

A CRÍTICA CINEMATOGRAFICA DE JORGE LUIS BORGES

Bella Jozef
UFRJ

RESUMO

As múltiplas relações de Jorge Luis Borges com o cinema. Críticas, resenhas e técnicas cinematográficas incorporadas a sua obra. Adaptações de contos e roteiros originais. Considerações sobre propriedades específicas de cinema e literatura.

PALAVRAS-CHAVE

Jorge Luis Borges, adaptação, cinema e literatura

O passado me persegue com imagens.

O cinema respondeu, provavelmente sem intenção, a duas necessidades eternas da alma: o melodrama e a épica.

*Jorge Luis Borges*¹

O interesse de Borges pelo cinema data da mais tenra idade e possivelmente incrementou-se no período passado em Madri, em 1919, quando os ultraístas espanhóis seguiam de perto o futurismo italiano, por sua vez influenciado pela estética cinematográfica (a montagem e o movimento). O surrealismo torna-se o principal foco de contestação ao cinema industrial de maior impacto, ao explorar a montagem como revelação das pulsões e da anatomia do desejo.² Cinéfilo reconhecido, certos cineastas da *Nouvelle Vague* adotaram Borges como paradigma e procuraram homenageá-lo. Jean-Luc Godard toma, com frequência, textos e idéias do escritor. Um personagem que caminha pelos labirintos de *Alphaville* utiliza frases de “La muerte y la brújula” e, ao final, o cérebro eletrônico cita: “O tempo é um rio que me arrebatou, mas eu sou o rio, é um tigre que me destroça, mas eu sou o tigre”.³ Alain Resnais realizou um curta-metragem de cunho borgiano sobre a Biblioteca Nacional da França, em 1956, que denominou *Toute la mémoire du monde*. Um exemplar de *Otras inquisiciones* aparecia na cabeceira da heroína de *Paris nous appartient*, o primeiro filme de Jacques Rivette.

¹ Citado por Helén Ferro em “Borges y el cine”. Cinco años después. *Cultura*, n.30. Buenos Aires, 1990, p.37-38.

² Este interesse também era compartilhado por Adolfo Bioy Casares que, em suas memórias, diz que “a sala de um cinematógrafo é o lugar que escolheria para esperar o fim do mundo”. Cf. CASARES. *Memorias*, p.43.

³ BORGES. *Antología personal*, p.66.

As relações de Borges com o cinema são múltiplas: durante anos escreveu artigos sobre filmes e aspectos da linguagem cinematográfica em várias revistas (*Sur*, entre 1931 e 1944, *El Hogar*, entre 1936 e 1938, *Megáfono*, *Selección*, *Cuadernos mensuales de lectura*) e no jornal *Crítica*. Convidado para escrever em *Sur*, fundada em 1931 por Victoria Ocampo, que ressaltou seu papel “como colaborador principal da revista e conselheiro de toda a empreitada”,⁴ Jorge Luis Borges teve de convencê-la da importância de incluir resenhas de filmes,⁵ numa publicação que se queria cultural e que contava com artigos escritos por intelectuais famosos, como Ortega y Gasset e Alfonso Reyes, entre outros. A partir do número 3, comentou agudamente 57 películas, de origem diversa (*King Kong*, *Nascida para pecar*, *O sinal da cruz*, *O bosque petrificado*, *O cidadão Kane*, *Luzes da cidade*, *Os 39 degraus*), no próprio ano em que surgiram, em primeira mão, quando não havia literatura anterior a respeito. Talvez de sua geração de escritores hispano-americanos somente Vicente Huidobro houvesse demonstrado um nível semelhante de interesse pelo novo meio de comunicação. Aos conceitos vanguardistas⁶ Borges acrescenta, em seus ensaios, comentários pessoais, precisos e surpreendentes, sobre o cinema como categoria estética.

Cabe ressaltar que quando Borges começou a escrever com regularidade críticas sobre o cinema, nos anos 30, iniciava-se a consolidação da produção cinematográfica argentina. Já havia publicado vários volumes de poemas e alguns ensaios, como *Evaristo Carriego*.⁷

Nos seus textos sobre cinema, Borges considera o fato cinematográfico fundamental para o nosso tempo e acredita que pode ser analisado com uma dimensão de criatividade que faz dele uma arte com características próprias e capaz de alcançar forma artística completa. Dificilmente essas resenhas e esses artigos podem ser considerados uma teoria do cinema, nem Borges tem a intenção de ser considerado um crítico especializado. Mas, sem paralelo com sua época, explora o processo e os problemas da narração cinematográfica: como as histórias são contadas, especialmente a relação dos personagens com o processo narrativo. Certas referências a termos cinematográficos publicadas em revistas podem encontrar-se, também, em ensaios nos quais desenvolve suas idéias sobre a narrativa. Em *História de la eternidad*, cita a atriz Miriam Hopkins.⁸

Naqueles tempos, freqüentava o *Select Lavallo* em companhia de Ulisses Petit de Murat. Mesmo depois da perda de visão, continuou a ir ao cinema com algum

⁴ OCAMPO. *L'Herne*, p.22.

⁵ Jorge Luís Borges transcreveu, em *Discusión*, o que disse sobre alguns filmes de Chaplin, Sternberg e King Vidor, em 1932; dois outros ensaios — “A postulação da realidade” e “A arte narrativa e a magia” — abordam, de passagem, o cinema.

⁶ Guillermo de Torre, no artigo intitulado “El cinema y la novísima literatura: sus conexiones”, afirmara que “o cinema adquire a cada dia uma nova categoria estética” e que propendia a sua “autonomia, depuração e singularidade”.

⁷ Cf. BORGES citado por COZARINSKI em *Borges/de/en/sobre cine*. Este volume constitui a primeira coletânea de textos de Jorge Luís Borges sobre cinema. Apresenta, na primeira parte do volume, críticas de filmes, publicadas na revista *Sur* entre 1931 e 1944. Nos primeiros sete anos (1931-1937), o nome de Borges aparece em 11 dos 37 números. A segunda, com o título de *Versões, perversões*, consiste num conjunto de notas de Cozarinski sobre filmes baseados em roteiros ou em textos do escritor, desde *Dias de odio* (Argentina, 1953) a *Splits* (Estados Unidos, 1978). Cabe assinalar que, segundo Buñuel em suas *Memórias*, nenhum crítico sério interessava-se pelo cinema, considerado algo vulgar, próprio da plebe, sem futuro artístico.

⁸ BORGES. *História de la eternidad*, p.18.

acompanhante, para que lhe descrevesse, em poucas palavras, as imagens da tela, que ele completava com o diálogo ouvido. Em uma das conversas com Richard Burgin, disse-lhe haver visto centenas ou milhares de filmes “em sua época”.⁹ “Isso para mim”, dizia, “é como um ato de fé”. Não aprovou, de início, o cinema falado (“sentimos que vinha tudo abaixo”): “Lembro-me de ter visto com Alfonso Reyes um filme bem ruim sobre a guerra de Tróia e disse que tudo parecia avermelhado. Ali se achavam Aquiles, Heitor, Ajax, Ulisses. Então Reyes me disse: ‘Sim, são guerreiros de conserva’”.¹⁰

Seu primeiro texto sobre cinema, o ensaio “El cinematógrafo, el biógrafo”, publicado em *La prensa* em abril de 1929,¹¹ descobria as diferenças etimológicas e artísticas desta dupla denominação utilizada no Rio da Prata e comentava *A busca do ouro*, de Charles Chaplin. Já no primeiro artigo escrito para *Sur*, com o título modesto de “Filmes”,¹² comenta *O assassino Dimitri Karamazov*, adaptação de Fedor Ozep para o romance de Dostoiévsky, *Luzes da cidade*, de Charles Chaplin, e *Morocco*, de Von Sternberg. Enquanto emite suas opiniões, aponta brevemente as diferenças básicas entre o cinema alemão, o francês e o norte-americano. Essas notas mostram outro aspecto da crítica versátil de Borges e sua familiaridade com as tendências do cinema nos anos 20-30. Revelam, ainda, uma preferência pelos filmes americanos.

Seus comentários, precisos e surpreendentes, sedutores e engenhosos, embora muitas vezes herméticos ou desdenhosos, caracterizam-se por uma visão pessoal. Sempre escrevendo na primeira pessoa, faz revelações sobre hábitos de leitura, admitindo não haver chegado à última página de alguns livros famosos como *Os irmãos Karamazov*, de Dostoiévsky, e *Madame Bovary*, de Flaubert. Ironiza filmes como *Praderas verdes* ou *De regresso*, cujo significado racial ou pacifista ultrapassou suas qualidades. Gostava de Joan Crawford e Greta Garbo.

Ao resenhar dois filmes argentinos — *A fuga*, de Luis Saslavsky, considerado não-isento de algumas qualidades, e *Los muchachos de antes no usaban gomina*, de Manuel Romero, uma apologia do machismo —, afirma que este último “é um dos melhores filmes argentinos que vi, isto é, um dos ‘piores do mundo’”.¹³ Igualmente, opõe-se a uma tendência do cinema americano dos fins dos anos 30 e começos dos 40 em diminuir o peso dos personagens com motivação excessiva para suas ações.

Borges ressalta como qualidades de um filme uma boa fotografia, a combinação de certa irrealidade com a realidade, personagens precisas e variáveis, e condena a cor local exagerada, o gênero alegórico, diálogos pedantes, sentimentalismo excessivo, antologias fotográficas, personagens caricaturais e anacronismos.

Considera *O delator*, de John Ford, “um dos melhores filmes do ano” (1935), pois foram observadas as unidades de tempo, lugar e ação, virtude trágica fundamental. Além disso, “demasiado memorável para não estimular a discussão e para não merecer uma censura”. A crítica classificou-o como “o melhor filme de 1935”. Cabe lembrar que foi um filme que desafiou as convenções hollywoodianas por falta de *happy end*. Borges

⁹BURGIN. *Conversations with Jorge Luis Borges*.

¹⁰BORGES citado por MOLACHINO, MEJIA PRIETO. *En torno a Borges*.

¹¹Enquanto a classe média alta preferia o termo *cinematógrafo*, as classes médias e os trabalhadores usavam *biógrafo*, vestígio do auge da Biograph Company.

¹²BORGES. Filmes. In: COZARINSKI. *Borges/de/en/sobre cine*, p.30-4.

¹³BORGES citado por COZARINSKI. *Borges/de/en/sobre cine*, p.55-6.

condena as tendências de Hollywood que privilegiam a atmosfera ou o ambiente. Claramente, o filme foi realizado num estúdio da Califórnia, e não em Dublin. Assim, a insistência em tornar autênticas as tomadas e os costumes não são convincentes, mas podem ser considerados como símbolo do desenvolvimento da produção.

O problema da verossimilhança neste como em outros filmes preocupa Borges. Considera que a realidade não é vaga: apenas nossa percepção dela o é. Censura, em *O delator*, a “preparação” do personagem para a seqüência final, quando “a infâmia cometida por distração, por mera brutalidade do infame teria impressionado mais, artisticamente”.¹⁴

Chama de “heróicos” alguns filmes como *The drag net*, fala de obras “memoráveis” de King Vidor, como *Aleluia* (1929), e de *Billy the Kid* assinala apenas duas grandes cenas: a do amanhecer e a do assassinato, porque apresentada indiretamente. Considera o *39 degraus* de Hitchcock um bom filme, pois inventou episódios inexistentes e colocou “travessuras” no heroísmo do original.

Em relação à crítica sobre *O cidadão Kane* (1941), creio que Borges foi implacável. Vejamos seu texto:

Atrevo-me a suspeitar que *Citizen Kane* perdurará como “perduram certos filmes de Griffith ou de Pudovkin, cujo valor histórico ninguém nega, mas que ninguém se resigna a rever. Tem o defeito do gigantismo, da pedanteria, do tédio”. Escaparam, segundo Hellén Fierro, “a aplicação de técnicas expressionistas alemãs no edulcorado cinema americano, a desmesura do cenário para descrever o caráter do personagem, a audácia do subconsciente do poder do dinheiro encarnado no personagem”.¹⁵

Somente admira a fotografia, uma das mais notáveis do cinema dos anos 40: “Não é inteligente, é genial: no sentido mais noturno e mais alemão desta má palavra”. Admirava também no *Cidadão Kane* o fato de ser baseado na premissa de que mesmo um número infinito de pontos de vista de um homem seriam insuficientes para descrevê-lo completamente ou conhecê-lo. Quarenta e quatro anos depois, no *Tiempo argentino*, em 17/10/1985, retificou sua opinião: “Escrevi um comentário completamente indigno de um excelente filme; e escrevi esse comentário adverso não sei por que, por capricho”.¹⁶

O tempo encontra-se, para Borges, no centro da arte de narrar, como um de seus princípios constitutivos. Ele acredita ser mais grato, para a arte, misturar tempos diferentes. No romance, diz, Faulkner e Joseph Conrad foram os que melhor jogaram com essas inversões. No cinema, Borges recorda *O poder e a glória* (1933), de Spencer Tracy, que começa pelo fim.

O que o cinema trouxe para a obra de Borges?

Sem dúvida, ele incorporou técnicas cinematográficas a sua narrativa. No prólogo de seu primeiro volume de contos, *Historia universal de la infamia* (1935), em que usa o procedimento da montagem — aquela “continuidade de figuras que cessam”, ordenando “momentos culminantes” e “cenas capitais”, contrapondo-se à História, que procede por imagens descontínuas —, Borges afirma que os exercícios de prosa narrativa que compõem o volume são resultado de suas leituras de Stevenson, Chesterton e “dos

¹⁴BORGES citado por COZARINSKI. *Borges/de/en/sobre cine*, p.38-40.

¹⁵BORGES citado por COZARINSKI. *Borges/de/en/sobre cine*, p.68-9.

¹⁶Citado por FERRO. *Borges y el cine. Cinco años después*, p.37.

primeiros filmes de Von Sternberg”,¹⁷ que lhe sugeriu uma hipótese para uma nova economia narrativa, uma “comunicação direta de experiências, não de sons” (como os de que se compõem os romances cinematográficos de Von Sternberg). Nos primeiros estudos sobre o método narrativo incluído em *Discusión*,¹⁸ como no citado prólogo de 1935 para *Historia universal de la infamia*, Von Sternberg é o único diretor que Borges cita com frequência. Valoriza, também, o aspecto plástico da literatura e os momentos significativos, que enfatizam o aspecto visual do texto.

Ao sublinhar os momentos significativos de que se compõe a obra do cineasta e atraído pela estilização imposta a personagens e ambientes, verifica que o cinema lhe ofereceu a possibilidade de vincular esses momentos mediante uma sintaxe menos discursiva que a verbal. No prólogo de 1954, escreve: “Patíbulos e piratas o povoam e a palavra infâmia aturde no título, mas sob os tumultos não há nada. Apenas aparência, uma superfície de imagens: por isso pode talvez agradar”.¹⁹

Não apreciava os filmes que Von Sternberg realizou com Marlene Dietrich, mas, sim, seus filmes de ação: “Quando vi os primeiros filmes de gangsters de Von Sternberg, se havia neles qualquer coisa épica — como *gangsters* de Chicago morrendo valentemente —, bem lembro que meus olhos se enchiam de lágrimas”.²⁰ O entusiasmo de Borges pelo cinema nunca desapareceu, mas foi tornando-se mais crítico e exigente. Foi percebendo, em Sternberg, a repetição de certas fórmulas, que comenta:

Em *Marrocos*, de Sternberg, também é perceptível o cansaço... O laconismo fotográfico, a organização encantadora, os procedimentos oblíquos e suficientes de *A lei do malandro* (*Underworld*), foram substituídos aqui pelo mero acúmulo de comparsas, pelas pinceladas excessivas de cor local.²¹

Comentando as palavras de Stevenson quanto ao aspecto plástico da literatura, que valoriza, pois deveria impressionar “o olho da mente”, Borges refere-se às imagens verbais como “invenção circunstancial”. Os relatos de *Historia universal de la infamia*, que zombam do verossímil na literatura hispano-americana, ilustram as observações de Chesterton sobre Stevenson (“Estas figuras planas só podiam ser vistas de um único lado. Mais do que homens só aspectos de homens”).²² Mostram os signos de uma ruptura total da identificação homem-mundo, que passa a constituir-se em relação de angústia, desde os primeiros anos para recuperar uma forma de serenidade na fase madura.

Os exemplos que o cinema lhe oferece ilustram temas variados. Para Borges, o cinema enriquecia a vida e tendia a aproximar as Américas. Em entrevista a Ronald Christ, dizia que “nestes tempos em que os literatos parecem haver descuidado seus deveres épicos, creio que o épico nos foi conservado, bastante curiosamente, pelos *westerns*”; “neste século... o mundo pôde conservar a tradição épica nada menos que graças a Hollywood”.²³

¹⁷BORGES. *Historia universal de la infamia*, p.289. Na obra de Sternberg, cineasta americano nascido na Áustria, Borges encontra elementos que aceleram o relato e constituem uma “forma de economia e condensação de significados. Veja-se: ALAZRAKI. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, p.251.

¹⁸BORGES. *Discusión*, p.205.

¹⁹BORGES. *Historia universal de la infamia*, p.?.

²⁰Trecho da entrevista a CHRIST, citado por COZARINSKI. *Borges/de/en/sobre cine*, p.15.

²¹BORGES. *Discusión*, p.223.

²²CHESTERTON. *R.L.Stevenson*, p.?.

²³CHRIST. *The art of fiction XXXIX*, p.116-64.

Quanto aos argumentos, há uma página assinada por Borges e Bioy Casares:

Contra a opinião de Shaw, que sustentava que os escritores devem fugir dos argumentos como da peste, nós durante muito tempo acreditávamos que um bom argumento era de importância fundamental. O ruim é que em todo argumento complexo há algo de mecânico; os episódios que permitem e explicam a ação são inevitáveis e podem não ser encantadores. O seguro e a estância de nossos filmes correspondem, aí, a essas tristes obrigações.²⁴

Entre as questões específicas da expressão cinematográfica, ocupou-se da dublagem e da adaptação de obras literárias. Mostra-se contrário à dublagem, pois, segundo ele, trata-se do enxerto arbitrário de outra voz e de outra linguagem. Escreve:

A voz de Hepburn ou de Garbo não é contingente; é, para o mundo, um dos atributos que as definem. Cabe também recordar que a mímica do inglês não é a do espanhol... (...) Pior que a dublagem, pior que a substituição que importa a dublagem, é a consciência geral de uma substituição, de um engano.²⁵

Quanto ao clássico problema da adaptação, Borges argumenta que elas não deveriam seguir necessariamente o original e que muitas o debilitavam. Dizia não concordar com a adaptação de alguns de seus contos.²⁶

A primeira foi de Leopoldo Torre-Nilsson, em 1953, do conto “Emma Zunz”, com o título emprestado a Carl Theodore Dreyer, “Dias de ódio”. Borges achava a versão de Alain Magrou (1969), realizada para a TV francesa, e que conservou o título original, melhor que a argentina, embora ambos os diretores tenham convertido Emma em personagem simpática, enquanto no conto de Borges a vingança é concebida como ato menos nobre. Em 1978, Leandro Katz, por encargo do New York City Department of Cultural Affairs, filmou uma adaptação surrealista.

Em relação a Torre Nilsson, a idéia inicial era fazer um filme em episódios com três relatos. Ao ficar apenas “Emma Zunz”, a história alongou-se até perder o equilíbrio, e o resultado foi desigual. Sabemos que não agradou a Borges, segundo afirmou em várias entrevistas:

Não pode fazer-se um filme tão longo com esse conto: a menos que haja tanto palavreado que fique tudo diluído. Mas ele empenhou-se em filmar um único conto. Claro que com tudo se pode fazer um filme, se você o preenche com material alheio. Por exemplo: se você, em um conto de Poe — que costumam ser bastante tensos —, introduz cenas do *Quixote* ou de *Crime e castigo*, digamos, pode fazer-se um filme muito longo. Mas não é o que se procura.²⁷

²⁴ BORGES, CASARES citado por COZARINSKI. *Borges/de/en/sobre cine*, p.83-4.

²⁵ BORGES citado por COZARINSKI. *Borges/de/en/sobre cine*, p.77-8.

²⁶ Cf. STORTINI. *Dicionário de Borges*, p.46. O verbete “cinema” diz: “Escrevi algumas críticas sobre os filmes de *gangsters*, os de Von Sternberg, mas não concordo com o que fizeram de meus contos. Exceto um filme, *Hombre de la esquina rosada*, dirigido por René Mujica, que, claro, é muito superior ao conto. O resto não presta. Torre Nilsson filmou “Emma Zunz” e veio me pedir desculpas. O filme se chamou *Dias de ódio*. Não compreendo esse título, é longo e inútil. Emma Zunz, ao contrário, é feio. Foi, entretanto, de propósito que o escolhi”.

²⁷ MAHIEU. Con Borges frente a Emma Zunz, cap.III. Veja-se a nota 28, que contradiz o que ele afirma nesta entrevista.

Em outra entrevista, a Fernando Sorrentino, afirma que Torre Nilsson “acrescentou uma história sentimental que não tinha porque figurar e preencheu-a com toda espécie de detalhes sentimentais que parecem contradizer a história, que é uma história dura”.²⁸

Em 1957, René Mugica adaptou “O homem da esquina rosada”. Segundo Borges, a adaptação fracassou porque tem muito “recheio”: corridas de cavalo, brigar de galo, danças de negros, elementos que detêm a ação em grande parte. Borges acreditava que, ao acrescentar-se este tipo de elementos, devia-se fazê-lo de modo imperfeito. Caso contrário, corria-se o risco de converter o filme em obra musical, ou em um show.²⁹

Menção especial merecem os roteiros escritos por Borges em colaboração com Adolfo Bioy Casares, em 1951, encarregados por uma produtora: *Los orilleros* e *El paraíso de los creyentes*. Não foram filmados na época (embora Borges acreditasse que dariam filmes excelentes), mas publicados em um livro editado em 1955. Posteriormente, em 1975, Ricardo Luna filmou *Los orilleros* e, em 1978, Carlos Hugo Cristensen realizou um filme baseado em *A intrusa*.

Em 1968, Borges assina o roteiro original, com Bioy Casares, de *Invasión*, de Hugo Santiago, que, segundo Cozarinski, é uma “lenda de uma cidade imaginária e real, sitiada por fortes inimigos e defendida por uns poucos homens que lutam até o fim, sem suspeitar que sua batalha é infinita”.³⁰ Em 1974, filma *Les autres*. Na Itália, Bernardo Bertolucci realizou *A estratégia da aranha* (1970), baseado livremente no “Tema do traidor e do herói”.

Podemos afirmar que a arte cinematográfica teve um lugar capital na obra borgiana e em sua atividade de ficcionista, pois associa o cinema à prática de qualquer narração. Na década de 30, quando escreve suas primeiras impressões sobre filmes, abre, sem dúvida, um ciclo em sua obra total, tendo sido uma ocupação intermitente, pois continuou acompanhando o desenvolvimento da arte cinematográfica.

Relacionou e vinculou cinema — importante repertório de referências e ilustração de temas variados — 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. Insiste, em relação à adaptação de um livro de H.G.Wells, que linhas não correspondem a instantes filmados. E que o contraste entre palavras como “confusão” e “eficácia” não foi traduzido em imagens fílmicas, embora, em contrapartida, haja fotografias acertadas não-indicadas pelo texto do livro. Para ele, as artes do retórico e do fotógrafo são incomparáveis. O primordial deve ser proposto aos olhos, pois o ofício das palavras em cinema é subalterno. Sem dúvida, para Borges e para crítica contemporânea, a adaptação cinematográfica não consiste em encontrar equivalentes lingüísticos, expressivos ou artísticos ao texto fílmico. Ela faz do texto um reservatório de instruções nas quais o cineasta mergulha livremente, tratando cinematograficamente estas instruções. O romance afirma-se por sua literariedade e o cinema, por uma voz fílmica singular em sua especificidade. O que não o impede de dizer: “Depois de tudo, não creio que haja nenhum filme comparável à Enciclopédia Britânica”.



²⁸ BORGES citado por SORRENTINO. *Grandes reportajes* (Siete conversaciones con Jorge Luis Borges), p.96.

²⁹ Cf. BURGÍN. *Conversations with Jorge Luis Borges*, p.97-9. “El hombre de la esquina rosada” foi sua primeira história publicada. Começou sua carreira como “Leyenda policial”, pela primeira vez, em *Martín Fierro* (1927), foi posta em *El idioma de los argentinos* (1928) sob o título de “Hombres pelearon”. Finalmente, apareceu em *Crítica* como “Hombres de las orillas”, com o pseudônimo Francisco Bustos. Veja-se WOODALL, p.149. Pode-se aventar como possível influência “O assassinato de Roger Ackroyd”, de Agatha Christie, com sua famosa virada narrativa no final.

³⁰ COZARINSKI. *Borges/de/en/sobre cine*, p.86.

ABSTRACT

Jorge Luis Borges's numerous relationship with film. Criticism, notes and film's techniques incorporated in his works. Adaptation from short stories and original scripts. Considerations about specific properties between film and literature.

KEY-WORDS

Jorge Luis Borges, adaptation, movie and literature

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALAZRAKI, Jaime. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid: Gredos, 1974.
- BORGES, Jorge Luis. *Historia universal de la infamia. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, [s.d.].
- BORGES, Jorge Luis. *Discusión. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, [s.d.].
- BURGIN, Richard. *Conversations with Jorge Luis Borges*. New York: Avon Books, 1969.
- CASARES, Adolfo Bioy. *Memorias*. Barcelona: Tusquets, 1994.
- CHESTERTON, G.K. R. L. *Stevenson*. London: Collins, 1928.
- CHRIST, Ronald. The art of fiction XXXIX. In: *Paris Review*, n.40. Paris: Winter-Spring, 1967. p.116-64.
- COZARINSKI, Edgardo. *Borges/de/en/sobre cine*. Madrid: Fundamentos, 1981. (2v.).
- FERRO, Helén. Borges y el cine. Cinco años después. *Cultura*, n.30, Buenos Aires, 1990, p.37-8.
- MAHIEU, Agustin. Con Borges frente a Emma Zunz. In: VV.AA. *Ocho escritores por ocho periodistas*. Buenos Aires: Ed. Timerman, 1976.
- MOLACHINO, Justo R., MEJIA PRIETO, Jorge. *En torno a Borges*. Buenos Aires: Hachette, 1984.
- OCAMPO, Victoria. *L'Herne*. Paris.
- SORRENTINO, Fernando. *Grandes reportajes (Siete conversaciones con Jorge Luis Borges)*. Buenos Aires: El Ateneo, 1996.
- STORTINI, Carlos R. *Dicionário de Borges*. Trad. Vera Mourão. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.
- TORRE, Guillermo de. El cinema y la novísima literatura: sus conexiones. *Cosmopolis*, n.33. Madrid, 1921.