

TEMA DO TRAIADOR E DO HERÓI E A ESTRATÉGIA DA ARANHA: PONTOS DE CONTATO

THEME OF THE TRAITOR AND THE HERO AND THE SPIDER'S STRATEGY: POINTS OF CONTACT

Rossana Rossigali¹

Resumo: O presente texto compara o conto *Tema do traidor e do herói*, de Jorge Luis Borges, com o filme *A Estratégia da Aranha*, dirigido por Bernardo Bertolucci e inspirado naquela obra. Para tanto, é analisada a intertextualidade que o conto apresenta em relação à obra *Macbeth*, de William Shakespeare. Além disso, são observados aspectos concernentes à teoria da adaptação. Assim, em consonância com os teóricos que embasam este artigo, como Robert Stam, Linda Hutcheon e Ismail Xavier, observa-se um diálogo entre literatura e cinema, e não uma supremacia daquela em relação a este, tampouco um compromisso com a fidelidade entre as obras.

Palavras-chave: *Tema do traidor e do herói*. *A Estratégia da Aranha*. Intertextualidade. Adaptação.

Abstract: This text compares the short story *Theme of the traitor and the hero*, written by Jorge Luis Borges, and the movie *The spider's strategy*, directed by Bernardo Bertolucci and inspired in this work. In order to achieve this goal, it is analysed the intertextuality that the short story presents in relation to *Macbeth*, written by the English playwright William Shakespeare. Besides, this article also studies aspects of the theory of the adaptation. So, according to the authors that support this article, such as Robert Stam, Linda Hutcheon and Ismail Xavier, there is a dialogue between literature and cinema, and not a relation of supremacy or commitment to the fidelity.

Keywords: *Theme of the traitor and the hero*. *The spider's strategy*. Intertextuality. Adaptation.

INTRODUÇÃO

Este artigo busca analisar algumas possibilidades de leituras intertextuais passíveis de serem estabelecidas a partir do conto *Tema do traidor e do herói*, do escritor argentino Jorge Luis Borges (1899–1986). Enfatiza-se, assim, no primeiro momento do texto, a intertextualidade com *Macbeth*, do dramaturgo inglês William Shakespeare (1564–1616), atualíssimo no quarto centenário de sua morte. O aporte teórico utilizado baseia-se, em grande medida, em Gérard Genette.

Na sequência, examina-se o filme *A estratégia da aranha* (1969), dirigido por Bernardo Bertolucci, tendo-se por base as categorias criadas por Genette e transpostas para o cinema por Robert Stam. Outros importantes autores que também contribuem sobremaneira, neste trabalho, para a

¹ Possui graduação em Letras Português-Inglês pela PUCPR (2011) e em História pela UFPR (1991), Especialização em Tecnologias Educacionais pela PUCPR (2003) e Mestrado em Letras, Cultura e Regionalidade pela Universidade de Caxias do Sul/UCS (2017). Professora na Universidade do Contestado (UnC). E-mail: rossigali@yahoo.com.br

compreensão da relação entre cinema e literatura, são Linda Hutcheon e Ismail Xavier, chegando-se, por fim, à própria visão de Borges acerca da arte cinematográfica.

O CONTO

A ninguém se vê sorrindo, nunca, à exceção daqueles que nada sabem.
(William Shakespeare)

Tema do traidor e do herói discorre sobre a busca da verdade, sobre como os fatos podem ser manipulados para atender a interesses específicos. Um herói pode, na realidade, ser um traidor? O narrador é Ryan, bisneto de Fergus Kilpatrick, líder rebelde assassinado em um teatro irlandês “no começo ou meio do século XIX” (após essa dúvida, opta-se pelo ano de 1824). Às vésperas do primeiro centenário de um crime não solucionado e cercado de mistério, Ryan decide desvendá-lo, visto que está escrevendo a biografia de seu famoso antepassado. Ao fazê-lo, percebe um padrão de repetição de lugares e tempos remotos: tal qual Júlio César, uma missiva alertava Fergus para o perigo que se aproximava. Além disso, boatos infundados davam conta de um incêndio na torre da localidade de Kilgarvan, terra natal de Kilpatrick.

Júlio César fora traduzido para o gaélico em 1814, por um amigo chamado James Alexander Nolan. Dez anos depois, este mesmo Nolan será peça-chave para a morte de Kilpatrick, pois descobre que o líder dos insurgentes era um traidor. Premido por evidências irrefutáveis, Kilpatrick assina a própria sentença de morte. Agora o desafio seria cumpri-la sem desiludir o povo irlandês, que venerava o chefe da rebelião. Um plano então é urdido por Nolan, a fim de atingir esse duplo intento: a eliminação de Fergus Kilpatrick, mantendo seu *status* de herói, também serviria à causa emancipatória irlandesa.

Nolan utiliza cenas de *Macbeth* e do próprio *Júlio César*, peças do “dramaturgo inimigo inglês” William Shakespeare, para desenvolver essa trama, a qual foi enriquecida pelo próprio Kilpatrick, sendo elaborada durante quatro dias. Kilpatrick é finalmente assassinado em um teatro – fato que, em si, guarda relação com a morte de Abraham Lincoln, presidente dos Estados Unidos, em 1865.

Feitas tais reflexões, é conveniente agora trazer as considerações de Ricardo Piglia acerca da estrutura da obra borgeana:

os contos de Borges têm a estrutura de um oráculo: há alguém que está ali para receber um relato, mas até o final não compreende que essa história é a sua, e que a fatalidade é que define seu destino. Há, pois, uma fatalidade no final, e um efeito trágico que Poe (que leu Aristóteles) conhecia bem. (PIGLIA, 2001, p. 24)

O referido autor tece, igualmente, comentários específicos sobre o conto ora em análise:

A verdade do outro. A verdade para alguém. [...] É no ‘Tema do traidor e do herói’ que Borges leva esse procedimento à perfeição e ao virtuosismo. Os patriotas irlandeses, rebeldes e

românticos, são os destinatários de uma lenda heróica urdida a toda a pressa pelo abnegado James Alexander Nolan, com o auxílio do acaso e de Shakespeare, e essa ficção será decifrada muitos anos depois por Ryan, o assombrado e incrédulo historiador que reconstrói a duplicidade da trama. O diálogo com um interlocutor perplexo, que vai sendo perversamente enganado e que acaba perdido em uma rede de fatos incertos e de palavras cegas, decide a lógica íntima da ficção. O que ele compreende, na revelação final, é que a história que tentou decifrar é falsa e que há outra trama, silenciosa e secreta, que lhe estava destinada (PIGLIA, 2001, p. 24)

Mas de que maneira *Macbeth* se relaciona com o enredo de *Tema do traidor e do herói*? Para responder a essa pergunta, é necessário tecer alguns comentários sobre a intertextualidade.

A INTERTEXTUALIDADE

O comparativismo tradicional, de acordo com Tania Franco Carvalhal, buscava estudar as semelhanças entre as obras analisadas – e, uma vez “estabelecida a analogia, instalava-se o débito. E a relação se convertia num saldo de créditos e débitos, [...] a dívida sempre estigmatizando a produção mais recente” (CARVALHAL, 1986, p. 71-72). Para essa autora, “modernamente o conceito de imitação ou cópia perde seu caráter pejorativo, diluindo a noção de dívida antes firmada na identificação de influências” (CARVALHAL, 1986, p. 53).

Ao pensarmos nas influências que podem ocorrer entre as obras, a intertextualidade, de acordo com Laurent Jenny,

define a própria condição da legibilidade literária. Fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível, tal como a palavra numa língua ainda desconhecida. De fato, só se apreende o sentido e a estrutura numa obra literária se a relacionarmos com os seus arquétipos. [...] Face aos modelos arquetípicos, a obra literária entra sempre numa relação de realização, de transformação ou de transgressão (JENNY, 1979, p. 5)

Para o autor, “as obras literárias nunca são simples memórias – reescrevem as suas lembranças, influenciam os seus precursores, como diria Borges. O olhar intertextual é então um olhar crítico: é isso que o define” (JENNY, 1979, p. 10). Detenhamo-nos um pouco mais nesse aspecto referente a Borges e os precursores. O que isso significa?

O raciocínio de Borges complementa o de T. S. Eliot, ganhador do Prêmio Nobel de Literatura de 1948. Em *Kafka e seus precursores*, Borges afirma que os diversos precursores/fontes por ele selecionados – a saber: o paradoxo de Zenon contra o movimento, um apólogo de Han Yu, textos de Kierkegaard, o primeiro filósofo existencialista, o poema *Fears and Scruples*, de Browning, um conto de León Bloy e outro de Lord Dunsany, escritor do gênero fantástico que influenciou H. P. Lovecraft, o qual, por sua vez, foi citado por Borges na epígrafe de seu conto *There are more things* – guardam semelhança com os textos de Kafka, apesar de não se parecerem entre si. Desse modo, é o texto de Kafka que ressalta o texto anterior, conferindo-lhe sentido e revalorizando-o, ao torná-lo um de seus precursores. Conforme assinala Tania Carvalhal, “o texto novo, o que subverte a ordem estabelecida, o que impulsiona a tradição

e obriga a uma releitura desta, é o que se converte em ponto de referência obrigatório e fundamental, não importando a localização em que se encontra no sistema literário” (CARVALHAL, 1986, p. 65). A autora ainda enfatiza, nesse ponto, a similaridade com o pensamento de Eliot, “quando este caracteriza a subversão ocorrida na tradição firmada sempre que o talento individual se manifesta. [...] O processo dialético que se estabelece entre os textos, como um infindável jogo de espelhos (tão ao gosto de Borges) faz com que uns iluminem e resgatem outros” (CARVALHAL, 1986, p. 66).

Em outro conto de Borges, denominado *Pierre Menard, autor do Quixote*, o narrador faz um inventário da obra – tanto visível quanto invisível - do fictício intelectual francês Pierre Menard, o qual teria vivido na primeira metade do século XX.

Ao se propor a reescrever *Dom Quixote*, o texto produzido por Menard era igual ao de Miguel de Cervantes – contudo, o narrador os classifica como absolutamente diferentes, ressaltando que “é vívido o contraste de estilos” (BORGES, 1999, p. 497). Menard acaba por reconstruir *Dom Quixote*, dando interpretações ao texto de Cervantes que apenas um autor/leitor do século XX poderia dar.

Carvalho destaca que, nesse conto, Borges “propõe uma livre circulação dos textos”, questionando, outrossim, “o conceito de originalidade na sua acepção convencional como também aspectos da vinculação de uma obra com seu autor” (CARVALHAL, 1986, p. 68). O narrador considera, afinal, a obra de Menard mais original que seu modelo.

E, nessa teia de influências, Menard influenciou ninguém menos que Umberto Eco, que relembra:

Nestes dias, fui levado antes a refletir sobre o quanto me influenciou o “modelo Menard”. É uma história que nunca deixei de citar, desde quando a li pela primeira vez. Em que sentido determinou o meu modo de escrever? Pois bem, eu diria que a verdadeira influência borgiana no *Nome da rosa* não está tanto em ter imaginado uma biblioteca labiríntica, pois de labirintos está cheio o universo. [...] É antes porque eu sabia que estava reescrevendo uma história medieval e que esta minha reescritura, conquanto fiel, teria significados diversos aos olhos de um contemporâneo. [...] O modelo Menard funcionava [...] (ECO, 2003, p. 120)

E o mesmo autor ainda acrescenta:

Certamente toda a atividade parabólica de Borges influenciou-nos ao mostrar que é possível fazer afirmações filosóficas, metafísicas, contando uma parábola. [...] É muito difícil subtrair-se à angústia da influência, assim como foi muito difícil para Borges ser um precursor de Kafka. Dizer que não existe em Borges idéia que já não existisse antes equivale a dizer que não há uma só nota em Beethoven que já não tivesse sido produzida antes. O que permanece fundamental em Borges é a sua capacidade de usar os mais variados detritos da enciclopédia para fazer música de ideias (ECO, 2003, p. 126-127)

Assim, como destaca Carvalho, uma repetição não acontece ao acaso, ela

nunca é inocente. [...] Toda repetição está carregada de uma intencionalidade certa: quer dar continuidade ou quer modificar, quer subverter, enfim, quer atuar com relação ao texto antecessor. A verdade é que a repetição, quando acontece, sacode a poeira do texto anterior, atualiza-o, renova-o e [...] o reinventa (CARVALHAL, 1986, p. 53-54)

Julia Kristeva, tendo por suporte as ideias de Mikhail Bakhtin, foi a criadora do termo **intertextualidade**, em 1966, e, para ela, “qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é absorção e transformação dum outro texto” (SAMOYAUULT, 2008, p. 16; JENNY, 1979, p. 13). Em outras palavras, para Tiphaine Samoyault, “em todo texto a palavra introduz um diálogo com outros textos: eis a ideia que Julia Kristeva toma emprestada de Bakhtin, acarretando sua euforia neológica e sua abstração teórica” (SAMOYAUULT, 2008, p. 18).

Restringindo o conceito de intertextualidade, Gérard Genette, em seu livro *Palimpsestes*, de 1982, propõe a utilização do termo **transtextualidade**, ou seja, “tudo aquilo que coloca um texto em relação com outros textos, seja essa relação manifesta ou secreta” (STAM, 2006, p. 29), ou, ainda, “o objeto da poética, isto é, o conjunto das categorias gerais de que cada texto procede” (SAMOYAUULT, 2008, p. 29). Genette lista cinco tipos de relações transtextuais, a saber:

a) Intertextualidade – caracterizada como sendo “uma relação de co-presença entre dois ou vários textos” (SAMOYAUULT, 2008, p. 30), incluindo a citação, o plágio e a alusão. Por exemplo, o poeta Robert Browning é citado tanto em *Tema do traidor e do herói* quanto em *Kafka e seus precursores*.

b) Paratextualidade – refere-se “a todas as mensagens acessórias e comentários que circundam o livro e que às vezes se tornam virtualmente indistinguíveis dele” (STAM, 2006, p. 29-30), tais como prefácios, posfácios, ilustrações, dedicatórias, epígrafes, etc. É importante observar que, na epígrafe de *Tema do traidor e do herói* figura *The Tower*, de William Butler Yeats (1865-1939), poeta e vencedor do Prêmio Nobel de Literatura de 1923, mesmo autor utilizado na epígrafe de outro conto borgiano, *Biografia de Tadeu Isidoro Cruz* (1829–1874). Na análise de *Tema do traidor e do herói*, observa-se que a opção por W. B. Yeats guarda estreita relação com o desenvolvimento da história, visto que, por exemplo, esse intelectual também é irlandês. Além disso, há menção ao incêndio da *torre* de Kilgarvan. De acordo com Rebecca Sheehan (2009), abre-se, a partir dessa epígrafe, um campo de discussão entre história e memória.

c) Metatextualidade - corresponde à relação crítica entre um texto e outro, quando o texto comentado é mencionado tanto direta quanto indiretamente. Nas palavras de Genette, trata-se da “relação [...] que une um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo (convocá-lo), até mesmo, em último caso, sem nomeá-lo”. (GENETTE, 2006, p. 16-17).

d) Arquitextualidade – refere-se à classificação genérica aceita ou rejeitada pelos títulos e subtítulos de um texto. Para Genette, esta é “uma relação completamente silenciosa, que, no máximo, articula apenas uma menção paratextual (titular, como em *Poesias*, *Ensaio*, [...] etc., ou mais

frequentemente, infratitular: a indicação *Romance, Narrativa*, [...] etc., que acompanha o título, na capa), de caráter puramente taxonômico” (GENETTE, 2006, p. 17).

e) Hipertextualidade – diz respeito à relação entre um texto, denominado “hipertexto”, com um texto anterior, o “hipotexto”. Robert Stam (2006) exemplifica: na literatura, os hipotextos de *Eneida*, de Virgílio, incluem a *Odisseia* e a *Ilíada*, de Homero, enquanto os hipotextos de Ulisses, de James Joyce, incluem a *Odisseia* e *Hamlet*, de William Shakespeare. Assim, tanto a *Eneida* quanto *Ulisses* são hipertextos de um mesmo hipotexto, qual seja, a *Odisseia*.

Também Tiphaine Samoyault elabora algumas proposições que sintetizam o intenso debate teórico acerca da intertextualidade:

a) “o texto faz ouvir várias vozes sem que nenhum intertexto seja explicitamente localizável” (SAMOYAUULT, 2008, p. 43) – nesta situação, a autora considera preferível a utilização dos termos *dialogismo* e *polifonia*.

b) “o texto joga com a tradição, com a biblioteca, mas em vários níveis, implícitos ou explícitos” – diante de “uma relação tão diversificada com a biblioteca”, seria preciso “entrar numa interpretação mais global do sistema e da multiplicidade dos textos” (SAMOYAUULT, 2008, p. 45).

c) “o texto é inteiramente construído a partir de outros textos, o intertexto parece seu dado dominante” (SAMOYAUULT, 2008, p. 45) – também aqui um levantamento tipológico e descritivo mostra-se insuficiente, havendo necessidade de investigar os motivos da desintegração do texto pelo intertexto.

d) “o texto refere-se diretamente a textos anteriores, segundo modos de integração bem visíveis. É a proposição [...] em que o termo intertextualidade adquire todo o seu sentido, [...] numa estrita relação dos textos entre si” (SAMOYAUULT, 2008, p. 44). Este é o caso da relação entre *Macbeth* e *Tema do traidor e do herói*, e assim podemos voltar à pergunta que deixamos em aberto para refletir sobre ela: o que a primeira obra tem a ver com a segunda?

Assim como o conto, a peça teatral orbita em torno do tema da traição. Já se comparou *Macbeth* a um caleidoscópio, pois, a cada leitura ou representação, a peça revela diferentes aspectos e interpretações.

A tragédia shakespeariana ou elisabetana versa sobre uma mudança no poder. Não há preocupação moralizante nem mesmo em relação à presença do mal, não se observando uma visão maniqueísta. Ao contrário da tragédia grega, na tragédia elisabetana o personagem age conscientemente, como em *Macbeth*. O herói envolve-se em escolhas, tanto virtuosas quanto maléficas. Há uma rede de circunstâncias muitas vezes imprevistas, como as ações dos inimigos.

Duncan, o rei da Escócia, é traído por seu general Macbeth, em quem deposita toda a sua confiança. A traição é ainda intensificada pelo fato de serem parentes, e de Macbeth ser o anfitrião de Duncan quando o assassinato do monarca é cometido. Assim, ao trair seu hóspede, seu rei e seu parente, Macbeth transgride um código, e essa falha trágica perturba sua consciência.

Outro ponto central da obra é a ambição pelo poder e como essas relações de poder alteram as pessoas. O herói shakespeariano é ambíguo. Desse modo, a princípio, Macbeth não tem coragem de matar o rei, mas é convencido por sua esposa, a pérfida Lady Macbeth, que manipula o marido justamente por intermédio dessa ambição desmedida:

[...] serás o que te foi prometido. E, no entanto, amedronta-me tua natureza: tão plena é ela do leite da bondade humana que não te permitirá tomar o primeiro atalho. Queres ser grande, e para isso não te falta ambição, mas careces da maldade que deve acompanhar essa ambição. Deves estar desejando de um modo sagrado aquilo que desejas tanto. Não queres jogar sujo, e mesmo assim desejas vencer de modo indevido. Desejas ter [...] a coroa que grita que assim deves agir se queres tê-la. E desejas também aquilo que temes fazer, e teu temor é maior do que teu desejo de que tal ato pudesse ser omitido. Apressa-te em vir para cá, e que eu possa em teus ouvidos derramar meu inebriante vigor, e que eu possa, com a ousadia de minha língua, açoiar tudo o que se interpõe entre tua pessoa e o círculo de ouro com o qual parece terem te coroado o Destino e o auxílio sobrenatural (SHAKESPEARE, 2007, p. 24)

Ela, finalmente, consegue persuadir Macbeth, que afirma: “Encontro-me agora determinado, e tensionada está cada fibra de meu corpo, em prontidão para esse terrível feito. Vamos! Que se enganem os outros com nossa aparência mais serena. Aquilo que sabe o coração falso, a cara falsa deve esconder” (SHAKESPEARE, 2007, p. 33).

Nas tragédias de Shakespeare, as questões amorosas ficam em plano menor. Por exemplo, Lady Macbeth e Macbeth estão unidos pela ambição. Nas tragédias, geralmente o desenlace é a morte, e não somente do vilão, e, como se observou no exemplo acima, os monólogos são mais densos.

Logo no início da peça, Macbeth encontra três bruxas, que fazem previsões materialmente boas para ele - já detentor do título de Barão de Glamis, seria também o Barão de Cawdor, devido igualmente a uma traição, conforme explica o nobre cavaleiro Angus:

Aquele que foi o Barão ainda está vivo, sim, mas essa é uma vida pendente de severo julgamento, vida que ele merece perder. Se ele estava mancomunado com os homens da Noruega, ou alinhou-se com os revoltosos, prestando-lhes ajuda por meios secretos e vantagens, ou se pelos dois lados empenhou-se ele na destruição de seu país, isso eu desconheço. Todavia, máximas traições, confessadas e provadas, destituíram-no (SHAKESPEARE, 2007, p. 17)

Diante desse fato, é significativo o diálogo entre o rei e seu filho Malcolm:

MALCOLM: [...] falei com uma pessoa que o viu morrer e relatou-me que ele, com toda a franqueza, confessou seus atos de traição, implorou pelo perdão de Vossa Alteza e mostrou-se deveras arrependido. Nada do que ele fez em sua vida foi tão apropriado quanto esse despedir-se dela. Morreu ele como alguém que, letrado em sua própria morte, tornara-se erudito para jogar fora o seu bem mais precioso, como se fora este uma ninharia que não merecesse maiores cuidados.

DUNCAN: Não existe arte pela qual se possa adivinhar o caráter de um homem só em observando-lhe a fisionomia. Ele foi um cavalheiro, e nele depositava eu absoluta confiança (SHAKESPEARE, 2007, p. 20-21)

A respeito do vaticínio das bruxas, o general Banquo antevê que “muitas vezes, no intuito de conduzir-nos até a destruição, os instrumentos de Satã contam-nos verdades, cativam-nos com insignificâncias claramente honestas, só para trair-nos em consequências as mais profundas” (SHAKESPEARE, 2007, p. 18).

Outro ponto de contato entre o conto e a peça está na presença de boatos, conforme relata o nobre cavalheiro Ross:

[...] cruel é esta nossa época, quando somos traidores antes mesmo de conhecermo-nos a nós mesmos; quando o medo leva-nos a acreditar em rumores, sendo que não sabemos nem mesmo o que nos causa esse medo; pelo contrário, flutuamos em um mar selvagem e violento que nos carrega de um lado para outro (SHAKESPEARE, 2007, p. 93)

No fim da peça, Macbeth luta com o nobre cavalheiro Macduff, vindo a morrer nesse embate. Cessam, assim, os seus desmandos e também os de Lady Macbeth, que, segundo se acredita, cometeu suicídio.

Feitas essas considerações, é pertinente trazer o depoimento de Umberto Eco a respeito da influência de Borges em seu trabalho, bem como da relação de Borges com a intertextualidade:

[...] os labirintos borgianos provavelmente fizeram que se coagulassem para mim as muitas remissões ao labirinto que encontrara alhures, tanto que me perguntei se poderia escrever *O nome da rosa* sem Borges. (...) Teria catalisado todos estes elementos sem Borges? Provavelmente não. (...) Como é que ele catalisou a ideia de labirinto e a ideia dos mistérios especulares? O trabalho feito por Borges foi também o de captar, no imenso território da intertextualidade, uma série de temas que já giravam e transformá-los em parábola exemplar (ECO, 2003, p. 122)

Eco ainda salienta que “por vezes a influência mais profunda é aquela que se descobre depois, não aquela que se descobre imediatamente” (ECO, 2003, p. 125), assertiva que é aplicável a nós mesmos sob a influência de um mestre da intertextualidade como Jorge Luis Borges.

Passemos, agora, à análise do filme inspirado no *Tema do traidor e do herói*.

O FILME

No filme, a ação é transposta para a Itália do século XX. Fergus Kilpatrick passa a ser Athos Magnani (1900–1936), que, junto com seus amigos, combate o fascismo. Foi assassinado no teatro como Mussolini seria, de acordo com o plano original dos insurgentes. Esse fato transformou Athos em um herói – guardou em seu bolso, sem abrir, uma carta dizendo que, se entrasse no teatro, morreria. Ele colaborou com a trama de sua própria morte, pois era um traidor – havia ligado para os *Carabinieri* para contar onde encontrar a bomba que vitimaria Mussolini.

Agora quem procura desvendar o mistério de sua morte é seu filho de nome homônimo, que tenta descobrir a história instado pela amante do pai, Draifa. Assim, ele conversa com os amigos do pai. Nesses diálogos, o genitor é elogiado e reputado como um homem culto, que copiava os livros que tinha lido, enquanto os amigos seriam pessoas simples, sem muito alcance intelectual. O mesmo ator – Giulio Brogi – interpreta tanto o pai quanto o filho, o que dá uma sensação de que o filho realmente está experienciando a história paterna.

Finalmente, Athos filho descobre a farsa e a traição do pai, que também é assassinado em um teatro. O filme mantém, igualmente, *Macbeth* como referência, como se observa na fala de um dos amigos: “The story of the gypsy, he took that from Macbeth”.

E permanecem as perguntas: “Quem é Athos Magnani? Um traidor ou um herói? Que motivos possuiria que justificassem a sua traição?”. Ao tentar deixar a cidade, Athos filho vai para a estação ferroviária, onde é comunicado que o trem atrasará. Depois, o trem sofre novo atraso. E o filme acaba com ele observando a vegetação já crescida, dando a impressão de que, assim como no conto, o filho é envolvido pelo sistema – assim como Ryan, torna-se parte da engrenagem, reproduzindo a história oficial. Conforme assevera Edgardo Cozarinsky,

o conhecimento ao qual chega o viajante, em vez de libertá-lo, destrói-o. No conto de Borges, Ryan descobre certa satisfação ao aceitar os desígnios de seu antepassado, quando se submete ao desenho já traçado da História; no filme de Bertolucci, esse desfecho implica uma derrota. [...] A história universal como narrativa (ou metáfora) que se escreve por meio de diferentes atores, por sua vez escritos por ela: essa ideia, que Borges tirou dos escolásticos por intermédio de Bacon, associa-se no filme a um eco inesperado. No discurso que se vê obrigado a pronunciar em homenagem a seu pai, o protagonista diz: “Um homem é feito de todos os homens, vale por todos eles e todos são iguais a ele”; segundo Bertolucci, [...] essa réplica é uma citação de Sartre, mas no contexto do filme parece saída de *O fazedor*, de Borges (COZARINSKY, 2000, p. 148-150)

Ethan de Seife resume, com propriedade, a experiência de se assistir ao filme *A estratégia da aranha*:

[...] é para muitos o filme de arte europeu definitivo. A narrativa é fragmentada, os personagens comportam-se de forma inconsistente, é quase impossível compreender tempo ou lugar e, no final, os espectadores são deixados com uma impressão de total incerteza. Tudo isso, naturalmente, é intencional. Bertolucci [...] estava interessado em nos fazer questionar os elementos de compreensão de um filme que normalmente temos como mais certos: narrativa, trama, tempo, espaço, ação. Este é um cinema “anti-Hollywood” [...] Usando edição e enquadramento inteligentes e inovadores, Bertolucci frustra constantemente nossas expectativas sobre a narrativa. *A estratégia da aranha* é um filme desconcertante, mas estamos sendo manipulados pelas mãos de um mestre (SEIFE, 2008, p. 520)

Realmente, não se trata de um filme fácil de ver. O espectador do filme é tão exigido quanto o leitor de Borges – de onde advém a necessidade de se trabalhar com os alunos, desde o Ensino Fundamental, para que cheguem ao Ensino Superior – e, particularmente, à faculdade de Letras - com disposição para dar um passo além dos *best sellers* e *blockbusters*.

ADAPTAÇÃO E INTERTEXTUALIDADE

O tema da adaptação pode ser tratado em vários âmbitos. No tocante à adaptação de obras literárias para o cinema, é comum a preocupação com a fidelidade ao texto de origem. Por exemplo, a propaganda do filme *Rebecca, a mulher inesquecível* (*Rebecca* / EUA, 1940) chegava a destacar trechos de diálogos que foram mantidos *ipsis literis*, a fim de ressaltar a semelhança entre o filme dirigido por Alfred Hitchcock em relação à obra de Daphne Du Maurier - a qual, por sua vez, é acusada de plágio de *A Sucessora*, da brasileira Carolina Nabuco – mas esta já é outra história... Como lembra Linda Hutcheon (2013), conta-se que o famoso produtor David O. Selznick não procurou manter detalhes de *Jane Eyre*, livro escrito por Charlotte Brontë e publicado em 1847, pois uma pesquisa havia demonstrado que muitos não o conheciam. O mesmo, todavia, não aconteceu com a adaptação dos então recentes best-sellers *Rebecca* e *E o vento levou*, de Margaret Mitchell.

Robert Stam (2006) e Linda Hutcheon (2013) mencionam o desprezo com o qual as adaptações são atacadas. Estabelece-se, então, uma hierarquia de valores, na qual a literatura é superior ao cinema. Aparentemente, porém, a passagem para uma mídia como a ópera ou o ballet é mais aceitável do que a transposição da literatura para o cinema, por exemplo.

Em consonância com Ismail Xavier, o conceito de “diálogo” está sendo cada vez mais utilizado para se referir à criação de obras, adaptadas ou não. Além disso, a interação entre as mídias tem propiciado maior liberdade na adaptação, e a questão da fidelidade tem, paulatinamente, deixado de ser o principal critério balizador da qualidade de uma obra, visto que

livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto. [...] O livro e o filme nele baseado são vistos como dois extremos de um processo que comporta alterações de sentido em função do fator tempo, a par de tudo o mais que, em princípio, distingue as imagens, as trilhas sonoras e as encenações da palavra escrita e do silêncio da leitura (XAVIER, 2003, p. 61-62)

De acordo com Hutcheon, uma adaptação pode ser realizada por diversas razões, poucas das quais envolvendo a preocupação com a fidelidade: a intenção de questionar e contrariar o texto adaptado – a metatextualidade de Gérard Genette – é uma justificativa tão válida quanto copiá-lo. Assim, “as diversas versões existem lateralmente, e não de modo vertical” (HUTCHEON, 2013, p. 14).

Ainda segundo essa autora, estas podem ser maneiras de descrever a adaptação: “uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis; um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação; um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada” (HUTCHEON, 2013, p. 30).

Christopher Orr é outro estudioso que fala em intertextualidade na análise das adaptações, criticando esse discurso de fidelidade, o qual deve ser substituído por uma compreensão do texto como

espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original. A formulação de Orr baseia-se numa concepção do texto assim sintetizada por Roland Barthes: ‘um texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura’ (ORR, citado em GUIMARÃES, 2003, p. 95)

Outro teórico que sugere a utilização da intertextualidade nos estudos da adaptação é Robert Stam (2006), o qual ressalta, em particular, a relevância das teorias de Julia Kristeva e Gérard Genette, de quem retoma as já explicitadas categorias de *transtextualidade*, entretanto agora transpondo-as para o cinema, o que resulta em uma proposta bastante interessante.

Intertextualidade: aponta para o papel da alusão e da referência em filmes e romances. Por vezes o intertexto não aparece claramente, porém se refere a fatos anteriores que são nitidamente conhecidos, como no filme *As Vinhas da Ira* (*The Grapes of Wrath* / EUA, 1940), baseado na obra de John Steinbeck, sobre as famílias que, durante a Depressão nos Estados Unidos, precisam abandonar suas propriedades para procurar trabalho na Califórnia – reconhece-se, nesse enredo, a história do Êxodo.

Passemos agora a alguns exemplos referentes ao filme em análise. Em *A estratégia da aranha*, a cena da morte de Athos ocorre ao som de um elemento muito interessante: a representação do *Rigoletto*, de Giuseppe Verdi (compositor também presente em outro filme do diretor, *Antes da revolução* (*Prima della rivoluzione* / Itália, 1964), uma escolha bastante acertada, visto que essa ópera também aborda os temas da traição e do poder. Baseada em *Le roi s’amuse*, obra de 1832, de Victor Hugo, trata da história de Rigoletto, o bobo da corte que, inadvertidamente, acaba, devido a uma traição, envolvido no sequestro da própria filha, fato que, em última instância, desaguará na morte dela.

Athos filho chega de trem à localidade de Tara, nome que, como lembra Edgardo Cozarinsky (2000), não obstante ser comum para os italianos, remete à famosa fazenda dos O’Hara, em *E o vento levou* (*Gone with the wind* / EUA, 1939). Além disso, o marinheiro que aparece nas sequências inicial e final do filme remete a um trabalho anterior de Bertolucci denominado *A morte* (*La commare secca* / Itália, 1962), com a interpretação do ator Allen Midgett em ambas as películas.

No entanto, nem todos perceberão essas referências, pois cada pessoa traz uma bagagem cultural diferente para interpretar a adaptação. Conforme salienta Linda Hutcheon, “nesses casos, nós simplesmente experienciamos a obra sem a duplicidade palimpséstica que vem com o conhecimento. De um lado, isso é uma perda; de outro, significa simplesmente experienciar a obra em si mesma” (HUTCHEON, 2013, p. 174).

Paratextualidade: abarca os materiais soltos do texto, como trailers, pôsteres, entrevistas com o diretor, resenhas, etc. Pode ter um caráter mercadológico, como quando os filmes se convertem em franquias, que visam ao consumo de produtos como músicas e brinquedos, por exemplo.

Vários filmes têm lançadas versões em DVD com material extra, não utilizado na versão final, como é o caso de *O Diário de Bridget Jones* (Bridget Jones's Diary / Inglaterra, 2001). Há também as “versões do diretor”, como o cultuado *Blade Runner, o caçador de andróides* (*Blade Runner* / EUA, 1982) e a emocionante homenagem à Sétima Arte denominada *Cinema Paradiso* (*Nuovo Cinema Paradiso* / Itália - França, 1988) – na versão estendida descobre-se algo ignorado por quem viu o filme nos cinemas brasileiros: por que a namorada de adolescência de Totó foi embora? Como assinala Robert Stam, “esses materiais paratextuais inevitavelmente remodelam nossa experiência e compreensão do próprio texto” (STAM, 2006, p. 30).

Metatextualidade: Envolve os aspectos de: a) “relação crítica” - compreende as adaptações que criticam ou demonstram hostilidade, quer pelo romance original, quer por adaptações anteriores. Por definição, são incompatíveis com o “discurso de fidelidade”. Como lembra Robert Stam (2006), o roteirista Stephen Schiff e o diretor Adrien Lyne consideravam a versão anterior de *Lolita* – deduz-se, apesar de não mencionado, que ele está se referindo ao filme dirigido por Stanley Kubrick (EUA, 1962) - como “tudo que deveria ser evitado” em sua versão homônima (*Lolita* / EUA - França, 1998); b) “evocação silenciosa de uma fonte / fonte não mencionada” - filmes que possuem “uma relação mais difusa e não declarada com o romance original ou até mesmo com todo um gênero de literatura” (STAM, 2006, p. 31). Esse autor salienta, citando Maria Tortajada, que os filmes do cineasta francês Eric Rohmer retomam a tradição francesa da libertinagem presente em *As relações perigosas*, de Choderlos de Laclos (romance epistolar publicado em 1782 que, após as adaptações cinematográficas, foi exibido pela Rede Globo em janeiro de 2016, com a ação transposta para o Brasil dos anos 1920), não obstante o diretor jamais ter adaptado nenhuma obra do escritor francês. A título de complementação, cabe comentar que Tortajada, em seu artigo *Eric Rohmer and the mechanics of seduction*, analisa o filme *Conto de outono* (*Conte d'automne* / França, 1998), parte da série *Contos das quatro estações*, observando de que maneira a sedução atua no plano comportamental da personagem.

Arquitextualidade: Geralmente, as adaptações mantêm o título do texto de origem. Todavia, há também as adaptações renomeadas, como é o caso do filme ora analisado, que partiu do *Tema do traidor e do herói* para transformar-se em *A estratégia da aranha* - título, aliás, nunca explicado no filme, que exige do espectador várias elucubrações para tentar apreendê-lo (uma teia de mentiras? Afinal, Athos filho vai percebendo que são “todos bons amigos, ninguém sabe de nada”...). Aliás, o filme, tanto quanto o conto, demanda diversas delas ao longo do caminho...

Hipertextualidade: Conforme assevera Stam, as adaptações cinematográficas

são hipertextos derivados de hipotextos pré-existentes que foram transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e efetivação. [...] Adaptações cinematográficas, desta forma, são envolvidas nesse vórtice de referências intertextuais e transformações de textos que geram

outros textos em um processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação, sem nenhum ponto claro de origem (STAM, 2006, p. 33-34).

As diversas adaptações cinematográficas de *Madame Bovary*, livro de Gustave Flaubert, adaptado mais de dez vezes para o cinema, podem ser consideradas variantes de leituras hipertextuais oriundas do mesmo hipotexto. Para Stam,

Madame Bovary entra no processo contínuo de dialogismo artístico, gerando, após seu surgimento, novos textos, tanto literários quanto cinematográficos, incluindo até textos que não citam explicitamente Madame Bovary. [...] A hipertextualidade reflete a vitalidade de artes que incessantemente inventam novos circuitos de significados a partir de formas mais antigas (STAM, 2006, p. 35)

A rosa púrpura do Cairo (*The purple rose of Cairo* / EUA, 1985), de Woody Allen, por exemplo, pode ser entendido como uma atualização cinematográfica de Madame Bovary, ao contar a história de Cecília, a personagem interpretada por Mia Farrow, uma mulher que, durante o período da Depressão, vai continuamente ao cinema, o qual se constituía em sua válvula de escape para um casamento infeliz e violento. Trata-se, ademais, de uma das emocionantes homenagens à Sétima Arte.

BORGES E O CINEMA

Em consonância com Bella Jozef, a arte cinematográfica exerceu um importante papel na obra de Jorge Luis Borges. Ele interessou-se pelo cinema numa época em que os críticos considerados sérios não o faziam. Nesses tempos, conforme atesta Buñuel em suas *Memórias*, o cinema era “considerado algo vulgar, próprio da plebe, sem futuro artístico” (Buñuel, citado em JOZEF, 2001, p. 137). Borges, ao contrário, “considera o fato cinematográfico fundamental para o nosso tempo e acredita que pode ser analisado com uma dimensão de criatividade que faz dele uma arte com características próprias e capaz de alcançar forma artística completa” (JOZEF, 2001, p. 137).

Foi cinéfilo, autor de diversos artigos sobre filmes e roteirista, debruçando-se também sobre a questão da adaptação. Acerca desse tópico, afirmava que elas “não deveriam seguir necessariamente o original e que muitas o debilitavam. Dizia não concordar com a adaptação de alguns de seus contos” (JOZEF, 2001, p. 142).

E por falar em adaptação, cabe neste ponto trazer à baila a pertinente opinião de Ismail Xavier no que tange à elaboração de um princípio aplicável ao julgamento das adaptações: o mote “deve ser ‘ao cineasta o que é do cineasta, ao escritor o que é do escritor’, valendo as comparações entre livro e filme mais como um esforço para tornar mais claras as escolhas de quem leu o texto e o assume como ponto de partida, não de chegada” (XAVIER, 2003, p. 62).

É essa, justamente, a opinião de Borges. Como ressalta Jozef, ele

[...] relacionou e vinculou cinema [...] e literatura, procurando caracterizar as propriedades específicas de cada um, cinema como cinema e literatura como literatura. [...] Sabe que os meios

de cada um são diferentes: não os confunde. Sem dúvida, para Borges e a crítica contemporânea, a adaptação cinematográfica não consiste em encontrar equivalentes linguísticos, expressivos ou artísticos ao texto fílmico. Ela faz do texto um reservatório de instruções nas quais o cineasta mergulha livremente, tratando de modo cinematográfico essas instruções. O romance afirma-se por sua literariedade, e o cinema, por uma voz fílmica singular em sua especificidade. (JOZEF, 2001, p. 144)

Assim, Borges buscou identificar as características próprias da literatura e do cinema, tendo a clareza de vislumbrar que os meios empregados por cada uma das artes eram diversos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A intertextualidade corresponde a uma prática da multiplicidade dos textos, como assinala Tiphaine Samoyault (2008). Conforme argumenta David Lodge, não se trata, necessariamente, “de um simples adorno: muitas vezes ela pode ser um fator crucial na concepção e na escritura de um texto” (LODGE, 2010, p. 110).

Em consonância com Samoyault, “no conjunto, a história da noção de intertextualidade, por breve que seja, teve tempo de se desenvolver como um paradoxo: mostra não somente uma restrição progressiva de sua definição mas também, concomitantemente, uma flexibilização cada vez maior de seu uso” (SAMOYULT, 2008, p. 39).

Na esteira das ideias de Michel Schneider – o qual afirma que, “assim como uma pessoa se constitui numa relação muito ampla com o outro, um texto não existe sozinho, é carregado de palavras e pensamentos mais ou menos conscientemente roubados; [...] parece sempre possível nele descobrir-se um subtexto” (SCHNEIDER, citado em SAMOYULT, 2008, p. 42) – pode-se fruir o entrelaçamento de obras as mais diversas, e em particular, neste trabalho, as de Jorge Luis Borges, William Shakespeare e Bernardo Bertolucci.

Os contos de Borges revestem-se da habitual erudição que nos força a pesquisar para tentar estabelecer – ou não – conexões entre textos e autores e distinções entre o real e o fictício. Utilizando a acepção do termo *hipertextualidade* no contexto da informática, Umberto Eco postula que

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)

No tocante às adaptações, e considerando-se que elas devem ser independentes, vem à memória uma entrevista realizada em 2010 com uma autora de uma das obras adotadas pela escola onde eu lecionava, em Curitiba, ocorrida no âmbito de uma iniciativa conjunta com a editora do livro. A escritora veio para um bate-papo com os alunos, e a certa altura ela afirmou que “o livro é sempre melhor”. Desconsiderando qualquer eventual tendência mercadológica, temos que respeitosamente discordar de tal comentário, inclusive com vistas à formação dos alunos, sob pena de alimentar o descaso por vezes

sofrido pelas adaptações. Na verdade, a escola deve constituir-se em local de discussão e ampliação de ideias, e não de reforço de preconceitos.

Como ressalta Robert Stam (2006), a partir da leitura de Roland Barthes, percebe-se que a adaptação cinematográfica – e esse raciocínio pode ser ampliado para outras mídias - não age como um parasita do texto-fonte. O cinema possui uma linguagem própria, a qual inclui elementos como montagem, cenografia e fotografia, os quais devem ser respeitados quando da realização de uma adaptação, a fim de que esta não seja entendida como uma mera cópia da obra “original”, e sim como um trabalho independente e atualizador de significados.

Cabe, por fim, encerrar este artigo com uma concepção de intertextualidade presente em *Tema do traidor e do herói* que faz parte da investigação de Ryan e que é absolutamente genial: “Que a história tivesse copiado a história já seria suficientemente espantoso; que a história copie a literatura é inconcebível” (BORGES, 2007, p. 118).

REFERÊNCIAS

- A ESTRATÉGIA da aranha. Direção de Bernardo Bertolucci. ITA. RAI/Red Film, 1969. (97 min).
- BORGES, J. L. Biografia de Tadeu Isidoro Cruz (1829–1874). In: *O Aleph*. Tradução de Flávio José Cardozo. Porto Alegre: Globo; Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1972.
- _____. *Ficções*. Tradução de Davi Arrigucci Jr.. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *Kafka y sus precursores*. Disponível em: <<http://www.galeon.com/kafka/borges2.htm>>. Acesso em: 20 ago. 2010.
- _____. Pierre Menard, autor do Quixote. In: *Obras completas de Jorge Luis Borges*. São Paulo: Globo, 1999. v. 1.
- CARVALHAL, T. F. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1986.
- COZARINSKY, E. *Borges em / e / sobre cinema*. Tradução de Laura J. Hosiasson. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- ECO, U. *Sobre a literatura*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG, 2006.
- GUIMARÃES, H. O romance do século XIX na televisão: observações sobre a adaptação de OS MAIAS. In: PELLEGRINI, T. et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo/ Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 91-111.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

- JENNY, L. A estratégia da forma. In: *Poétique* revista de teoria e análise literárias: Intertextualidades. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979. p. 5-49.
- JOZEF, B. A crítica cinematográfica de Jorge Luis Borges. In: SCHWARTZ, J. (Org.). *Borges no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp/Imprensa Oficial do Estado, 2001. p. 135-145.
- LODGE, D. *A arte da ficção*. Tradução de Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- MITTERAND, H. (Apres.). *100 filmes da literatura para o cinema*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: BestSeller, 2014.
- PIGLIA, R. Borges: a arte de narrar. In: SCHWARTZ, J. (Org.). *Borges no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp/Imprensa Oficial do Estado, 2001. p. 17-34.
- SAMOYAULT, T. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008.
- SCHNEIDER, S. J. (Ed.). *1001 filmes para ver antes de morrer*. Tradução de Carlos Irineu da Costa, Fabiano Moraes e Livia Almeida. Rio de Janeiro: Sextante, 2008.
- SEIFE, E. de. A estratégia da aranha. In: SCHNEIDER, S. J. (Ed.). *1001 filmes para ver antes de morrer*. Tradução de Carlos Irineu da Costa, Fabiano Moraes e Livia Almeida. Rio de Janeiro: Sextante, 2008.
- SHAKESPEARE, W. *Macbeth*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- SHEEHAN, R. Competing with "The Barbarous Clangour of a Gong": Why "Theme of the Traitor and the Hero" Begins in "Nineteen Hundred and Nineteen". *Journal of Modern Literature*, v. 32, n. 3 (Spring, 2009), p. 22-38. Disponível em: <<http://www.jstor.org/>>. Acesso em: 29 jan. 2016.
- STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: CORSEUIL, A. R. Film Beyond Boundaries. *Ilha do Desterro*, n. 51, p. 19- 53, jul./dez. 2006. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19/9004>>. Acesso em: 30 jan. 2016.
- TORTAJADA, M. Eric Rohmer and the mechanics of seduction. Volume 4, Issue 3, January 2004, p. 229-238. *Studies in French Cinema*. Disponível em: <<http://www.tandfonline.com>>. Acesso em: 29 jan. 2016.
- XAVIER, I. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, T. et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo/ Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 61-89.

Recebido em: 04/06/2019

Aceito em: 14/07/2019