ou melhor, “o fictício no texto ficcional”, sobremaneira, além de inferir o processo de criação ficcional, recai sobre a questão da duplicidade na relação entre imaginário e real.

O “fingimento” do herói que era, de fato, traidor, sob a inspiração casual das peças de Shakespeare, alude à “transgressão” que se firma graças à linguagem, a qual, por um “processo de tradução”, contextualiza a tradição na combinatória aparentemente paradoxal entre “as águas do rio de Heráclito serem sempre “outras”, justamente, para eternizá-las. Assim, a renovação da arte ( ou será da vida?) traz à tona o tema de que a criação estética está sempre na duplicação entre o real e o imaginário. Daí, pensar , mais uma vez, que, Hamlet quando assiste a si mesmo nos meandros do descentramento do sujeito, reitera o impasse entre “o espectador ser personagem e a personagem ser espectador”.

Ainda sobre essa relação entre linguagem e real, ficção e realidade, imaginação e história, infere-se, por exemplo, um excerto de Borges quando traz à luz, nesse ínterim, o que argumenta Chesterton:

Argumenta que a *realidade* é de uma interminável riqueza e que a *linguagem* dos homens não esgota esse vertiginoso caudal. Escreve: “O homem sabe que não há na alma matizes mais desconcertantes, mais inumeráveis e mais anônimos que as cores de um bosque outonal [...] crê, no entanto, que esses matizes, em todas as suas *fusões* e *conversões*, podem ser representados com

<sup>193</sup> Haroldo de Campos cita Wolfgang Iser, em **Akte des fingierens** ou **Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional**. Cf. ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**: vol. II. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, p. 384-416).

precisão por meio de um mecanismo arbitrário de grunhidos e chiados. Crê que mesmo de dentro de um corredor da Bolsa realmente saem ruídos que significam todos os mistérios da memória e todas as agonias do desejo [...]”. Daí infere Chesterton a possibilidade de haver diversas *linguagens* que de algum modo correspondam à inapreensível *realidade*, entre muitas outras, a das *alegorias* e das *fábulas*. (BORGES, 1999, p. 54, v. 2, grifo nosso)<sup>194</sup>.

Assim, mediante “fusões” e “conversões”, a realidade possui uma orgânica relação com a linguagem ou com a criação estética, e exemplos não “esgotam” as inimagináveis formas de criação artística. Por tais aspectos, destaca-se o caso contundente em Borges no conto “Tema do traidor e do herói” fundir tantos outros temas não só reavaliados em obras símiles e de própria autoria, mas no âmbito da criação no que tange às camadas invisíveis ou ao “fora-do-campo” das referências e influências sempre em processo de tradução.

Sobre o vínculo entre linguagem e realidade, reitera-se um diálogo com João Alexandre Barbosa no que condiz ao poema moderno, mas que de modo análogo, pretende-se defender sobre a linguagem e a sua intrínseca relação com a criação estética como um todo. Vislumbra-se, então, o seguinte excerto:

Na verdade, sendo basicamente um modo de estabelecer a vinculação entre linguagem e realidade, a *metáfora* possibilita a apreensão da qualidade de relacionamento analógico fundamental que caracteriza o poema moderno. É claro que em seus limites – como é o caso da experiência inovadora do *Surrealismo* – a analogia é praticada pela dissolução de vínculos realistas, criando-se um processo intervalar de referencialidade por onde a linguagem vai desdobrando um múltipla possibilidade de “incoerentes” leituras da realidade. Nesse caso, todavia, a coerência ressurgue na própria composição diagramática do texto que busca absorver a multiplicidade possível de respostas aos incitamentos da realidade. (BARBOSA, 2009, p. 27, grifo nosso)

Enquanto Borges, sob o impacto do argumento de Chesterton acerca das infinitas possibilidades da linguagem em sua relação com a realidade, refere-se às alegorias e às fábulas, João Alexandre Barbosa, ao seu modo, ao falar do poema moderno, incita a metáfora como possibilidade “transgressora” da linguagem em outros meios, o que valeria ressaltar o próprio Surrealismo. Assim, da pintura surrealista de

<sup>194</sup> O excerto em destaque refere-se ao conto “Nathaniel Hawthorne”, do livro **Outras inquisições**, de Jorge Luis Borges.

Magritte, Bertolucci, feito uma “Web” borgiana, traduz o conto “Tema do traidor e do herói”, sob o impulso de uma “busca” de dar forma ao filme *A estratégia da aranha*.

Em tais aspectos, de maneira geral, a busca pela “forma” artística assemelha-se ao indivíduo frente à relação dialética entre imaginário e real, uma vez que da linguagem o que se “busca” é uma análoga identificação ou projeção, semelhante a um princípio identitário de ancoragem, ou, a um constante repatriamento da subjetividade sempre à deriva. Daí, só no final do filme, Athos compreender que o reflexo da fotografia do pai na parede era o que culminaria em “um homem são todos os outros”:

**Fig. 19:** (Cf. Fig. 1, p. 36)



**Fig.20:** (Cf. Fig. 3, p. 39)



No cinema, dá-se destaque também desse entrelaçamento entre a arte e a vida, uma vez sempre renovado o desejo de projeção ou identificação, elemento contundente ao “Homem imaginário”<sup>195</sup>, de Ricardo Morim, com destaque ao tópico “A projeção-identificação”<sup>196</sup>:

A identificação com o mundo pode expandir-se num cosmomorfismo, em que o homem se sinta e creia microcosmo [...] a mais banal “projeção” sobre outrem – o “eu ponho-me no seu lugar” – é já uma identificação de mim com o outro, identificação essa que facilita e convida a uma identificação do outro

<sup>195</sup> Em sua antologia **A experiência do cinema**, Ismail Xavier explicita sobre o capítulo central “A alma do cinema”, do livro **O cinema ou o homem imaginário** (Ed. de Minuit, Paris, 1956), de Edgar Morin.

<sup>196</sup> Deve-se ter em mente a seguinte diferenciação proposta pelo teórico de cinema francês Christian Metz: “A *identificação primária* no cinema deve ser cuidadosamente distinguida da identificação primária em psicanálise [...] A fim de evitar qualquer confusão, Christian Metz propõe reservar a expressão identificação primária’ à fase pré-edipiana da história do sujeito e chamar ‘identificação cinematográfica primária’ a identificação do espectador com seu próprio olhar.” (AUMONT, 2011, p. 259, grifo do autor).

comigo: esse outro tornou-se assimilável. (MORIN in: XAVIER (org.), 1983, p. 146).

Interessante pensar o “complexo de projeção-identificação” no cinema sob o viés do duplo ou da duplicidade no que concerne à analogia, e daí, o real e a ficção na perspectiva da “busca identitária”. Enquanto Borges inseriu a temática do ato fingido na ficção, como foi o caso das peças de Shakespeare na “realidade” ficcional de Fergus Kilpatrick, o Surrealismo de Magritte, na tradução bertolucciana, portanto, desconstrói a ilusão do real, a fim de trazê-la de volta por outros meios, por outras veredas e atalhos que se bifurcam no meio do caminho que sempre promete a revelação de um sentido.

Ainda sobre tal complexo de identificação-projeção, infere-se que, assim como Ricardo Morim ao dizer que, “a identificação com outrem pode vir acabar na ‘posse’ do sujeito pela presença estranha de um animal, de um feiticeiro ou de um deus” (MORIN in: XAVIER (org.), 1983, p. 146), assim o seria, de maneira similar, a pintura em destaque de Magritte. Nesse ínterim, a “posse” na busca biográfica, instaura-se o estranhamento no quadro de uma imagem que não é o reflexo de um rosto, mas de uma alusão ao “fora-de-campo” de possibilidades. Entre umas e outras pistas da pintura<sup>197</sup>, como é o caso do livro *As aventuras de Arthur Gordon Pym*, de Edgar Allan Poe, ou, até mesmo, a semelhança do terno com o de Athos (o filho), há nas idas e vindas das veredas, mediadas pelas “incoerências”, a constatação de um coerente mosaico de “todos os homens”.

**Fig. 21:** Livro dentro do quadro de Magritte



Fonte: <http://belengache.net/caramelosdevioletas/page/13/>

<sup>197</sup> Interessante reiterar que dentre os autores prediletos de Borges, sobremaneira, está Edgar Allan Poe. Daí, ao pensar nessa rede ou teia proposta a partir do título do filme ou pelo próprio sistema “web” na visão de escrita borgiana, extraído do ensaio já citado de Umberto Eco, inferir uma cosmovisão no cerne da criação artística, ou, em outras palavras, a conclusão cabal do final do filme quando Athos (o filho) profere que “um homem são todos os homens”.

E ainda sobre a pintura de Magritte, infere-se, sobremaneira, que “todos os homens” de *Golconda* que pousam no solo do cinema, sejam, nesse contexto, os moradores de *Tara*. Portanto, deve-se pensar a narrativa bertolucciana sob a característica de uma forma de linguagem a outra, como é o caso da pintura para o cinema, não como uma mera citação, mas como embasamento do que se defende como estrutura do processo de criação artística mediante jogos metalinguísticos. Daí, o desdobramento de uma imagem do indivíduo em processo contínuo de outras “metas”, eminentemente, suscita a compreensão, conforme destaca João Alexandre Barbosa, de que a experiência do Surrealismo, assim como “o poema metalinguístico – aquele que faz da linguagem do *poema* a linguagem da *poesia* – interioriza a alegoria ao problematizar os fundamentos analógicos da linguagem.” (BARBOSA, 2009, p. 27, grifo do autor).

**Fig. 22:** (Cf. Fig 4, p.41)



Como uma espécie de “espelho secreto”, a alegoria, no caso presente, tem por objetivo, “não mais convencer o leitor de sua experiência metafórica, mas antes fazê-lo cúmplice na decifração do procedimento alegórico através do qual a metáfora é também crítica da experiência.” (BARBOSA, 2009, p. 23). Sem esgotar um caminho de

definição, estabelece-se uma leitura de que essa conexão, a partir do quadro recuperado no solo bertolucciano, torna-se uma experiência da linguagem no momento de sua tradução. É como se fosse um exemplo didático de uma transposição de uma linguagem a outra, tendo-se em mente, evidentemente, que se trata de uma leitura ou releitura, tal como reitera João Alexandre Barbosa sobre os aspectos de como o indivíduo possa ser contemporâneo da linguagem:

Neste sentido, as releituras são fundamentais: a recuperação das linguagens do passado, a sua atualização a partir de um interesse contemporâneo (Gôngora, os “poetas metafísicos”, Sousândrade), pode, e deve sempre, significar mais do que um simples interesse erudito, desde que importam tanto para a caracterização do universo recuperado quanto daquele que recupera. (BARBOSA, 2009, p. 33).

Assim, o “universo recuperado” da linguagem, nesse ínterim, não seria só o que acarreta a chuva de homens de preto, que ao tocarem o solo, abrem-se feito guarda-chuvas manuseados pelos moradores da cidade de *Tara*, mas também aquilo que Borges denomina como tempo circular, e que Haroldo de Campos chamaria de “uma *tendência à espiral*.” (CAMPOS, 1981, p. 130, grifo do autor<sup>198</sup>). O “universo recuperado”, eis o que se fundamenta como: “a universalidade. De fato, é o princípio da intertextualidade que permite a ilusão da ubiquidade.” (BARBOSA, 2009, p. 33).

Mas a ubiquidade, ou, “um homem são todos os homens” deve ser lido também pelo “fora-do-quadro” ou o “fora-de-campo” que se insinua cada vez mais, à medida que haja a compreensão de uma articulação de “tempos diversos da linguagem.” (BARBOSA, 2009, p. 33). Mediante tantas ilustrações já citadas, é salutar fazer um passeio por tantos outros episódios, como, por exemplo, o caso de Draifa, que à luz de uma ‘poética de leitura’<sup>199</sup>, que nada mais seria o que João Alexandre Barbosa classifica como “o ser contemporâneo da linguagem”, pudesse ser revisitada nos meandros da mitologia grega, como registrou Cozarinsky:

A função de Draifa é o elemento mais eloquente dessa série: Circe ou Medusa ,é ela quem convoca o filho; é através dela que o encantamento do “país dos mortos” opera sua sedução mais palpável; sua confusão de tempos

<sup>198</sup> Excerto extraído da obra **Deus e o Diabo no Fausto de Goethe**.

<sup>199</sup> Interessante lembrar que sobre uma poética de leitura, deve-se consultar Emir Rodriguez Monegal, em **Borges: uma poética de leitura**.

(trivial, como indício de senectude) anuncia o tema central do filme: a derrota de Athos. (COZARINSKY, 2000, p. 147).

E ainda, mediante tantos outros ângulos diferentes, mas complementares, Cozarinsky, mais uma vez, discorre sobre o papel de Draifa:

Athos Magnani pai foi um covarde, preso a uma concepção romântica da ação política, simultaneamente heroica e ingênua (ilustrada, antes que por qualquer episódio, pelo nome de sua amante, filha de um encarniado partidário de Dreyfus, batizada Draifa). (COZARINSKY, 2009, p. 146).

**Fig. 23:** Draifa passeando



**Fonte:** <https://www.youtube.com/watch?v=MvQxVI8-OpI&t=2423s>

Pelo visto, as concepções sobre Draifa transcorrem no tempo dos mitos, da história e de tantos outros, e se perpassá-los por um processo de anatomia, tal como vimos em Frye, pode-se pensar nas narrativas poéticas com seus castelos, princesas e bosques. Assim, o filme de Bertolucci, paralelo à história que se conta, transforma-se em poesia inundada pelo efeito-névoa<sup>200</sup> do tempo. Em cada atalho do caminho, feito as idas e vindas do poema, Draifa é “essa mulher mítica, que é todas as mulheres, é uma criatura de linguagem, nascida das palavras e que vive pelas palavras.” (TADIÉ, 1978, p. 15).

<sup>200</sup> Só lembrando que o termo “efeito-névoa” pertence ao ensaio “As brumas de valois”, de Umberto Eco.

Revivendo o “símbolo como arquétipo” em Frye, vivencia-se sempre o princípio da “volta” ou da associação aos liames convencionais, como, por exemplo, é o caso levantado por Haroldo de Campos quando evidencia o movimento cíclico das mulheres a partir do estudo sobre *Fausto*. Em tais aspectos, à luz dos estudos sobre a convenção, Haroldo de Campos ilustra o seguinte episódio de Fausto: “Ele se deixa embalar pela miragem do espelho, porém Mefistófeles, depois de prometer-lhe que ele terá em breve diante dos olhos, em carne e osso, aquele ‘paradigma de todas as mulheres’ [...]” (CAMPOS, 1981, p. 93). E assim, bem pode ser Draífa uma inspiração de tantas outras mulheres, tais como foi Margarida em *Fausto* “uma encarnação das belezas celestiais.” (CAMPOS, 1981, p. 94). Ao falar sobre *Fausto*, Haroldo de Campos (1981, p.94) contextualiza diversos exemplos de mulheres arquetípicas, como, por exemplo, o caso de Helena de Tróia, Dulcineia em Quixote, e Ofélia em Shakespeare. Daí, então, inferir de Draífa o ponto culminante de “todas as mulheres”<sup>201</sup> e ainda aquelas que estivessem por vir, sob um manejo sempre em alusão à repetição em consonância à contemporaneidade formal da linguagem.

Assim, só com o exemplo de Draífa, concatena-se uma teia de “universos recuperados”, à semelhança da própria criação artística, que demanda de um espírito universal ou de um arcabouço de referências relacionadas a diversas camadas de sentido que possam ser inferidas pelo dialogismo da leitura ou releitura sempre em iminência. E ainda acerca da linguagem em processo de recriação em outros meios, semelhante a um nível narrativo entrelaçar-se a outro, como é o caso das narrativas dentro das narrativas, destaca-se ainda que, se Bertolucci, na tradução de suas referências, inspira-se em *O império das luzes* de Magritte, a fim de dar destaque às cenas noturnas, vislumbram-se as cenas diurnas e vespertinas de Draífa à luz da similaridade e diálogo com a pintura *O Passeio ou Mulher com sombrinha* (1875), de Claude Monet

---

<sup>201201</sup> Sobre as mulheres determinantes no cinema neorrealista, deve-se ter em mente a atriz **Anna Magnani** (coincidência ou não com Athos Magnani, constata-se um sinal de afinidade em termo de referências). Sobre o seu papel em **Roma, cidade aberta** (1945), de **Roberto Rossellini**, Mariarosaria Fabris dirá sobre a personagem Pina ser uma ruptura ideológica: “[...] Pina se sacrifica ao se revoltar contra a captura de seu homem pelos nazistas. A uma morte provocada por um acontecimento particular contrapõe-se uma morte causada por um evento político específico, que eleva a mulher à mesma significação social do homem, reconhecimento que até então lhe fora negado.” (FABRIS, 1996, p. 91).

**Fig. 24:** O passeio (1875), de Claude Monet<sup>202</sup>



**Fig. 25:** O passeio de Draifa<sup>203</sup>



Desse modo, a pintura de Monet, a partir da leitura presente, além de refletir mais um “espelho secreto” da linguagem em contínuo diálogo, sobretudo, com Draifa em destaque, traz também, em segundo plano da imagem, o homem ou o “vassalo”, um correspondente direto de Athos (o filho). Mas antes de se discorrer sobre o filho, dá-se destaque a Athos Magnani (o pai), que segundo os dizeres de Cozarinsky, seria um romântico, ingênuo, e, paradoxalmente, dotado de heroísmo e covardia. Daí, em meio às referências do espírito criativo de Bertolucci, e, na confluência de novas leituras do presente trabalho, inferir uma harmônica combinação de gêneros. O destaque ao herói inquebrantável vem, por exemplo, mediados pelos seguintes aspectos:

A diferença essencial entre romance e história romanesca está no conceito da caracterização. O autor romanesco não tenta criar “gente real”, tanto quanto figuras estilizadas que se ampliam em arquétipos psicológicos. É na história romanesca que encontramos a “libido”, a “anima” [...] e é por isso que uma sugestão de alegoria está constantemente insinuando-se por volta de suas orlas. (FRYE, 1957, p. 299).

Em tais aspectos, seria interessante pensar em Athos Magnani como um herói romanesco enquanto possa se fazer alusão ao Athos dos *Três mosqueteiros*, tanto pelo modelo<sup>204</sup> histórico, uma vez tratar-se de quatro amigos unidos pelo ideal antifascista, como pela semelhança aos mosqueteiros de Dumas. Assim, mais uma vez, um “fora-de-campo” que pode ser lido pelas fruições das imagens constantes dos quatro amigos

<sup>202</sup> Fonte: <https://arteartistas.com.br/mulher-com-sombrinha-o-passeio-claude-monet/>

<sup>203</sup> Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=MvQxVI8-Opl&t=1155s>

<sup>204</sup> Dá-se destaque ao fato de que a obra **Os três mosqueteiros** seria considerada romance histórico, e para tanto, reitera-se Frye: “O modelo histórico é fixo na estória romanesca e plástico no romance, sugerindo o princípio geral de que a maioria dos ‘romances históricos’ são histórias romanescas.” (FRYE, 1957, p. 301).

sempre em sigilo em relação ao mundo de *Tara*, mas com o propósito de salvar esse mesmo mundo, a partir de um suposto heroísmo de causa.

**Fig. 26:** Os três mosqueteiros<sup>205</sup>



**Fig. 27:** Athos e os três amigos<sup>206</sup>



Mas a narrativa de Bertolucci, ao transcender a cultura medieval, cujo eco seria visto no romance histórico de Dumas, revive o paradigma do duplo com a personagem do romance que já não está mais sob o maniqueísmo da verdade entre o bem e o mal, mas o bem e o mal em constante trânsito, culminando na ambiguidade estética da criação. Desse modo, o heroísmo romântico desbora quanto Athos Magnani, sob o instante da lucidez, percebe que os amigos seriam inábeis à causa heroica. Desse modo, a partir de sua traição, nada lhe restaria a não ser a inserção do grande tema: o do traidor pactário.

À luz de uma síntese dialética dos gêneros, infere-se Athos Magnani na sinuosidade das camadas invisíveis do *Fausto* de Goethe, que, segundo a “escritura mefistofélica”, Haroldo de campos dirá:

O que surpreende, quando alguém se debruça hoje sobre o *Fausto* – essa obra gigantiforme que Goethe deixou proliferar, a largos intervalos, por cerca de 60 anos – é a profunda erosão que, ao longo de seu engendramento e gestação, por etapas, vai sofrendo, na práxis irredutível do poeta, a “teoria dos gêneros” e a oposição por tendências ou escolas (o confronto entre os antigos e modernos) [...] (CAMPOS, 1981, p. 71).

Assim, de *Fausto*, reafirma-se o “espelho secreto” de Athos Magnani, que ao sugerir o pacto com os amigos, constata mais um “fora-de-campo” da linguagem que se

<sup>205</sup> <https://www.livroseopinioao.com.br/2011/09/os-tres-mosqueteiros.html>

<sup>206</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=MvQxV18-Opl&t=1155s>

insinua sempre quando haja o desejo da releitura da tradição. Desse modo, da obra de Goethe, reiteram-se, veementemente, não só a referência ao acordo pactário, mas também a teoria dos gêneros, assim como a sátira da *menipeia*, cujas raízes carnavalescas evidenciam a concomitância dos opostos já sugerida no título do conto de Borges: uma espécie de canto paralelo, à luz e, ao mesmo tempo, à sombra do traidor e do herói.

Enquanto herói, Athos, assim como em *Fausto*, frustra-se com a deficiência do governo, uma espécie de “utopia salvacionista”<sup>207</sup> (CAMPOS, 1981, p. 140)<sup>208</sup>, mas ao invés do “canto paralelo” da comédia, na oposição alegórica entre Deus e o Diabo, como meio de intervenção “divina” como visto em Goethe, instaura-se a traição, na dialética entre o traidor e o herói, às propostas políticas contra o fascismo. Adentrando-se mais ainda nas veredas da linguagem, chega-se ao *Doktor Faustus* (1947), uma releitura da tradição fáustica de Thomas Mann, e daí, pensar o “destronamento” de Athos também como uma revisitação às fontes, à luz dos aspectos de carnavalização reiterados por Haroldo de Campos a partir dos estudos bakhtinianos:

Bakhtin dá ênfase especial à “notável pintura” do carnaval romano contida no ensaio goethiano e afirma que o poeta soube captar “com grande penetração e simplicidade tudo o que havia de essencial no fenômeno”. Goethe, prossegue o estudioso russo, estava como ninguém preparado para isto, dado o seu interesse pelas formas de festividade popular e pelo elemento de “simbolismo realístico” nelas existente. Uma das experiências marcantes de sua juventude, e que tiveram influência na determinação de sua visão artística ao longo de toda vida, teria sido, segundo Bakhtin, o festejo popular da eleição e coroação do cabeça do “Santo Império da Nação Alemã”, que Goethe assistira em Frankfurt. Na análise goethiana do carnaval russo, Bakhtin destaca as observações sobre os fenômenos de familiarização e desierarquização [...] a ambiguidade generalizada das relações (“coroação/descoroação”) [...] (CAMPOS, 1981, p. 78).

Assim, Athos Magnani, de “cabeça” do grupo, justamente, por ser considerado “o mais inteligente”, é repellido e rechaçado ao papel de traidor, elemento contundente

---

<sup>207</sup> Nota-se em tais aspectos que ao mesmo tempo que Athos vê-se frente a um romantismo de causa política, incorpora, na coexistência do duplo, o indivíduo pé no chão, portanto, imbuído de uma certa praticidade da real conjuntura do contexto no qual se encontrava.

ao símbolo de ambiguidade carnavalesca das relações entre coroação e descoroação, e daí, a proposta do pacto como forma de recoroamento. Outro aspecto interessante que deva emergir dessa “viagem” da linguagem por um caminho de uma nova visão sempre em paralelo à tradição, é o episódio do não envelhecimento das personagens principais em oposição aos homens velhos da cidade de *Tara*. Assim como o desmoronamento das barreiras entre um nível narrativo a outro, conforme exemplificado, ao longo do filme, mediante a mescla entre o presente de Athos (o filho) e o passado de Athos (o pai), esboçam-se as duas maneiras de se revisitar o passado: servilmente e de forma petrificada ou pelo grande “salto”<sup>209</sup>, como forma de visão de mundo refutável.

Desse modo, o não envelhecimento de Athos Magnani, assim como o rejuvenescimento de Fausto a partir do pacto, corrobora com a ideia de que na e pela linguagem, o indivíduo rebate os limites, que, impossibilitados a si mesmo, reagem e “transgridem” como um ato primordial de protesto manifestado pelo desejo de uma “busca” nunca alcançada, a não ser pelo “espelho secreto” da tradução como símbolo de eternidade. E esse manuseio dialético entre o velho e o novo, visto como procedimentos narrativos que inferem esse tipo de dimensão transcendente, foi muito reverenciado no trabalho presente, sobretudo, com a obra borgiana, cuja síntese lança-se na sua própria sentença cabal das reiterações formais do “tigre, do fogo e do tempo, mas eu, infelizmente, sou Borges”.

Ainda sobre tais aspectos concernentes aos processos narrativos que transcendem o trivial no sentido de texto realista, Monegal dirá sobre a visão de Borges acerca das narrativas fantásticas:

Depois de afirmar a importância da literatura fantástica diante da realista, acrescenta: “Diante de dois exemplos como *Crime e castigo*, de Dostoiévski, e a *História de Macbeth* [...] é para acreditar-se [...] que nenhuma pessoa possa pensar que uma obra seja menos real e menos terrível que a outra; porque simplesmente trata-se de convenções literárias diversas”. Dito de outra maneira: a narração “realista” de Dostoiévski é tão “convencional”, tão “fictícia”, quanto a tragédia de Shakespeare, que abunda em bruxas, fantasmas e outros objetos visionários. (MONEGAL, 1980, p. 179-180).

---

<sup>209</sup> No que concerne ao “grande salto”, Octavio Paz fala sobre a “outridade”: [...] percepção simultânea de que somos outros sem deixar de ser o que somos e que, sem deixar de estar onde estamos, o nosso verdadeiro ser está em outro lugar.” (PAZ, 2014, p. 272).

Por conseguinte, a carnavalização artística na síntese dialética entre os homens velhos da cidade de *Tara* e a juventude de Athos Magnani, similar à Draifa e aos três amigos, estende-se ao outro “fora-do-campo” da narrativa com os créditos iniciais entrepostos com a pintura de Ligabue ao som da banda de Colorno. O enveredar-se, tanto da pintura de Ligabue como da música de Colorno, dá-se no filme de modo sinuoso, feito um jogo metalinguístico, uma vez que tanto os integrantes da banda como o próprio Ligabue são daquela região onde também nasceu Bertolucci e onde foram feitas as filmagens, portanto, um patrimônio cultural de referências e de camadas revisitadas para a criação artística em destaque. A banda de Colorno, assim como a pintura de animais “fugidios” constatados no filme, mais pelo grunhido ou canto do que pela presença em si, aludem ao simultâneo ambíguo da sátira da *menipeia* (no mesmo sentido da carnavalização), concernente tanto aos dias festivos que agregam todas as classes sociais, como ao episódio extraordinário do leão na rotina dos moradores respectivamente.

**Fig. 28:** (Cf. Fig. 15. p. 173)

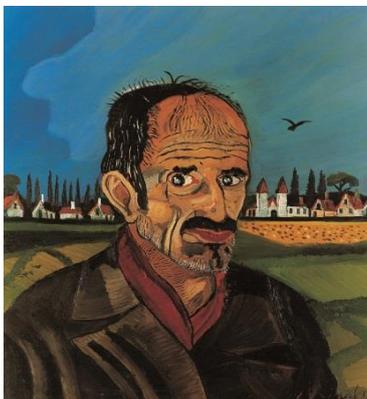


Fonte: <https://www.analisedellopera.it/tigre-con-serpente-di-antonio-ligabue/>

Ainda sobre a pintura de Ligabue, infere-se que além do marco nos créditos iniciais do filme, e, em seguida, do seu “escape” para a narrativa filmica, funde-se a outras de suas obras, como, por exemplo, *Autorretrato* (1956), da qual se evidencia tamanha semelhança como os moradores de *Tara*, elemento contundente ao que se

estabelece sobre a busca da origem, e daí, constatar o mosaico de todos os homens ou “um homem são os outros”.

**Fig.29:** Self-Portrait (1956), de Antônio Ligabue<sup>210</sup>



**Fig. 30:** Os moradores de Tara<sup>211</sup>



Se aos “homens velhos” de *Tara* é dado o reflexo de Ligabue, dialeticamente, às crianças no filme, além de suas características neorrealistas já vistas, é atribuído o retorno à infância do criador ou à sua respectiva morada espiritual, ou, semelhante ao que diz a narrativa poética de Tadié sobre a ligação das crianças com “o sonho de retornar à casa<sup>212</sup> de nossa infância.” (TADIÉ, 1978, p. 13). Se por intermédio da linguagem a eternidade está garantida, também o será a infância na narrativa poética, que, por sua natureza circular, está sempre em desdobramento na relação do “outro” e do “mesmo”. Já se é “outro” na morada atual, mas recorre-se à infância mediada pelas moradas antigas, e a partir delas, abrigam-se os sonhos e a imaginação, uma espécie de palimpsesto, cuja imagem poética é a da cidade de *Tara*, e de lá, dessa cidade da infância, onde tudo supostamente começou, emerge o grande tema da “busca” por um reconhecimento identitário, justamente, porque nesse ínterim, as portas estariam sempre abertas.

<sup>210</sup> Fontes: <https://br.pinterest.com/pin/294422894370993998/>

<sup>211</sup> Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/antonio-ligabue/self-portrait-with-red-scarf-1956>

<sup>212</sup> Sobre a morada da infância, em **A poética do espaço** (2008), Gaston Bachelard dirá: “Assim, a casa não vive somente no dia-a-dia, no curso de uma história, na narrativa de nossa história. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos. Quando, na nova casa, retornam as lembranças das antigas moradas, transportamo-nos ao país da Infância Imóvel, imóvel como o Imemorial [...] Reconfortamo-nos ao reviver lembranças de proteção.” (BACHELARD, 2008, p. 25). Cf. Bachelard, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

Ainda sobre a “morada da infância”<sup>213</sup>, reiteram-se as “portas sempre abertas”, uma espécie de “a casa é sua”, a Giuseppe Verdi, que, assim como Ligabue e o próprio Bertolucci, nasceu na província de Parma, portanto, daí, indubitavelmente, o universo do filme ser interpenetrado não só pelas lembranças da casa da infância, mas por uma possível morada das infâncias de suas referências. Mas as referências também têm suas moradas mágicas e especiais, tal como é o caso de *Rigoletto*<sup>214</sup> ser uma recriação a partir de *Le roi s’amuse*<sup>215</sup> (*O rei se diverte*), de Victor Hugo. Assim, desse modo, confere-se mais um “fora-de-campo” no que concerne à metáfora para a tradição, o que valeria dizer, sobre as referências como “antessalas” da narrativa dentro de tantas outras.

De modo similar à peça de Victor Hugo estar nos meandros ficcionais da ópera de Verdi, viu-se, com veemência, a tragédia de Shakespeare na elaboração do conto “Tema do traidor e do herói”, de Jorge Luis Borges. Inegavelmente, tal expressão acerca da referência é um reforço contundente à tese de que o contexto da criação é sempre uma tradução como recriação dos universos à deriva, e que só basta um aceno para dar vida à linguagem que se quer, sobremaneira, universal, como uma espécie, em rigor, de “um apelo do morto ao vivo que passa.” (BAKHTIN, 2003, p. 320)<sup>216</sup>. Assim, no manejo da eternidade, cada criador-tradutor, escolhe, pelos contornos de “suas moradas latentes e subjetivas”, a forma para a linguagem de chegada.

Desse modo, só como uma dentre tantas ilustrações cabais no presente trabalho, a linguagem de chegada de Bertolucci teceu os fios a lançar-se na escolha de Athos no lugar de Ryan, do mesmo modo que Verdi na escolha de Rigoletto no lugar de Tribulet, personagem central da peça de Victor Hugo. Mas o engendramento das histórias dentro das histórias não cessa à medida que haja cada vez mais releituras e aprofundamentos, e sobre tais aspectos, destaca-se que a originalidade está na forma de “desocultar” o

---

<sup>213</sup> Sobre a “morada da infância”, Bertolucci em entrevista, diz sobre a intrínseca associação entre a casa do avô com um pomar de frutas e a criação das personagens representadas por crianças, principalmente, Olmo e Alfredo, em **Novecentos** (1976). Os dois garotos representavam o traço da ambivalência entre a timidez e a extroversão. Tais aspectos concernentes ao duplo (introversão e extroversão) serão vistos em outras obras, mediadas por outras temáticas, como, por exemplo, em **A estratégia da aranha**, sobretudo, naquela cena de Athos (o filho) indagando sobre que espécie de menina era aquela, uma vez, aos olhos dele, tratar-se de uma ambiguidade: o “outro” e o “mesmo” sob a estilística da infância em Bertolucci. Cf. RANVAUD, Donald; UNGARI, Enzo. **Bertolucci by Bertolucci**. London: Plexus, 1987, p. 10-14.

<sup>214</sup> Cf. minissérie **La vida de Verdi**, parte 2. (<https://www.youtube.com/watch?v=A9Ui0JkpeQ0> )

<sup>215</sup> Peça francesa censurada a partir de sua apresentação, em 22 de novembro de 1822. Cf. minissérie **La vida de Verdi**, parte 2.

<sup>216</sup> A epígrafe é descrita por Bakhtin como sendo “a questão dos gêneros mais antigos.” (BAKHTIN, 2003, p. 320).

“universo recuperado”, semelhante ao que se falou sobre Frye em relação ao “verdadeiro pai do poema ser a própria forma do poema”.

Evidentemente, toma-se “poema” como símbolo do elemento estético, e daí, prossegue-se que, à medida que a leitura se aprofunda em camadas, as intersecções aumentam, como, por exemplo, é o caso de Verdi, que, a partir dos estudos de um libreto do *Rei Lear*<sup>217</sup>, nasce *Rigoletto*, uma visão palimpsesta de todos os pais. Eis que os fios que pareciam soltos, reorganizam-se ao ponto de se chegar a Shakespeare. Chega-se a Shakespeare, pois também seu grande tema é o da traição, da palavra fingida, de Júlio César frente à indignação da traição de Brutus, aquele que era quase um filho. A traição também está em *Macbeth* quando o próprio Macbeth encadeia assassinatos a começar pelo rei, e assim, o desejo de ocupar seu lugar.

Borges também escolhe Shakespeare como princípio de partida para engendrar a arte voltada para si mesma ou para o seu processo metalinguístico da criação artística. Nesse contexto, a escolha das peças de Shakespeare são exemplos explícitos dentre tantos outros ainda por vir, ao longo da leitura provedora das revelações, ao leitor-espectador. É como explana João Alexandre Barbosa acerca do poema moderno, mas valendo para o contexto presente como forma dialógica:

[...] que a *linguagem* com que as coisas são enumeradas e descritas seja um espelho capaz de refletir, revelando os mecanismos que os símbolos ocultam, a própria trajetória de leitor do poema. Não o reflexo do poeta sobre o leitor – na perspectiva lâmpada – espelho, em que o último é recipiente de uma linguagem que não é sua –, mas sim a criação de uma imagem onde o leitor reconhece a sua condição histórica ao revolver, para poder ouvir o que diz o poeta, a *linguagem refletida de sua própria experiência*. (BARBOSA, 2009, p. 22-23, grifo nosso).

Por conseguinte, a linguagem da arte emanada pelo contexto histórico da leitura, reflete-se não necessariamente pela biografia do “poeta”, mas pela imagem e semelhança do leitor-criador. É como o caso reiterado de Hamlet assistir a si mesmo na história dentro da história. Não tanto pelo elemento biográfico, mas pela duplicidade das histórias na dialética entre arte e vida. Assim, por exemplo, no caso de Verdi, ao se influenciar pela leitura de Shakespeare, eventualmente, como leitor, viu na obra um

---

<sup>217</sup> Cf. minissérie **La vida de Verdi**, parte 2 (45 minutos e 36 segundos) – <https://www.youtube.com/watch?v=A9Uj0JkpeQ>

“espelho secreto” de si mesmo a partir de suas vivências com o próprio pai, assim como as ambiguidades de Bertolucci já vistas acerca do pai ser um traidor e um herói, ou mesmo Borges na dialética das “armas e das letras” como metáfora dos seus genitores. De qualquer modo, o que se busca é a compreensão da “vinculação entre linguagem e realidade” (BARBOSA, 2009, p. 27), e sabe-se que na vida como na arte, as coisas nem sempre são o que parecem ser, e estaria, justamente, nos interstício do processo criador, de modo concomitante à “imagem aparente”, a metalinguagem ou o processo da metáfora à espera da inovação da leitura reflexiva da linguagem.

Reitera-se, portanto, o fato de que assim como Fergus Kilpatrick e Athos Magnani não eram o que aparentavam ser, já, no anterior desnudamento da linguagem, viu-se que Também Brutus não era o que Júlio César pensava. O mesmo vale dizer, evidentemente, com intuito ilustrativo, uma vez ser infundável o sistema de camadas à medida que se debruça ante o processo da criação artística, sobre Rigoletto, que também enganado com a aparência das coisas, ajuda no rapto da própria filha, e, conseqüentemente, na “maldição” de sua morte, uma vez acreditar piamente que se tratasse de outra pessoa.

Enfim, sobre o que “nem tudo o que parece é”, vale ressaltar mais uma vez a experiência do Surrealismo, uma operação poética<sup>218</sup>, à luz da pintura de Magritte, só que, nesse ínterim, *A traição das imagens*:

**Fig. 31:** Pintura: *Isso não é um cachimbo* (1929), de Renè Magritte<sup>219</sup>



<sup>218</sup> Em *O arco e a Lira*, Octavio Paz fala sobre o surrealismo ser uma poética: “O surrealismo não é uma poesia, mas uma poética e, mais que isso, e mais decisivamente, uma visão de mundo.” (PAZ, 2014, p. 179).

<sup>219</sup> Fonte: <https://g1.globo.com/pop-arte/blog/yvonne-maggie/post/isto-nao-e-um-cachimbo.html>

Desse modo, do que parece ser incoerente, justamente, pela afirmação da imagem na negação das palavras, conforme a pintura de Magritte, reitera-se a poética de leitura já vista com Monegal, e daí, a partir do próprio título do conto “Tema do traidor e do herói”, emergir a concepção de que “o que parece ser, mas não é”, não é algo negativo, mas, pelo contrário, a partir da própria ambiguidade sugerida, é dialógico, portanto, elemento enriquecedor das inovações ilimitadas da linguagem. Mas, por outro lado, há sempre outros meios<sup>220</sup> de se utilizar da linguagem, e desse modo, “o que parece ser”, de fato, é tido como se fosse, e o herói sempre foi e será herói mediante uma irreduzibilidade estampada nas ruas, na praça, no teatro, no busto e no espírito da cidade de *Tara*.

E ainda sobre as imensuráveis possibilidades da linguagem, rumo ao infinito de seus precursores, é possível, sob um impacto de “abertura”, contemplar antigos “portos”, e um deles, mais especificamente, seria a forma barroca, à luz do vigoroso excerto de Eco:

Num rápido esboço histórico encontramos um aspecto evidente de “abertura” (na moderna acepção do termo) na “forma aberta” barroca. Nesta, nega-se justamente a definitude estática e inequívoca da forma clássica renascentista, do espaço desenvolvido em torno de um eixo central, delimitado por linhas simétricas e ângulos fechados, convergentes para o centro, de modo a sugerir mais uma ideia de eternidade “essencial” do que de movimento. A força barroca, pelo contrário, é dinâmica, tende a uma determinação de efeito (em seu jogo de cheios e vazios, de luz e sombra, com suas curvas, suas quebras, os ângulos nas inclinações mais diversas) e sugere uma progressiva dilatação do espaço; a procura do movimento e da ilusão faz com que as massas plásticas barrocas nunca permitam uma visão privilegiada, frontal, definida, mas induzam ao observador a deslocar-se continuamente para ver a obra sob aspectos sempre novos, como se ela estivesse em contínua mutação. (ECO, 2005, p. 44).

À vista disso, entre a “forma estática” e a em “contínua mutação”, ressalta-se que sobre o inquebrantável herói e as “buscas” de Athos (o filho) pela veracidade biográfica do pai, retoma-se a relação monológica/ dialógica de Bakhtin. Deduz-se daí que os homens que “pousam” na cidade de *Tara* já eram “velhos” pela condição do irrefutável, semelhante a um voltar-se ao passado no sentido de petrificado. Na

---

<sup>220</sup> Roland Barthes, em sua obra **Aula** (1977), ressalta algumas características do discurso do poder e sua consequente persistência: “A razão dessa resistência e dessa ubiquidade é que o poder é o parasita de um organismo transsocial, ligado à história inteira do homem, e não somente à sua história política, histórica. Esse objeto em que se inscreve o poder, desde toda eternidade humana, é: **a linguagem** [...]” (BARTHES, 1977, p. 12, grifo nosso). Cf. Barthes, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1977.

contramão, Athos (o filho), assim como o jovem de vermelho, reacende a faísca do discurso dialógico, aquele que está sempre em busca de um “terceiro responsivo”.

Por conseguinte, reitera-se, sobre o discurso monológico, o caso do homem pactário no conto de Borges e no filme de Bertolucci, a alusão ao *Doutor Fausto*, justamente, no episódio do “acordo”, quando Bakhtin dirá sobre “a compreensão da prisão fascista ou do inferno em Thomas Mann como a *inaudibilidade* absoluta, como a ausência absoluta do *terceiro*.” (BAKHTIN, 2003, p. 333, grifo do autor.) E sobre tais aspectos, ainda o mesmo autor:

O referido terceiro não é algo místico ou metafísico (ainda que em determinada concepção de mundo possa adquirir semelhante expressão); é o elemento constitutivo do enunciado total, que numa análise mais profunda pode ser nele redescoberto. Isso decorre da natureza da palavra, que sempre quer ser *ouvida*, sempre procura uma compreensão responsiva e não se detém na compreensão *imediate*, mas abre caminho sempre mais e mais à frente (de forma ilimitada). (BAKHTIN, 2003, p. 333, grifo do autor).

Assim sendo, Athos (o filho) percebeu a “inaudibilidade” absoluta dos moradores da cidade, sobretudo, no que se refere ao irredutível herói Athos Magnani. Desse modo, frente aos rumores da depredação do túmulo e da consequente responsabilidade recair sobre si, ele, antes de partir, resolve discursar na praça pública, não sobre a veracidade dos fatos, mas sobre a incontestável soberania do discurso monológico acerca do pai. É interessante, desse modo, aludir a tais circunstâncias, a um determinado sonho de Raskólnikov, em o *Crime e castiço*, de Dostoiévski:

No sonho de Raskólnikov ri não só a velha assassinada (é verdade que não é possível matá-la em sonho); riem pessoas em algum lugar, no quarto, e riem cada vez mais alto e mais alto. Depois aparece uma multidão, uma infinidade de pessoas *na escada e lá embaixo*; ele está *no patamar*, a multidão sobe a escada. Estamos diante de uma imagem de ridicularização pública destronante do rei-impostor carnavalesco na praça. A praça é o símbolo do caráter público, e no fim do romance Raskólnikov, antes de ir à delegacia de polícia confessar a sua culpa, vai à praça e faz uma profunda referencia ao povo. (BAKHTIN, 2015, p. 195, grifo do autor).

Consoante à imagem de Raskólnikov em seu pronunciamento em plena praça pública, Athos é um duplo na cena de seu discurso na praça da cidade de *Tara*, só que não com o destronamento do herói, mas com a reverência que cabe à imortalidade do

pai. Assim, dessa relação de duplicidade entre Raskólnikov e Athos, infere-se a formação de tantos outros duplos, como, por exemplo, nesse ínterim, aquele entre o discurso monológico dirigido aos cidadãos de *Tara* e o de caráter dialógico evidenciado no seu olhar para a câmara na busca do espectador – um possível “terceiro responsivo” –, a fim de proferir que “um homem são todos os outros”.

E do pronunciamento na praça pública, Athos retorna à estação de trem onde havia deixado a sua mala. Frente à atmosfera peculiar acerca do atraso do trem, do jornal que dificilmente chegava à cidade de *Tara*, e mais, as ervas daninhas cobrindo os trilhos já enferrujados, Athos vê-se diante da impossibilidade de restabelecer o curso regular dos acontecimentos. À luz de mais uma duplicidade, Athos assemelha-se às personagens kafkianas, cuja natureza, em rigor, é a da busca intermitente, portanto, sempre à espera. Assim, dentro do princípio de uma poética de leitura, Athos, tal como em Kafka, é a alegoria “no sentido etimológico de ‘dizer o outro’” (CAMPOS, 1981, p. 130) <sup>221</sup>, portanto, uma obra aberta como em Umberto Eco, acerca do inexaurível das formas e de seus resultados na sensibilidade no momento da leitura.

Assim sendo, só como uma demarcação de um ponto de chegada, ainda que sempre provisória, infere-se que, da presente tese *Borges e Bertolucci: traduções do tema do traidor e do herói*, “a ideia do autor sobre o herói é a *ideia sobre o discurso*.” (BAKHTIN, 2015, p. 72, grifo do autor). Duplamente, viu-se a inserção tanto do discurso monológico na exemplificação do herói consagrado e irrefutável, como o dialógico no que concerne a um diálogo não acabado, “não predeterminante e conclusivo.” (BAKHTIN, 2015, p. 74). Tanto o conto “Tema do traidor e do herói”, como o filme *A estratégia da aranha* evidenciam o elemento estético em seu desprendimento de uma visão única de discurso, mas, pelo contrário, enveredam-no na ambiguidade do sentido, fator contumaz ao desaparego pela visão monológica.

A despretensão de uma visão monológica, em rigor, traz a possibilidade do perigo da linguagem. Não é confiável, mesmo que no “campo visível do conto”, tanto o episódio de Ryan escrever uma biografia de um herói, como o “fora-de-campo” da imagem no filme, impossibilitando definir o que “acontece no final” daquela travessia

---

<sup>221</sup> Destaca-se o seguinte excerto, em **Deus e o Diabo no Fausto de Goethe**: “Observou, entre nós, Flávio Kothe que Benjamin retoma a alegoria no sentido etimológico de ‘dizer o outro’ [...] o conceito benjaminiano de ‘obra alegórica’, para o mesmo autor, corresponderia ao de ‘opera aberta’ de Umberto Eco.” (CAMPOS, 1981, p. 130). Cf. Flávio R. Kothe, **Para ler Benjamin**, Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves, 1976.

de Athos. A linguagem, assim como Ryan, assim como Athos, é forasteira, portanto, prega armadilhas com o dito e também com o não dito, e eis aí a riqueza do dialogismo tanto no que concerne às narrativas dentro das narrativas, à luz do sistema dos duplos, como ao “diálogo que se trava implicitamente.” (CAMPOS, 1977, p. 57). Sobre tais “diálogos implícitos”, vale destacar a convergência de sentido acerca de um mesmo ponto de vista sobre a sinuosidade da linguagem, sobremaneira, na relação dialógica primordial “travada” entre os autores presentes, tal como foi o caso do “tempo circular” em Borges, da “anatomia” em Frye, do tempo sincrônico na tradução em Haroldo de Campos, da “obra aberta” em Umberto Eco e da contemporaneidade da linguagem em João Alexandre Barbosa.

Por fim, no contraponto entre a clareza, ou quem sabe, armadilha das palavras constatada na futura escritura de uma biografia do herói no papel de Ryan, há Athos sob o impacto do que Jacques Aumont diz sobre o “fora-de-campo”: “Como lugar do potencial, do virtual, mas também do desaparecimento e do esvaecimento: lugar do futuro e do passado, bem antes de ser o do presente.” (AUMONT, 2004, p. 40). Assim, Os trilhos do trem cobertos por ervas daninhas não eram do tempo da chegada de Athos à cidade de *Tara*, mas do tempo dos sonhos de uma mutação, semelhante à história de Chuang Tzu<sup>222</sup> que sonhara que era uma borboleta, mas que ao acordar, não sabia se era uma homem que sonhara ser uma borboleta ou se era uma borboleta que sonhara ser um homem.

Enfim, o sonho como alusão à forma – à forma de homem ou à forma de uma borboleta –, tal e qual à forma “do tigre, do fogo e do tempo”, “permite pensar o que existe, mas também o que se anuncia e ainda não é.” (PIGLIA, 2004, p. 117). A partir de tais aspectos concernentes à “forma”, infere-se que os trilhos, destacados pela câmera naquele final de filme, não sejam mais os mares de Homero, com Ulisses e seu respectivo retorno à Ítaca, mas os mares de Haroldo de Campos, com Finismundo protagonizando um “des-retorno” ao “outro” mar, ainda que seja o “mesmo”, semelhante ao “mar que demora na hora na paragem da hora” (CAMPOS, 2004, p. 2)

---

<sup>222</sup> A história de Chuang Tzu é citada no conto “Nova refutação do tempo”, da obra **Outras inquisições**, de Jorge Luis Borges.

Sobre a natureza dupla do conto na obra borgiana, Ricardo Piglia também reitera sobre Chuang Tzu, em **Formas breves** (p. 112-113).

<sup>223</sup>, a fim de se reverter as águas em teias que sejam capazes de tecer a narração da volta, que, no intermeio da criação e da crítica, confabula, não raro, o “tom” da enunciação: tradução.

---

<sup>223</sup> Exorta-se que a paginação do excerto em destaque é apenas ilustrativa, uma vez tratar-se do livro **Galáxias**, de Haroldo de Campos. Como já visto, recentemente, o livro em destaque não possui paginação, justamente, por escolha estética do autor, a fim de fomentar o princípio da **espiral** ou do “começo” também ser o “fim” e vice-versa.

**REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA**

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vital. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: ARS Poética LTDA, 1993.

ARRIGUCCI, Davi Jr. *Enigma e Comentário: Ensaio sobre e Experiências*. São Paulo: Companhia da Letras, 1987.

———. “Borges ou do conto filosófico”. In: *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

ARROJO, Rosemary. “Borges e a maldição de Babel: escritura, interpretação e conflito” in: SCHWARTZ, J. (Orgs.) *Borges no Brasil*. São Paulo: Unesp, 2000, p.150-159.

AUMONT, Jacques. *O olho interminável [cinema e pintura]*. Trad: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad: Antonio de Pádua Danesi, 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5 ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, 2015.

———. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. 1ed.. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BARTHES. Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Manuela Torres. Lisboa: 70, 2010.

———. *Inéditos, v. 3: imagem e moda*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

———. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés, 10 ed.. São Paulo: Cultrix, 1978.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* – Obras escolhidas, vol. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BORGES, Jorge. Luis. “Tema do traidor e do herói”, *Ficções* in: Obras completas, São Paulo: Editora Globo, 1999, v. 1, p. 552.

\_\_\_\_\_. “Nova refutação do tempo”, *Outras inquisições* in: Obras completas, v. 2, p. 160.

\_\_\_\_\_. “Os teólogos”, *O Aleph* in Obras completas, v. 1, p. 612,

\_\_\_\_\_. “Nathaniel Hawthorne” *Outras inquisições* in: Obras completas, v. 2, p.56.

\_\_\_\_\_. “As versões homéricas” *Discussão* in: Obras completas, v. 1, p.255.

\_\_\_\_\_. “A muralha e os livros” *Outras inquisições* in: Obras completas, v. 2, p. 11.

\_\_\_\_\_. “Do culto aos livros” *Outras Inquisições* in: Obras completas, v. 2, p. 103.

\_\_\_\_\_. “Notas sobre Walt Whitman” *Discussão* in: Obras completas, v. 1, p. 278.

\_\_\_\_\_. “A postulação da realidade” *Discussão* in: Obras completas, v. 1, p. 232.

\_\_\_\_\_. “Tlön, Uqbar, orbis tertius” *Ficções* in: Obras completas, v. 1, p. 482.

\_\_\_\_\_. “Os tradutores das Mil e uma noites” *História da eternidade* in: Obras completas, v. 1 p. 456.

\_\_\_\_\_. “História da eternidade”, *História da eternidade* in: Obras completas, v. 1, p. 399.

\_\_\_\_\_. “Pierre Menard, autor de Quixote” *Ficções* in: Obras completas, v. 1, p. 496.

\_\_\_\_\_. “Magias parciais de Quixote” *Outras inquisições* in: Obras completas, v. 2, p. 49; 50.

\_\_\_\_\_. “O sonho de Coleridge” *Outras inquisições* in: Obras completas, v. 2, p. 22.

\_\_\_\_\_. “O enigma de Edward Fitzgerald” *Outras inquisições* in: Obras completas, v. 2.

\_\_\_\_\_. “Do culto aos livros” *Outras inquisições* in: Obras completas, v. 2 p.99.

\_\_\_\_\_. *O fazedor* in: Obras completas, v. 2, p. 254.

\_\_\_\_\_. “Kafka e seus precursores” *Outras inquisições* in: Obras completas, v. 2, p. 98.

\_\_\_\_\_. “Borges e eu” *O fazedor* in: Obras completas, v.2, 206.

\_\_\_\_\_. “A memória de Shakespeare” *A memória de Shakespeare* in: Obras completas, v. 3.

\_\_\_\_\_. “A poesia gauchesca” *Discussão* in: Obras completas, v. 1.

\_\_\_\_\_. “A metáfora” *História da eternidade* in: Obras completas, v. 1, p. 423.

\_\_\_\_\_. “As ruínas circulares” *Ficções* in: Obras completas, v. 1.

\_\_\_\_\_. “A flor de Coleridge” *Outras inquisições* in: Obras completas, v. 2, p.16.

\_\_\_\_\_. “As mil e uma noites” *Sete noites* in: Obras completas, v. 3, p. 259.

\_\_\_\_\_. “O primeiro Wells” *Outras inquisições* in: Obras completas, v. 2, p. 83.

\_\_\_\_\_. “A poesia” *Sete noites* in: Obras completas, v. 3, 284.

\_\_\_\_\_. “O espelho dos enigmas” *Outras inquisições* in: Obras completas, v. 2.

\_\_\_\_\_. “As versões homéricas” *Discussão* in: Obras completas, v. 1.

\_\_\_\_\_. “Pesadelo” *Sete noites* in: Obras completas, v. 3.

\_\_\_\_\_. “O tempo circular” *História da eternidade* in: Obras completas, v. 1.

\_\_\_\_\_. “A morte e a bússola” *Ficções* in: *Obras completas*, v. 1.

\_\_\_\_\_. *Esse ofício do verso*. Calin-Andrei Mihailescu (org.). Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: SCHWARCZ LTDA, 2007.

\_\_\_\_\_. *Borges oral*. Trad. Rafael Gomes Filipe. Lisboa: Provisórios e definitivos, 1979.

CAMPOS, Haroldo. de “Das estruturas dissipatórias à constelação: a transcrição do ‘Lance de dados’ de Mallarmé” in: TÁPIA M.; T. M. (Orgs.) *Haroldo de Campos Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2015, p.134-135.

\_\_\_\_\_. “Paul Valéry e a poética da tradução: as formulações radicais do célebre poeta francês a respeito do ato de traduzir” in: TÁPIA M.; T. M. (Orgs.) *Haroldo de Campos Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2015, 66.

\_\_\_\_\_. “Tradução e reconfiguração: o tradutor como fingidor” in: TÁPIA M.; T. M. (Orgs.) *Haroldo de Campos Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 123.

\_\_\_\_\_. *Galáxias*. 2ed. São Paulo: 34, 2004.

\_\_\_\_\_. *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

\_\_\_\_\_. *Finis mundo: a última viagem*. Ouro Preto: Tipografia do Fundo de Ouro Preto, 1990.

\_\_\_\_\_. *Metalinguagem & outras metas*, 4 ed.. São Paulo: Perspectiva, 2004.

COZARINSKY, Edgardo. *Borges em/e/sobre cinema*. Trad. Laura J. Hoiasson. Prefácio: Adolfo Bioy Casares. São Paulo: Iluminuras, 2000.

ECO, Umberto. “As brumas de Valois” in: *Sobre a literatura – ensaios*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 37.

\_\_\_\_\_. “Borges e a minha angústia da influência”. In: *Sobre a literatura – ensaios*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 113-127.

\_\_\_\_\_. “A força do falso” in: *Sobre literatura – ensaios*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 274.

\_\_\_\_\_. *Obra aberta: forma e indeterminação poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectivas S.A, 2005.

FABRIS, Mariarosaria. *O neorrealismo cinematográfico italiano*. São Paulo: Edusp-Fapesp, 1996.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1957.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.

GERARD, Fabien; KLINE, Jefferson; SKLAREN, Bruce. *Bernardo Bertolucci: interviews*. Estados Unidos: University Press of Mississippi, 2000.

GRILO, João Mário. *As lições do cinema: manual de filmologia*. Lisboa: Colibri, 2010.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

\_\_\_\_\_. *Uma teoria da paródia*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

\_\_\_\_\_. *Poética do modernismo: história, teoria e ficção*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

ISER, Wolfgang. “Os atos de fingir ou o que é fictício no ficcional”. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes: vol. II. 2*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, p. 384-416).

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

*La vida de verdi, parte 2*. Youtube. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=A9Ui0JkpeQ0>

LEVY-KUENTZ, François. Documentário, França, 2010.

MOISÉS, Leyla Perrone. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

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

NEGRI, Livio. *The sheltering sky*. Grã Bretanha: Scribners, 1990.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. 2 ed. São Paulo: COSAC NAIFY, 2014.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva 2003.

PIGLIA, Ricardo. “Borges: a arte de narrar” in: Schwartz, J. (Orgs.) *Borges no Brasil*. São Paulo: UNESP, 2000.

\_\_\_\_\_. *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

\_\_\_\_\_. “Ideologia y ficción em Borges” in BARRENECHEA, A.M. & outros, *Borges y la crítica*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina, 1981, p. 03.

RANVAUD, Donald; UNGARI, Enzo. *Bertolucci by Bertolucci*. Londres: Plexus, 1987.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SAMOYAULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. São Paulo: HUCITEC, 2008.

TADIÉ, Jean-Yves. *Le récit poétique*. Paris: PUF, 1978.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés, 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

\

## FILMOGRAFIA<sup>1</sup>

**O Teleférico** (La teleferica), vídeo caseiro. Produção de Bernardo Bertolucci, direção: Bernardo Bertolucci. Parma-Itália, 1956. 10 min. Formato: 16mm. Preto e branco.

**A morte de um Porco** (La Morte del maiale), vídeo caseiro. Produção de Bernardo Bertolucci, direção de Bernardo Bertolucci. Parma-Itália, 1956. 10 min. Formato: 16mm. Preto e branco.

**A morte** (La Commare Secca). Produção de Tonino Cervi, direção Bernardo Bertolucci. Roma-Itália, 1962. 100 min. Formato: 35mm. Preto e branco.

**Antes da Revolução** (Prima dela Rivoluzione). Produção de Mario Bernocchi, direção Bernardo Bertolucci. Parma-Itália, 1964. 115 min. Formato: 35mm. Preto e branco.

**La Via del Petrólio** (doc.). Produção de Giorgio Patara, direção de Bernardo Bertolucci. Irã, Egito e Condado de Switzerland, 1967. 48 min. Formato: 16mm. Preto e branco. 3 cap.

**II Canale** (doc.). Produção de Giorgio Patara, direção de Bernardo Bertolucci. Suez, 1967. 12 min. Formato: 16mm. Color.

**Agonia** (Ep. de Amor e Raiva). Produção de Carlo Lizzani, direção de Bernardo Bertolucci. Roma/Paris, 1967-69. 28 min. Formato: 35mm. Color.

**Partner**. Produção de Giovanni Bertolucci, direção de Bernardo Bertolucci. Itália, 1968. 115 min. Formato: 35mm. Color.

**A Estratégia da Aranha** (Strategia del ragno). Produção de Giovanni Bertolucci, direção Bernardo Bertolucci. Itália, 1970. 110 min. Formato: 35mm. Color.

**O Conformista** (II Conformista). Produção de Maurizio Lodi-Fè, direção de Bernardo Bertolucci. Itália, França e Alemanha, 197. 110 min. Formato: 35mm. Color.

**La Salute è Malata o I Poveri Muoiono Prima**. (doc.). Direção Bernardo Bertolucci. Roma-Itália, 1971. 35 min. Formato: 16mm. Preto e Branco.

**Último Tango em Paris** (Ultimo Tango a Parigi). Produção de Alberto Grimaldi, direção de Bernardo Bertolucci. Paris-França, 1972. 126 min. Formato: 35mm. Color.

**1900** (Novecento). Produção de Alberto Grimaldi, direção de Bernardo Bertolucci. Roma-Itália, 1976. 325 min. Formato: 35mm. Color.

**II Silenzio è Complicità**. Produção de FGCI- Federazione Giovanile Comunista Italiana, direção coletiva com a colaboração de Bernardo Bertolucci. Itália, 1976. 60 min. Color.

**La Luna**. Produção de Giovanni Bertolucci, direção de Bernardo Bertolucci. Itália, 1979. 116 min. Formato: 35mm. Color.

**A Tragédia de um Homem Ridículo** (La Tragedia di un Uomo Ridicolo). Produção Giovanni Bertolucci, direção Bernardo Bertolucci. Itália, 1981. 110 min. Formato: 35mm. Color.

**Cartolina Dalla Sina** (doc.). Direção de Bernardo Bertolucci. China, 1985. 10 min. Color.

**O Último Imperador** (L'ultimo Imperatore). Produção Jeremy Thomas, direção de Bernardo Bertolucci. China, 1987. 158 min. Formato: 35mm. Color.

**Bologna** (Ensaio subliminar feito em ocasião da copa do mundo). Direção de Bernardo Bertolucci. Bolonha, 1990. 30 sec. Formato. Color.

**O Céu que nos Protege** (II Té nel Deserto). Produção de Jeremy Thomas, direção Bernardo Bertolucci. África, 1990. 132 min. Formato: 35mm. Color.

**O Pequeno Buda.** (Piccolo Buddha). Produção Jeremy Thomas, direção de Bernardo Bertolucci. China, 1993. 117 min. Formato: 35mm. Color.

**Beleza Roubada** (Lo Ballo da Sola). Produção Jeremy Thomas, direção de Bernardo Bertolucci. Itália, 1996. 118 min. Formato: 35mm. Color.

**Assédio** (L'Assedio). Produção Massimo Cortesi, direção Bernardo Bertolucci. Roma-Itália, 1998. 90 min. Formato: 35mm. Color.

**Os Sonhadores** (I Sognatori). Direção de Bernardo Bertolucci. Paris-França, 2003. 114 min. Formato: 35mm. Color.

**Eu e Você** (Io e Te). Direção de Bernardo Bertolucci. Itália, 2012. 104 min. Formato: 35mm.

## FICHA TÉCNICA

Strategia del ragno-1970 (A estratégia da aranha)

Red Film srl/ RAI-TV

Produção: Giovanni Bertolucci

Direção: **Bernardo Bertolucci**

Roteiro: **Bernardo Bertolucci**, Eduardo de Gregorio e Marilù Parolini (recriação do conto “Tema do traidor e do herói”, de Jorge Luis Borges)

Direção de fotografia: Vittorio Storaro e Franco di Giacomo

Figurino: Maria Paola Maino

Som: Giorgio Pelloni

Edição: Roberto Perpignani

Trilha musical: Excertos de “Rigoletto” e “Attila”, de Giuseppe Verdi; “Chamber synphony nº 2, op. 32”, de Arnold Schoenberg’s; Música do “Il conformista” (O conformista), de Mina Mazzini; “Usignolo”, Germana” e “Giovanezza”, realizada pelos integrantes da banda de Colorno

Elenco: Giulio Brogi (Athos Magnani), Alida Valli (Draifa), Tino Scotti (Costa), Pippo Campanini (Gaibazzi), Franco Giovannelli (Rasori), Allen Midgette (o marinheiro), Attilio Viti (treinador de leão), Giuseppe Bertolucci (carregador da cabeça de leão)

35mm, color (Eastmancolor)

110 minutos

Premiação: “Prix Luis Bunüel” (França, 1970)