

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB
Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade

**Concepções de tempo e memória em Jorge Luis
Borges: uma análise dos contos “Funes, el
memorioso” e “La biblioteca de Babel”**

Heurisgleides Sousa Teixeira

Vitória da Conquista
Fevereiro de 2010

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB
Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade

**Concepções de tempo e memória em Borges: uma
análise dos contos “Funes, el memorioso” e “La
biblioteca de Babel”**

Heurisgleides Sousa Teixeira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade.

Orientador: Prof. Dr. Marcello Moreira

Vitória da Conquista
fevereiro de 2010

T266c Teixeira, Heurisgleides Sousa
Concepções de tempo e memória em Jorge Luis Borges:
uma análise dos contos “Funes, el memorioso” e “La biblioteca
de Babel”. / Heurisgleides Sousa Teixeira. _ _ Vitória da
Conquista: UESB, 2010.
108 f.

Orientador: Marcello Moreira
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Sudoeste
da Bahia.

1. Jorge Luis Borges. 2. Linguagem. 3. Memória. 4.
Relatividade. 5. Tempo. I. Moreira, Marcello. II. Universidade
Estadual do Sudoeste da Bahia. III. Título.

Título em inglês: Conceptions of time and memory in Jorge Luis Borges: an analysis of the
short stories “Funes, el memorioso” and “La Biblioteca de Babel”

Palavras-chaves em inglês: Jorge Luis Borges; Language; Memory; Relativity; Time.

Área de concentração: Multidisciplinaridade da Memória.

Titulação: Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade.

Banca examinadora: Prof. Dr. Marcello Moreira (orientador); Profa. Dra. Lúcia Ricotta Vilela
Pinto; Profa. Dra. Marcia Maria de Arruda Franco; Prof. Dr. Pedro Ramos Dolabela Chagas
(suplente), Prof. Dr. Marcio Ricardo Coelho Muniz (suplente)

Data da defesa: 26 de fevereiro de 2010

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e
Sociedade.

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia
Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Marcello Moreira (UESB)
(Orientador)



Prof.ª Dr.ª Lúcia Ricotta Vilela Pinto (UESB)



Prof.ª Dr.ª Marcia Maria de Arruda Franco (USP)

Suplentes

Prof. Dr. Pedro Ramos Dolabela Chagas (UESB)

Marcio Ricardo Coelho Muniz (UFBA)

Local e Data da Defesa de Dissertação: Vitória da Conquista, 26/02/2010

Resultado: Aprovada

A Maria Luiza e Tiago
Filhos que me educam

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Marcello Moreira, meu orientador, mas, mais que isso, pessoa que me despertou o desejo de não parar nunca, de querer sempre e sempre aprender mais.

À Profa. Dra. Marília Librandi, pelas orientações de longa distância, pela amizade, pela confiança, pelas palavras que renovavam a minha esperança, por me fazer acreditar que seria possível e, claro, por ter me apresentado Borges.

Ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, pela possibilidade de desenvolver os estudos e esta dissertação do mestrado.

Às instituições em que trabalho: à UESB, pelo apoio ao desenvolvimento deste trabalho, especialmente ao prof. Paulo Sérgio Cavalcante (PROEX) e a Rossana Karla (em quem encontro exemplo de vida e de amizade); aos colegas da UNEB, pela compreensão do momento, especialmente aos que, mais que colegas, são amigos – Oton, Manuel, Wilson e, mais recentemente, Leandro e Patrícia Pina.

A minha família, que me fez quem sou. Agradeço sobretudo à minha mãe, que não faz idéia do quanto ajudou para que este trabalho fosse desenvolvido, e a Gley, por ter sempre acreditado em mim e apoiado, mesmo sem dizer palavra, todos os meus projetos.

Aos meus amigos todos, pelas orações, pela torcida, pelas vibrações positivas, mesmo quando tudo parecia um caos.

A Wilson, quase que obrigado a conhecer Borges e minhas especulações sobre Borges, entre muita conversa e muito café.

A minha mais que querida amiga Gal, em quem encontro apoio, amizade, carinho, cumplicidade, franqueza e sem quem esses dois anos não teriam o seu lado mais divertido.

A Halysson... palavras me faltam para agradecer tanta amizade e cuidado, desde antes de isso tudo começar.

A Israel, que adivinhou quase todas as minhas crises de desespero e pacientemente me ouviu e me comprou chocolate.

A Deyse, pelo carinho, pela atenção, pela amizade e, mesmo de longe, pela companhia virtual noites afora.

A Irá, cujo apoio na primeira fase desse processo foi imprescindível para que eu estivesse aqui.

Ao professor Márcio Roberto, em quem sempre encontro apoio e incentivo.

A minha amiga Eliade, pelos diálogos esclarecedores sobre a Teoria da Relatividade e sobre outras tantas questões que extrapolam os temas desta dissertação.

A minha querida amiga e colega Patrícia Pina, pelo último e imprescindível olhar para a finalização desta pesquisa.

Deus, ou foi talvez o acaso, colocou essas pessoas no meu caminho, há muito tempo, há pouco tempo, ou desde sempre. Seja como for, a um e outro agradeço.

RESUMO

Esta dissertação se propõe a analisar as concepções de tempo e memória em dois contos de Jorge Luis Borges, “Funes, el memorioso” (1944) e “La Biblioteca de Babel” (1941). Partindo da concepção de que sem memória não há tempo, buscamos entender como a noção de tempo aparece na obra de Borges. Analisamos, inicialmente, o tempo como categoria fundamental para o ordenamento narrativo, já que narrar é dispor os acontecimentos em uma ordem específica; vemos, desde a estrutura dos contos, que Borges narra o impossível, o que é atemporal, eterno, que, nesta pesquisa, denominamos imagens da totalidade. Pensando nessas imagens e levando em consideração o princípio da relativização dos pontos de vista, chegamos à discussão acerca da relatividade do tempo. Borges relativiza todas as coisas, pulverizando certezas pré-estabelecidas, como a própria noção de tempo, de memória, bem como a linguagem e a distinção entre verdade e ficção. É da impossibilidade de guardar na memória todas as informações, todos os pontos de vista, todas as descontinuidades, que chegamos à impossibilidade de narrar os eventos simultâneos, atemporais e eternos, impossibilidade esta que Borges denomina caos. A ficção de Borges mostra o tempo como condição e também como prisão humana. Prisão porque somos privados da eternidade; mas condição porque se nos tornássemos eternos, deixaríamos de ser humanos. De um modo nietzscheano, a eternidade pode somente ser sentida pelo homem como um breve instante fora da duração; a permanência desse instante seria o seu fim.

PALAVRAS-CHAVE

Jorge Luis Borges, linguagem, memória, relatividade, tempo.

ABSTRACT

This dissertation proposes to analyze the conceptions of time and memory in two short stories by Jorge Luis Borges, "Funes, el memorioso" (1944) and "La Biblioteca de Babel" (1941). Starting from the idea that without memory there is no time, we seek to understand how the time notion appears in the Borges' fictional works. We begin by analyzing the time as a fundamental category to narrative arrangement, since to narrate is the same to arrange the events in a specific order. We see from the structure of the stories that Borges tells the impossible, which is timeless, eternal, which we call images of totality. Thinking on these images and bearing the principle of the relativity of the points of view in mind, we reach to the discussion about the relativity of time. Borges relativizes all the things, pulverizing pre-established certainties, as the very concepts of time and memory, as well as the language and the distinction between truth and fiction. From the impossibility to keep in the memory all the information, all the points of view, all the discontinuities that we reach to the impossibility of narrating simultaneous, timeless and eternal events. Impossibility that Borges calls chaos. The Borges' fiction shows the time as a condition and as a human prison. A prison, because we are deprived of the eternity, but a condition, because if we become eternal, keep from to be human. From a Nietzschean mode, the eternity can only be felt by the man as a brief moment out of the time; the permanence of this moment would be its end.

KEYWORDS

Jorge Luis Borges, Language, Memory, Relativity, Time.

Arte Poética

Mirar el río hecho de tiempo y agua
Y recordar que el tiempo es otro río,
Saber que nos perdemos como el río
Y que los rostros pasan como el agua.
Sentir que la vigilia es otro sueño
Que sueña no soñar y que la muerte
Que teme nuestra carne es esa muerte
De cada noche, que se llama sueño.
Ver en el día o en el año un símbolo
De los días del hombre y de sus años,
Convertir el ultraje de los años
En una música, un rumor y un símbolo,
Ver en la muerte el sueño, en el ocaso
Un triste oro, tal es la poesía
Que es inmortal y pobre. La poesía
Vuelve como la aurora y el ocaso.
A veces en las tardes una cara
Nos mira desde el fondo de un espejo;
El arte debe ser como ese espejo
Que nos revela nuestra propia cara.
Cuentan que Ulises, harto de prodigios,
Lloró de amor al divisar su Itaca
Verde y humilde. El arte es esa Itaca
De verde eternidad, no de prodigios.
También es como el río interminable
Que pasa y queda y es cristal de un mismo
Heráclito inconstante, que es el mismo
Y es otro, como el río interminable.

Jorge Luis Borges (1960)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
IMAGENS DA TOTALIDADE	11
A ESTRUTURA DA PESQUISA	17
1. O TEMOR OU O FASCÍNIO DO CAOS: ASPECTOS ESTRUTURAIS DO TEMPO EM JORGE LUIS BORGES	20
1.2 UMA QUESTÃO DE ORDEM: ENTRE PROLEPSES E ANALEPSES, COMO DETERMINAR O TEMPO?	30
1.3 A NARRATIVA COMO METÁFORA	37
1.4 A ORDEM E O TEMPO DA NARRATIVA	40
2. CONCEPÇÕES DE TEMPO E MEMÓRIA EM “FUNES, EL MEMORIOSO”	48
2.1 “FUNES, EL MEMORIOSO”	50
2.2 A COEXISTÊNCIA DE TEMPOS EM “FUNES, EL MEMORIOSO”	53
2.3 O VERTIGINOSO MUNDO DE FUNES	62
2.4 LEMBRANÇA E ESQUECIMENTO	68
3. A ORDEM E O CAOS NA OBRA DE JORGE LUIS BORGES	77
3.1 LA BIBLIOTECA DE BABEL	79
3.2 TEMPO E ETERNIDADE	81
3.3 O MUNDO COMO CONSTRUÇÃO DO INTELECTO	85
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	98
REFERÊNCIAS BILIOGRÁFICAS	103

INTRODUÇÃO

Imagens da Totalidade

Em um ensaio que escreve sobre Pascal, Jorge Luis Borges (1952, p. 101) afirma que, para Demócrito, o que chamamos infinito é a reduplicação do mundo, e reflete que em mundos iguais “hombres iguales cumplen sin una variación destinos iguales”. A partir dessa idéia e também do pensamento de Anaxágoras, para quem o “todo está en cada cosa”, Pascal chegou à conclusão de que “no hay átomo en el espacio que no encierre universos ni universo que no sea también un átomo”.

O universo que cabe em um mínimo ponto do espaço de dois ou três centímetros é, no mundo ficcional borgeano, chamado *Aleph*. Esse universo, composto por tudo o que existe, por tudo que já existiu e por tudo que existirá é também uma biblioteca que não tem começo nem fim. Somente um ser capaz de se lembrar de tudo absolutamente – como um deus – poderia entender o que o universo efetivamente é. E como diria? Que palavras usaria? Talvez apenas uma palavra fosse o bastante para abranger o universo, afinal “decir *el tigre* es decir los tigres que lo engendraron, los ciervos y tortugas que devoró, el pasto de que se alimentaron los ciervos, la tierra que fue madre del pasto, el cielo que dio luz a la tierra” (BORGES, 1949, p. 719). Em uma palavra, a totalidade. Por totalidade, devemos entender todos os fatos e as suas possíveis relações, simultaneamente, de modo imediato, como uma imagem vista num instante. A dimensão desse instante pode ser um ponto ou todo o universo, pois, conforme Paraizo (1997, p. 48), “o ponto ou o instante se assemelham ao infinito, se pensarmos o infinito como aquilo que também não pode ser medido”.

O exercício de correlacionar textos de Borges é uma tarefa tão interessante quanto interminável. Importantes estudos que se ocuparam dessa proposta chegaram, com Ítalo Calvino (1993), a uma “poética da brevidade”, por entender que Borges é capaz de representar o infinito em uma narrativa curta, já que não escreveu um só romance, apenas contos, ensaios, poemas¹; ou ainda a uma

¹ “Desvario laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos” (p. 511, vol 1, prologo de Borges a *Ficciones*).

“poética da leitura”, como afirma Monegal (1980), ao perceber a citação, o recorte, a paráfrase, enfim, a referência a outros livros como uma constante em Borges, que se coloca sempre na posição de leitor. E mais: essa constante parte da compreensão do próprio autor de que todos os livros são o mesmo livro, o que expressa também uma imagem da totalidade, como queremos demonstrar.

Todos são um, diz. E para prová-lo Borges se ocupa de mostrar que as idéias defendidas por um certo autor têm relação com uma idéia anterior, e esta, por sua vez, tem uma origem ainda mais remota, em um terceiro. Esse método de regressão infinita que, aliás, não é seu, encontra-se tanto citado quanto utilizado em alguns dos seus contos e ensaios, como em “El tiempo y J. W. Dunne”, de *Otras inquisiciones* (1952, p. 29), cujo tema é exatamente a origem e a aplicação desse método. Nele, Borges revela que, em um ensaio publicado em 1939, havia recorrido sobre esse método, mas ocultou alguns detalhes, como o fato de que Dunne o teria utilizado para desenvolver uma “doctrina del sujeto y del tiempo”; também Schopenhauer teria redescoberto o mesmo saber, em 1843; redescoberto porque esse procedimento já teria sido exposto em um sistema filosófico indiano, há séculos, não se sabe por quem. Considerando que todo livro de alguma maneira se reporta a um anterior, o método é sugerido no conto “La Biblioteca de Babel” para se chegar ao “catálogo de catálogos” – o livro no qual estaria a origem de todas as coisas; esse livro seria um espelho da Biblioteca e conteria a totalidade.

De certo modo, o conjunto da obra de Borges também pode ser visto como a própria imagem da totalidade, pois, assim como a “Biblioteca de Babel”, é possível eleger qualquer texto como o centro – o ponto inicial – e, relacionando-o com todos os outros, a circunferência será sempre *nenhuma*. É assim que o próprio autor vê a sua obra, quando cita diversos contos seus que são “variações sobre o mesmo tema”; é assim também que vê a literatura como um todo: “mas, talvez, a literatura universal seja uma série de variações sobre o mesmo tema” (BORGES, 2009, p. 74).

Nas entrevistas concedidas a Osvaldo Ferrari, são recorrentes as alusões a contos que remetem a uma idéia de totalidade; dentre eles, estão os que abordamos nesta dissertação; contos que criam representações do universo, mas representações que as palavras “todo, mundo, universo” não traduzem; elas são, para Borges, “ambiciosas y pobres palabras” incapazes de significar o que pretendem dizer. Seu texto revela a impossibilidade de depreender, pela linguagem, o universo, mas é isso que faz: narra o impossível, pois é impossível descrever o

que viu no Aleph; impossível dizer o que é a memória de Funes; impossível narrar a caótica cidade dos imortais. É, em suma, impossível, por meio de palavras, “representar ese mundo vertiginoso donde todo sucede al mismo tiempo” (PELEGRINI, 2009), mas Borges diz, cria imagens aproximadas que, por fim, constituem a própria explicação do inenarrável, como afirma o homem que viu a insólita cidade: “no quiero describirla; un caos de palabras heterogéneas, un cuerpo de tigre o de toro, en el que pulularan monstruosamente, conjugados y odiándose, dientes, órganos y cabezas, pueden (tal vez) ser imágenes aproximativas” (BORGES, 1949, p. 647).

Em uma das edições de *Ficciones*, José Luis Rodríguez Zapatero (2001, p. 2) alerta o leitor: a fronteira do mundo real – “el mundo seguro y comfortable del que está hecha la vida cotidiana” – será ultrapassada. Mas não se trata de uma simples viagem pelo imaginário com a garantia do retorno ao solo firme da realidade. Em Borges, esse mundo de seres imaginários invade o mundo real, multiplicando seus sentidos possíveis e, conseqüentemente, transformando-o, diluindo as nossas certezas. O universo do ficcional é, assim, estendido, misturado ao “real”; o leitor torna-se parte da ficção, ou ao contrário, a ficção torna-se parte do seu mundo.

Os textos de Borges entrelaçam ficção e realidade de modos variados, como, por exemplo, a inserção de dados biográficos do próprio autor, que denomina “Borges” muitos dos seus narradores; também o questionamento da linguagem enquanto tradutora de realidades se faz evidente em Borges, como veremos na análise dos contos. No tema da linguagem, encontramos a máxima relativização, quando todas as coisas podem ter os mais diversos significados, ao ponto de o narrador questionar “¿tu, que me lees, estás seguro de comprender mi lenguaje?”. O autor ainda mescla verdade/ficção por meio da evidência dos seus mecanismos de invenção ficcional – a memória e a imaginação; como uma “mentira manifesta” (BARTHES, 1953, p. 31), os contos de Borges chamam a atenção para o caráter poroso da memória dos seus narradores, que freqüentemente revelam dúvidas em relação ao passado narrado: “lo recuerdo”, afirma o narrador de “Funes, el memorioso” e, antes mesmo de dizer de que se trata, põe em dúvida a própria lembrança: “lo recuerdo (*creo*)” (BORGES, 1944, p. 583).

O caráter poroso da memória dos narradores borgeanos, que contribui para mesclar a nossa habitual separação entre verdade/ficção, será ressaltado na presente pesquisa através da noção de simultaneidade, evidenciando o que a

estrutura narrativa não pode alcançar, mas que é, a cada instante, sugerida por Borges. É dentro dessa noção de simultaneidade que discutimos as concepções de tempo e de suas relações com a memória. Para tanto, adotamos como *corpus* desta pesquisa dois contos, publicados sob o título *Ficciones* (1944), que reúne dois livros: *El Jardín de senderos que se bifurcan* (1941), no qual está inserida a narrativa “La Biblioteca de Babel”, e *Artíficios* (1944), em que se encontra “Funes, el memorioso”.

Um texto narrativo hierarquiza os fatos, distribuindo-os em uma seqüência que obedece ao esquema “causa/conseqüência”. Para Barthes (1953, p. 27), explica-se o mundo quando se dispõe o mundo em uma ordem narrativa, a qual “abstrai a multiplicidade dos tempos vividos e superpostos”, hierarquiza os fatos, eliminando a multiplicidade e a simultaneidade dos eventos que, tornados signos, são necessariamente dispostos em uma ordem.

As narrativas de Borges, entretanto, requerem o contrário. O universo que elas criam, longe de ser explicado, é multiplicado em todos os seus aspectos, inclusive em relação ao aspecto temporal no qual nos concentramos. Em “Funes, el memorioso”, encontramos um narrador que se diz distraído, esquecido, e que reduz a história de uma vida a nada mais que dois episódios; sua percepção das coisas e do tempo difere da percepção de Ireneo Funes, cuja memória perfeita presentifica, de uma só vez, tudo uma vez visto, pensado, ouvido, dito, lido, sonhado ou sentido.

Para Funes, não há passado, pois cada instante está presente na sua memória, distinto de todos os outros instantes igualmente presentes, como se estivessem sobrepostos. Esse eterno presente – tempo de Deus, segundo Santo Agostinho – também é o “tempo” da “Biblioteca de Babel”, na qual tudo existe simultaneamente, embora de modo espacializado – a história do passado e do futuro, e mais todas as possibilidades passadas ou futuras, ou seja, tudo que aconteceu ou que poderia ter acontecido e tudo que poderá acontecer.

Vemos, nos narradores borgeanos, um desejo pela máxima precisão na narração/descrição do que vêem; essa ambição, entretanto, é acompanhada pela certeza de que o empreendimento é vão, pois, para Borges (1935, p. 255), a própria percepção das coisas já é seletiva e, conseqüentemente, imprecisa. É o que afirma em “La postulación de la realidad”: “la simplificación conceptual de estados complejos es muchas veces una operación instantánea”. Sendo assim, torna-se impossível garantir que o leitor perceberá tudo tal como o diz o narrador, ou garantir que o seu discurso corresponda a uma suposta verdade; afinal, o que se vê

realmente existe ou é apenas um ponto de vista, uma ilusão, um sonho? Sabemos apenas que a linguagem não pode jamais traduzir e, sendo essa também a nossa linguagem, talvez não haja algo que se possa efetivamente denominar *real*².

Veremos, no capítulo 3, a falta de correspondência entre o que pensa o narrador do conto “Funes, el memorioso” e o que pensa Ireneo Funes, personagem para quem todas as coisas deveriam ter um nome diferente. Veremos que essa diferença é a mesma oposição entre o humano/temporal e o eterno/atemporal, que coexistem num mesmo espaço também no conto “La biblioteca de Babel”. A idéia de caos então se afina à de simultaneidade e, conseqüentemente, às concepções de tempo que procuramos em Borges, uma vez que seus narradores ou personagens procuram explicar o “eterno presente”, por meio da linguagem, que necessariamente imprime às coisas um caráter de sucessão. Torna-se fundamental, nesse sentido, observar quem é e de onde fala o narrador, pois é do lugar que ocupa que tenta, talvez inutilmente, explicar aquilo que não faz parte de si mesmo e da sua precíval humanidade.

O universo visto como biblioteca reduz toda possibilidade de conhecimento à linguagem, pois tudo são livros, logo, tudo é artificioso. O mundo aprisionado em 25 caracteres (as letras do alfabeto, o ponto, a vírgula e o espaço), como os textos da Biblioteca de Babel, é também uma prisão, que impõe limites ao conhecimento humano. Segundo Vázquez (2007, p. 168) “esta búsqueda permanente de algo, que no está en ningún tiempo, en ninguna vez, que es imposible, que está más allá del lenguaje” também é a mesma matéria que constitui a obra de Jorge Luis Borges.

O conhecimento como condição humana e também como prisão encontra-se nos dois contos que analisamos. Ao despertar, possuidor de todo conhecimento, Funes está imobilizado, literalmente preso a uma cama, num quarto escuro, num mundo feito só de simultaneidades, preso à eternidade do instante e a uma memória infinita. Já o bibliotecário aponta uma humanidade também presa, limitada entre paredes cheias de livros apenas aparentemente acessíveis.

Analisando a obra de Borges, Rosemary Arrojo (2001, p. 150) afirma que, a tradição racionalista compreende que “o significado não pode ser uma essência, uma verdade a ser descoberta por trás da linguagem”; o significado é “outro significante” e a realidade se reduz a textos, como o universo que é nada mais que

² Em “El idioma analítico de John Wilkins”, afirma Borges (1952, p. 105): “notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria o conjetural. La razón es muy simple: no sabemos que cosa es el universo”

uma biblioteca com muitos e muitos espaços vazios, mas que aprisionam o homem, limitado ou reduzido à linguagem “depois que um deus irado e ciumento nos proibiu a transparência e a univocidade”. A interpretação, diz a autora, “torna-se o único modo possível de conhecimento e de relacionamento”, e o conhecimento textualizado “implica uma redefinição radical de nossas relações com o real até o ponto em que nada nem ninguém poderia estar fora dos domínios da interpretação” (Id., p. 154).

Ora, quando Borges evidencia o caráter artificial da linguagem, leva a uma pulverização dos conceitos, por meio da relativização, de modo que tudo passa a depender do ponto de vista. O mesmo se dá, como vemos, em relação ao tempo, pois, como já não é absoluto, seu entendimento, sua duração sempre dependerá de um referencial. A partir da análise dos contos de Borges, pretendemos compreender em que medida se dá a relação tempo/referente e como essa relação *multiplica os relógios*.

Essa multiplicação de pontos de vista, de tempo, de concepções vai distanciando a possibilidade de encontrar uma explicação única para qualquer evento – toda explicação é passível de refutação. Ainda que se diga que muitos pontos de vista são parecidos, quase iguais, para Borges, ou pelo menos para a ficção de Borges, cada mínima diferença em um objeto já o modifica ao ponto de torná-lo outro. Essa heterogeneidade não encontra síntese, não é passível de ser explicada, e por isso é denominada *caos* por Borges. Essa extrema relativização, porém, tem o seu lado positivo, e o temor se torna “fascínio do caos”, como veremos no capítulo 1, quando é a própria simultaneidade das coisas mais heterogêneas que se quer representar; é fascínio do caos porque cada vez que se representa um mundo em palavras, cria-se um mundo diverso que, de resto, não deixa de ser um elogio à literatura.

Abordamos temas diretamente ligados ao que entendemos por *realidade* na ficção borgeana. Falamos de linguagem, de tempo, de memória e de como nos comportamos, como pensamos, como lidamos com esses conceitos de um modo geral. Isso não quer dizer que propomos uma leitura dos contos aqui abordados como se fossem “reflexos da realidade”, até porque, ao pensar em reflexo, imaginamos, de imediato, um espelho que, como diz Borges, “duplica las apariencias”, mas não duplica as próprias coisas e, ainda, reflete a imagem de modo invertido, pois, nela, o direito vira esquerdo e vice-versa. Por outro lado, se isolamos

a literatura das outras séries sociais, fazemos uma leitura imanente, atribuindo sentido ao texto apenas no texto. Também não é esse nosso propósito.

Para Luis Costa Lima (1980), propor uma leitura imanente da literatura é isolá-la como única (ou uma das únicas) detentora de material simbólico. No entanto, como já anunciamos nesta introdução, vivemos imersos em um jogo de símbolos que, embora estejam automatizados e como que naturalizados, não deixam de ser *símbolos*.

Se uma leitura imanente faz “derivar o poético do poético”, uma leitura sociológica da literatura adota uma “teoria do reflexo” e se ocupa apenas do que é externo à obra – o momento histórico de sua publicação ou produção, a biografia do autor, “pouco sabendo dizer sobre a própria obra”. Imanência e sociologia não são, portanto, os melhores recursos para a abordagem do texto literário. Interessa, na pesquisa do texto literário, entender “as mediações que conduzem a transformação da matéria social em tradição poética” (id., p. 69). É desse modo que procuraremos trabalhar com os textos de Borges.

A estrutura da pesquisa

A presente pesquisa busca a compreensão de aspectos relacionados ao tempo e, por conseguinte, à memória na obra de Jorge Luis Borges, visto ser o tempo algo desde sempre “perseguido” pelo autor, como ele mesmo o declara. Para efeito de viabilidade da pesquisa, fez-se necessário delimitar alguns contos como *corpus*, dentre os quais nos concentramos em “Funes, el memorioso” e “La biblioteca de Babel”; outros – “El inmortal”, “El otro”, “La escritura del dios”, “El Aleph” – são abordados, mas sempre com o objetivo de promover um diálogo com os que analisamos.

“Funes” é um conto que traz à tona uma discussão acerca da coexistência de múltiplas temporalidades, além de evidenciar uma discussão mais explícita acerca da memória (tanto do narrador quanto da personagem que dá nome ao conto). “La biblioteca” – metáfora do universo, memória do mundo – proporciona uma discussão em torno de termos-chave na obra de Borges, como *caos*, *labirinto*, *tempo*, *eternidade*. Cumpre observar que, como sempre, ambos, embora muito diferentes até mesmo em seus aspectos estruturais (*a priori*, “Funes” é um conto e a

“Biblioteca” pertence a um gênero ensaístico, ou epistolar) acabam se relacionando naquilo que Monegal (1980) chama “poética da leitura”, que Calvino (1993) chama “poética da brevidade” e, na presente pesquisa, devido ao foco da análise, denominamos como “imagens da totalidade”. Tal é a abordagem da introdução.

O primeiro capítulo intitula-se “O temor ou o fascínio do caos: aspectos estruturais do tempo em Jorge Luis Borges. Nele, propomos uma reflexão acerca da análise estrutural do tempo nos contos de Borges, a partir das discussões de Gerard Genette (1972) e Paul Ricoeur (1983) acerca da narrativa. Ambos os autores discutem o aspecto do tempo na narrativa, entendendo que há uma diferença entre o modo de narrar dito tradicional (denominação sob a qual se inserem narrativas do século XIX, que tendem a obedecer a uma certa linearidade) e o modo de narrar moderno³, no qual estaria Borges incluído. A estrutura, portanto, anuncia a tematização do tempo em Borges.

As categorias utilizadas para a análise do tempo na narrativa, as quais mostram os caminhos da sucessão, perdem a função devido mesmo à própria temática do tempo por ele abordada. Nesse sentido, propomos uma relação entre a estrutura do conto e o conteúdo que aborda, entendendo, a partir de Calvino, que todo conto de Borges pode ser entendido como um ensaio sobre o tempo.

O segundo capítulo, “O tempo e a memória na obra de Jorge Luis Borges”, analisa o conto “Funes, el memorioso”, propondo uma discussão acerca do tema *concepções de tempo e memória em Borges*, entendendo que essa narrativa abriga variadas noções de tempo. Para tanto, procuramos mostrar, a partir da leitura de Bergson (2006) sobre a Teoria da Relatividade de Einstein, a relação que se estabelece em dois níveis: no plano da estrutura do enredo, das ações narradas e no plano da discussão que ele proporciona a respeito do tempo e da memória. Também a partir de Bergson levantamos a discussão acerca da noção de duração, a fim de entender o que é tempo e memória para o memorioso Funes.

O caráter totalizante da memória de Funes redundava num questionamento da validade da linguagem, da sua correspondência com as coisas que denomina. Para propor essa discussão, utilizamos, sobretudo, o ensaio de Nietzsche (1873) *Sobre verdade e mentira em sentido extramoral*.

³ Levamos em conta o conceito de modernidade epistemológica discutido por Gumbrecht (1998), que teve início no século XVIII, mas que, “no nosso presente epistemológico” no qual os sujeitos são observadores auto-reflexivos, que se observam enquanto observam o mundo.

Partindo para uma discussão específica sobre a memória no conto “Funes, el memorioso”, propomos ainda uma oposição entre a memória do narrador – humana, fragmentada – e a memória da personagem – total, como a memória de um deus. Para tanto, recorreremos ao conhecido Livro XI das *Confissões*, de Santo Agostinho (398), bem como a Paul Ricoeur (2000), em *Memória, história e esquecimento*. As considerações acerca da linguagem, da memória e do tempo apresentadas neste capítulo nos remetem para uma discussão acerca da noção de caos na obra de Borges, tema a ser discutido no capítulo seguinte.

O capítulo 3: “A ordem e o caos na obra de Jorge Luis Borges” analisa o conto “La biblioteca de Babel” e tem por objetivo entender a constituição do caos e da ordem em Borges, bem como sua relação com o tempo. Inicialmente apresentamos em que situações aparece o termo *caos* em alguns contos de Borges e a distinção em relação a outro termo que lhe é muito caro – *o labirinto*.

Como o texto sobre a “Biblioteca” aponta para um distanciamento entre o tempo e a eternidade, recorreremos, mais uma vez, a Santo Agostinho, já que sua concepção é similar à que aparece em Borges. Os livros X e XI das *Confissões* são o fundamento para perceber a diferença entre Deus e homem para o filósofo, bem como na narrativa de Borges.

Na conclusão, propomos uma relação entre “Funes, el memorioso” e “La Biblioteca de Babel”, no sentido de mostrar seus pontos de convergência, quanto à estrutura e quanto à discussão tempo/eternidade/caos em questão. A memória de Ireneo Funes produz uma descrição caótica do mundo, por meio de uma linguagem igualmente caótica, linguagem e descrição que podem ser aplicadas à “Biblioteca de Babel”, memória do mundo ou memória de Deus, igualmente incompreensível sob o ponto de vista das vozes narrativas presentes em ambos os textos.

1. O TEMOR OU O FASCÍNIO DO CAOS: ASPECTOS ESTRUTURAIS DO TEMPO EM JORGE LUIS BORGES

Neste capítulo, propomos uma reflexão acerca do tempo enquanto elemento estruturante da narrativa em contos de Jorge Luis Borges, uma vez que o ato de narrar é, conforme Paul Ricoeur (1983a), estreitamente relacionado ao tempo, tanto no que diz respeito à sua organização quanto no que concerne ao seu conteúdo. Trata-se de entender como Borges, que tanto abordou o tempo em seus contos, ensaios e poemas, estrutura seus textos e narra o que prescinde do tempo.

Para analisar a relação entre tempo e narrativa, Ricoeur (1983a, p. 15) parte do pressuposto de que “o desafio último, tanto da identidade estrutural da função narrativa quanto da exigência de verdade de toda obra narrativa, é o caráter temporal da experiência humana”, ou seja, para além de moldar a estrutura narrativa, o tempo é imprescindível para a construção do sentido do texto, isso porque “a narrativa torna-se significativa na medida em que esboça traços da experiência temporal”.

Entendemos que as considerações prévias de Ricoeur a respeito do tempo são apropriadas ao nosso estudo porque também para Borges a consciência do tempo e, com ela, a da morte, é a essência do ser humano, é o que nos diferencia dos animais e da natureza, de modo geral, que são atemporais; e é também, de outro lado, o que nos priva da eternidade. Podemos citar algumas passagens nas quais essa concepção fica bastante clara.

Em um verso do poema “Isidoro Acevedo”, o eu lírico diz não ter entendido a notícia da morte do seu avô, porque, como ainda era criança, era imortal, isto é, não tinha a consciência da morte, tendo passado vários dias procurando pelo avô nos quartos da casa: “yo era chico, yo no sabía entonces de muerte, yo era inmortal” (BORGES, 1929, p. 96). Essa condição de imortalidade, que parece tão atraente ao homem, e ao mesmo tempo tão distante e proibida, é refletida no conto “El inmortal” como algo banal, cuja única exceção é o homem: “Ser inmortal es baladí; menos el hombre, todas las criaturas lo son, pues ignoran la muerte; lo divino, lo terrible, lo incomprendible, es saberse inmortal” (Id., 1949, p. 650).

No conto “El sur”, o personagem Juan Dahlmann, após ter saído do hospital e de uma condição de quase morte, enquanto espera o trem, entra em um café no

qual havia um gato “que se dejaba acariciar por la gente, como una divinidad desdeñosa”. Enquanto tomava o café, ao lado do animal, pensava “que aquél contacto era ilusorio y que estaban como separados por un cristal, *porque el hombre vive en el tiempo, en la sucesión, y el mágico animal, en la actualidad, en la eternidad del instante*” (Id., 1944, p. 634).

Quanto à relação tempo/narrativa, é no ensaio “Nueva refutación sobre el tiempo” que encontramos uma passagem na qual Borges, chamando a atenção para o termo “nueva” do título, já atribui ao texto um carácter temporal e “instaura la noción que el sujeto quiere destruir”. Mesmo ciente desse paradoxo, o título é mantido pelo autor porque considera a linguagem tão impregnada de tempo “que es muy posible que no haya en estas hojas una sentencia que no lo exija o lo invoque”.

De tal modo a narrativa se relaciona ao tempo, que Benedito Nunes (2003, p. 17) chega a afirmar que tomamos o tempo como um *a priori* das nossas ações, pois “já contamos com sua presença antecipada na distribuição das tarefas cotidianas”, razão pela qual a todo momento o medimos, tendo como recurso um padrão de medida astronômica partilhada socialmente. Ainda assim, observa Nunes, o tempo não é único para todos. “Direta ou indiretamente, a experiência individual, externa e interna, bem como a experiência social ou cultural, interferem na concepção do tempo”. É por isso que podemos falar em uma pluralidade de tempos – cronológico⁴, psicológico, histórico, lingüístico, todos eles passíveis de se relacionarem com a narrativa.

Medimos o tempo quando medimos o movimento, e da repetição dos movimentos dos astros chegamos ao calendário, um símbolo do domínio do tempo pelo homem, pois “deriva de observações e de cálculos que dependem também do progresso das ciências e das técnicas” (LE GOFF, 2003, p. 478). Entretanto, o instrumento criado para dominar é, nas sociedades, objeto de dominação, já que a vida passa a ser regulada, medida pelo calendário, determinando os dias de “festa e os dias normais, os períodos fastos e os nefastos”.

Na narrativa, a medida do tempo imprime uma suposta precisão do narrado, sendo possível, por vezes, afirmar quando se passou e quanto tempo durou a história. Nos contos de Borges, essa cronologia é freqüente; muitas são as datas, os

⁴ Nunes distingue o tempo físico e o tempo cronológico. O tempo físico é contínuo e irreversível, e é por ele que estabelecemos a relação de causa e efeito entre os eventos. É do tempo físico, entretanto, que derivamos o cronológico que, embora contínuo, traz em si uma marca cíclica, já que os anos passam, mas as estações, os meses, os dias se repetem.

anos, as horas dos acontecimentos. Tais passagens reiteram o caráter temporal das experiências humanas, mas também podem evidenciar que, uma vez preso ao tempo, o homem não pode conceber a eternidade.

O tempo cronológico é também base para a medida do tempo psicológico. Segundo Nunes (2003, p. 18), “o primeiro traço do tempo psicológico é a sua permanente descoincidência com as medidas temporais objetivas”. A duração das ações não obedece a uma cronologia, mas sim aos sentimentos e sensações das personagens; nesse caso, o tempo pode parecer muito extenso ou muito breve dependendo do maior ou menor grau de ansiedade, desejo, medo, sentidos, como ocorre, por exemplo, no conto “El inmortal” (BORGES, 1949, p. 643 e 644):

varios días erré sin encontrar agua, o un solo enorme día multiplicado por el sol, por la sed y por el temor de la sed [...];

No sé cuántos días y noches rodaron sobre mí. Doloroso, incapaz de recuperar el abrigo de las cavernas, desnudo en la ignorada arena, dejé que la luna y el sol jugaran con mi aciago destino.

Podemos, no exemplo, observar como a percepção do narrador relativiza a duração dos eventos; mas, para além da relação tempo físico/psicológico, o que ocorre é uma perda da própria noção do tempo, de modo que não se trata apenas de saber que o evento de um dia pareceu durar muito mais⁵; trata-se antes de não saber o quanto o evento durou.

Também ao tempo físico está relacionado o tempo histórico, sendo este, em geral, marcado por “intervalos curtos ou longos” a partir de relações de causalidade entre os fatos, relações estas que são marcadas por continuidades e descontinuidades. A esse respeito, em *A aguarrás do tempo*, Luis Costa Lima (1989, p. 55) observa que, ao lidar com eventos e estruturas temporais, o historiador procura por mudanças. Para ele, mesmo quando se trata de um longo período em que as estruturas, as instituições e os valores não mudam, ainda assim a história lida com mudanças: “não há escrita da história que não abrigue mudanças, mesmo que seja no sentido superficial de eventos que não interferem em estruturas enraizadas”.

⁵ No conto “El Sur”, o personagem Juan Dahlmann, após ter sofrido um acidente, é internado em um hospital; lá, no limiar entre um estado de consciência, em que conseguia ouvir aqueles que lhe visitavam, e os delírios advindos com a dor e a febre, “ocho días pasaron como ocho siglos” (BORGES, 1944, p.633). Embora a história seja contada por um terceiro, o ponto de vista da narrativa se concentra em Dahlmann, como que traduzindo aquilo que pensava e sentia.

Encontramos duas passagens em dois contos de Borges que nos parecem bons exemplos acerca da discussão sobre a natureza do tempo histórico. No primeiro, vemos um intento de permanência que se torna insustentável ao final da história, como a afirmar a impossibilidade de o homem *permanecer*. Tudo o que é temporal necessariamente muda.

La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió [...] noté que las carteleras de fierro de la Plaza Constitución habían renovado no sé qué aviso de cigarrillos rubios; el hecho me dolió, pues comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella y que ese cambio era el primero de una serie infinita. Cambiará el universo pero yo no, pensé con melancólica vanidad; alguna vez, lo sé, mi vana devoción la había exasperado; muerta yo podía consagrarme a su memoria, sin esperanza, pero también sin humillación (BORGES, 1949, p. 743).

O desejo de se dedicar ao Beatriz Viterbo mesmo após a morte é o que faz o narrador afirmar com segurança que não mudará, a despeito das mudanças do mundo. Mas esse desejo de permanência é impossível ao homem, que vive no tempo. Ao final do conto, passados alguns anos da “candente mañana”, já distante de toda a trama, escrevendo sobre o que aconteceu, o narrador se põe a questionar a existência do Aleph (sobre o qual falaremos posteriormente) e revela a sua própria transformação: “nuestra mente es porosa para el olvido; yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz” (Id., p. 756). Como afirma Costa Lima, “a absoluta ausência de mudança nos dois eixos talvez só seja possível na morte” (LIMA, 1989, p. 55).

Uma outra questão diz respeito à noção de duração. Longa ou curta? Como determiná-la? Dos contos que analisamos, “La biblioteca de Babel” contém passagens que marcam os intervalos de tempo em que ocorreram determinadas descobertas, cuja medida é sempre de séculos: há três séculos tornou-se possível “formular una teoría general de la Biblioteca”; há cinco, foi encontrado “un libro tan confuso como los otros” e, antes de completar cem anos, foi possível estabelecer qual o idioma em que estava escrito e também o seu conteúdo; há quatro séculos os bibliotecários buscam o catálogo da biblioteca, e durante um século sua ocupação foi encontrar “el Hombre del Libro”. São ações simples com durações longas para o bibliotecário que é temporal, mas talvez breves se pensarmos que a biblioteca é

infinita e eterna, e ainda que qualquer ação humana, diante da sua grandeza, é “infinitesimal” (BORGES, 1941).

Todas essas representações do tempo não são possíveis senão por meio do discurso. É nele que encontramos o que se denomina *tempo lingüístico*; é por meio dele que distinguimos o presente, o passado e o futuro na narrativa. O tempo ordena o discurso, inserindo todos os eventos numa sucessão, ainda que tenham ocorrido simultaneamente. A esse respeito, afirma Nunes (NUNES, 2003, p. 25):

Dado que no plano do mundo imaginário qualquer modalidade temporal existe em função da sua representação da linguagem, o tempo da obra – e a mesma condição terá o espaço – é um dos correlatos do discurso. Do discurso enquanto linguagem concreta, efetuada, cabe lembrar a linearidade ínsita; como ‘meio formado de unidades consecutivas’, não pode ordenar, senão sucessivamente, todas as representações, mesmo as simultâneas.

Quanto ao tempo lingüístico, como condição da narrativa, é observando-o que os narradores criados por Borges irão se deparar com a impossibilidade de narrar as imagens da totalidade. De toda forma, seja qual for a nuance do tempo que encontramos no discurso, este não poderá jamais corresponder ao tempo real, um *continuum* que não pode ser segmentado “pelo número sempre finito de frases” (Id. p. 25) oferecidas pelo discurso narrativo.

É pensando nos aspectos do tempo e, portanto, na estrutura dos contos de Borges que desenvolvemos este capítulo. Supomos encontrar, com essa análise, elementos que nos permitam desenvolver os capítulos seguintes, quais sejam: a do tempo como tema da narrativa e a do caos como resultado da tentativa de ordenar (portanto, secularizar) o que é atemporal ou eterno, ou antes, de fazer conjecturas acerca da natureza do universo, como afirma o próprio Borges acerca da sua obra:

[...] Mas minha vida é bastante casual, e tento fazer com que minha escrita não seja casual, ou seja, tento... bem, que haja algo de cosmos, ainda que seja essencialmente caos. Como pode acontecer com o universo, claro: não sabemos se é um cosmos ou um caos (BORGES; FERRARI, 1985a, p. 43).

Embora o foco da pesquisa seja “Funes, el memorioso” e “La Biblioteca de Babel”, tomamos o conto “El otro” como eixo deste capítulo e recorreremos com frequência a outros textos do mesmo autor para perceber como se dá essa estruturação de um modo mais amplo. “El otro”, publicado em *El libro de arena*

(1975), é significativo porque trata de um inusitado encontro entre o narrador Jorge Luis Borges e ele mesmo, mais jovem, às margens de um rio, um momento no qual passado e futuro se fundem e se tornam o mesmo.

1.1 O tempo entre a realidade e a ficção

Neste item, analisamos o modo como Borges inicia seus contos, habilmente deslocando o leitor para o terreno instável em que os mundos real e imaginário se confundem. Evidenciamos como isso ocorre no início dos contos “El Otro” e também no início de “Funes, el memorioso”. Tomando por base a terminologia de Gerard Genette (1972) sobre a estrutura do discurso narrativo, mostramos como se ordenam estruturalmente os parágrafos iniciais dos contos em questão.

Assim como em algumas outras narrativas de Borges, o conto “El otro” tem um início que apresenta certo grau de dificuldade de compreensão, de modo que não identificamos de imediato de que trata a narração e, por isso, recorremos a uma releitura ou a várias releituras. A narrativa inicia com uma justificativa da escrita do próprio conto e indica o modo como se deve proceder à sua leitura; mas, como veremos, o aparente esclarecimento contribui mais para obscurecer ou multiplicar os seus possíveis sentidos.

A dificuldade de leitura apontada no suposto leitor é também uma dificuldade concernente ao próprio narrador, que custa a iniciar a sua função, retardando o relato dos fatos. Essa dificuldade ou retardamento ou justificativa prévia daquilo que ainda não foi revelado é efeito do próprio modo de elaboração da narrativa e tem, como veremos, uma relação com o temor e o fascínio do caos que anunciamos no título deste capítulo. Tal é o início do conto:

El hecho ocurrió en el mes de febrero de 1969, al norte de Boston, en Cambridge. No lo escribí inmediatamente porque mi primer propósito fue olvidarlo, para no perder la razón. Ahora, en 1972, pienso que si lo escribo, los otros lo leerán como un cuento y, con los años, lo será tal vez para mi (BORGES, 1975, p. 13).

Inicialmente, como vemos, o narrador precisa a data do acontecimento – fevereiro de 1969 – e, imediatamente, justifica a razão pela qual demorou três anos para relatá-lo. Aparentemente, não há aí qualquer dificuldade de entendimento, mas questões surgem: que acontecimento? Por que é preciso justificar o tempo passado entre o fato e o relato? Por que é preciso justificar antes mesmo de narrar?

Poderíamos entender a declaração de que o fato aconteceu verdadeiramente como um argumento comum na literatura, que confere verossimilhança ao texto, uma vez que o narrador declara ter vivenciado os fatos que compõem a trama. O próprio Borges utiliza com muita freqüência esse recurso, como em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1941), que diz ter encontrado, em uma reimpressão da “Enciclopedia Britanica” de 1902, um verbete sobre Uqbar, um mundo imaginário, criado pelos homens. Também no conto “El inmortal” (1949), o narrador se diz tradutor de um manuscrito encontrado dentro de um exemplar da *Ilíada*, traduzido pelo poeta Alexander Pope; o imortal que escreveu o manuscrito teria sido o próprio Homero, em pleno século XX. Outros tantos argumentos aparecem nos contos de Borges, como em “Funes, el memorioso” (1944), cujo relato aborda o conhecimento travado entre o narrador e um certo “Ireneo Funes”, que tinha uma memória infalível; de modo mais sutil, na “Biblioteca de Babel” (1944), encontra-se uma nota de rodapé na qual o editor explica que o texto ali publicado sobre a tal Biblioteca estava pontuado apenas com a vírgula e o ponto, como se fosse também um documento encontrado, assim como o texto do imortal. Também confere verossimilhança a rigorosa precisão de datas, horas, locais nos textos ficcionais de Borges. Entretanto, todo esse rigor se dilui numa série de imprecisões acerca da coisa difícil, cheia de mistério, que contam os seus narradores, quase todos denominados *Borges*⁶.

No conto “El otro”, o mistério torna-se ainda maior quando da justificativa: era algo para se esquecer, e foi esse esforço pelo esquecimento que se fez durante três anos “para no perder la razón”. Como a memória não cedeu lugar ao esquecimento, no presente da narrativa (ou seja, em 1972), o narrador imagina como será a recepção dos leitores e, por fim, como será seu próprio entendimento acerca do narrado anos depois de publicá-lo. No presente, “o fato” é, assim, tido como um relato de memória; daí a alguns anos poderá ser, por ele mesmo, entendido como

⁶ A precisão das datas é também um jogo, claro está. No conto “El otro”, o encontro ocorre em 1969, o relato em 1972, mas a nota que o narrador dá ao outro data de 1974. Ainda que as cédulas de dólar levassem datas (algum tempo depois, o narrador descobre que elas não têm data), seria impossível que fosse 1974, ano posterior ao relato. Os números, nesse sentido, acabam figurando como “pistas falsas” da narrativa.

um conto fantástico, e esse será, provavelmente, o entendimento dos demais leitores desde o primeiro momento.

Como se vê, trata-se de uma narrativa que se volta sobre si mesma, elucidando procedimentos de escrita e leitura, como o fato de ser um texto escrito e, portanto, exigir um tipo de elaboração diferente daquela na qual o narrador supostamente fala a um ouvinte, imitando uma oralidade. Falar implica ainda alguém que ouve no momento da enunciação, diferente da escrita que se dá à leitura num momento posterior. A escrita possibilita o retorno ao texto; no caso de Borges, tal possibilidade é quase uma exigência, dado o grau de opacidade do seu texto.

O parágrafo inicial ainda indica o caminho interpretativo que o leitor deve percorrer: entender o relato como conto, quiçá como um “cuento fantástico”, como se referirá adiante no mesmo texto. O caminho interpretativo apontado, entretanto, talvez fosse mais evidente se para ele não se chamasse a atenção, pois, ao indicá-lo, o narrador lança dúvidas: por que o narrador de um conto publicado em um livro de ficções diz que ele deve ser lido como ficção? E, se o que relata é *fato*, mesmo sendo publicado como ficção, por que devo entendê-lo como *ficção*, ou como ficção fantástica?

Poderíamos encontrar em Aristóteles a justificativa para tal direcionamento por parte do narrador, pois, segundo o filósofo, muitas vezes, o relato de uma invenção parece ser mais aceitável do que algo que aconteceu efetivamente. No entanto, em Borges, o fato declarado como realmente vivido pelo narrador deve ser entendido como invenção pelo leitor, ou seja, a suposta “verdade” só pode ser aceita se lida como “ficção”. O que permanece sempre é a dúvida entre um e outro, dúvida esta que se sustentará, no desenrolar do conto, na oposição sonho/realidade.

Luis Costa Lima, em “A antiphisis em Jorge Luis Borges” (1980, p. 230), aborda a questão realidade/ficção na obra do escritor argentino. Partindo do argumento de que a *mimesis* não pode ser entendida simplesmente como “imitação” ou “reflexo” – o que levaria a uma idéia de representação como cópia – Costa Lima entende que a *mimesis* não pode ser reduzida apenas a relações de semelhança, sendo necessário considerar também as diferenças “quanto ao referente”.

Se, em geral, a questão da diferença não é levada em conta quando se trata da obra de arte, é porque a eficácia da *mimesis* consiste justamente em manter ocultas as diferenças e permitir que o leitor perceba apenas as semelhanças, garantindo, assim, “o efeito da verossimilhança” da obra; afinal “a estratégia da

mimesis há de supor a vontade de ser persuadido, por parte do receptor” (COSTA LIMA, 1980, p. 237). Apesar dessa espécie de *regra da mimesis*, passível de ser encontrada em uma enorme quantidade de obras literárias, Costa Lima propõe uma inversão, “que procuraria ler o produto mimético pelo avesso, assim privilegiando o sema ‘naturalmente’ posto na posição subordinada, a *diferença*” (grifo nosso). A essa inversão, que procura demonstrar a “banalização do excepcional”, por Borges, o autor denomina *antiphysis*, em oposição à “*physis* sobre a qual a *mimesis* se apóia” (Id., p. 233-234).

Heroicidade e crueldade são caminhos possíveis de identificação do leitor com a obra. Mas Borges “esmaga esses recursos”. Seus heróis são esvaziados; muitos deles morrem por causas banais, são esquecidos, são desprezíveis; a crueldade é banalizada, a divindade pode ser falsa ou inferior ou ainda pode falhar:

A astúcia de Hákim, que o levava a dirigir seus homens para o combate enquanto mantinha velado o rosto, justificando seu mistério por sua condição de profeta, despedaça-se sem remissão. Nada de divino havia em seu rosto, que se ocultava porque leproso. Falsa divindade, outro privilégio não lhe cabe [senão] o de ser atravessado pelas lanças de seus guerreiros (Id., p. 235).

No desenvolvimento do seu ensaio, Costa Lima ainda se remeterá, na questão da *antiphysis*, a duas imagens freqüentes em Borges: o espelho e o labirinto, ambos também recursos que sugerem uma “multiplicação de falsas correspondências” (Id., 1980, p. 239) e cuja identificação reapresenta o questionamento que fizemos acima sobre como proceder à leitura do conto “El otro”, pois se trata de propor a discussão acerca da relação entre realidade e ficção. Mas até mesmo essa questão encontra-se, digamos, espelhada, refletida inversamente, pois não se trata de considerar o estatuto da realidade enquanto domínio distinto da ficção, mas de pôr em evidência a própria natureza da literatura “enquanto ela é um derivado da própria experiência da realidade. Em Borges, literatura e realidade estreitam seus laços e dizer de uma é falar da outra” (Id., 1980, p. 237).

É útil para a análise de um único conto de Borges a leitura de outros tantos; com esse procedimento, percebemos que a constante reelaboração dos temas proporciona ao leitor um entendimento mais apurado do seu pensamento. “El otro” é o primeiro dos contos de *El libro de Arena* (1975); o conto subsequente, “Ulrica”, tem início também apontando o modo como se deve ler a narrativa:

mi relato será fiel a la realidad o, en todo caso, a mi recuerdo personal de la realidad, lo cual es lo mismo. Los hechos ocurrieron hace muy poco, pero sé que el hábito literario es asimismo el hábito de intercalar rasgos circunstanciales y de acentuar los énfasis (BORGES, 1975, p. 21).

Como vemos, a abordagem da realidade em Borges é sempre associada à ficção, pois a realidade pode ser, para ele, apenas um ponto de vista, podendo haver muitos outros. Essa relativização chega ao extremo quando, ao utilizar uma expressão comum (na realidade), imediatamente a corrige: “en la realidad, en la que creo realidad [...]”.

Nessa mesma linha de pensamento acerca da tensão realidade/ficção, Irène Bessièrè (1974) considera que a união de elementos contraditórios, “reunidos segundo uma coerência e uma complementaridade próprias”, constitui a base do gênero fantástico, cujo efeito é, por fim, de promover uma “desrealização do real”, o que parece ser o propósito do narrador borgeano no conto “El otro”, um propósito que se multiplica em diversos âmbitos.

Ainda quanto ao conto “El otro”, vimos que é Borges seu autor, seu narrador/personagem e também o outro. Essa ficcionalização do autor reaparece em vários dos seus textos, como veremos nos capítulos subseqüentes desta dissertação. Jéssica Rocha (2007) chama a atenção sobre esse dado e considera que não há apenas três, mas vários Borges:

Há dois sujeitos diferentes para um mesmo Borges, mas também esta personagem é um homem igual a vários homens (vários Borges: 1918, 1969, 1973) – e que se quer igual ao próprio criador [...] Mas se um homem pode ser dois homens fica sugerido que poderia ser qualquer homem ou mesmo todos os homens.

Com efeito, se, com o passar do tempo, mudamos, então podemos considerar que o Borges narrador ainda possui mais um outro duplo – o que viveu o encontro e o que se lembra e narra. Qual deles é o real? Qual o inventado? Discutindo “idéias contra o realismo” em Borges, Rocha mostra que mesmo os dados biográficos que aparecem no conto são permeados de “adulterações e mentiras”, como se, neles, houvesse uma pergunta implícita aos realistas: “esse personagem tem os meus dados, é certo, e por isso, este Borges sou eu?”. A conclusão a que chega a autora a esse respeito, o primeiro de sete argumentos contra o realismo, “seria o de que

não se pode apreender um ser humano tal qual ele é, ou tal qual ele foi, através da literatura” (Ibid., 2007).

Poderíamos, então, ir mais adiante, com o Borges ensaísta, e dizer que não é privilégio apenas da literatura a impossível apreensão do ‘homem real’, pois não se trata de conhecê-lo e não poder representá-lo; trata-se, isto sim, de não saber, de fato, qual o verdadeiro, qual o fictício. A esse respeito, em “Nueva refutación del tiempo”, Borges (1952, p. 178) cita uma conhecida fábula chinesa que conta o sonho do sábio Chuang Tzu: “éste hará unos veinticuatro siglos, soñó que era una mariposa y no sabía al despertar si era un hombre que había soñado ser una mariposa o una mariposa que ahora soñaba ser un hombre”.

A pequena fábula é correspondente ao episódio que narra em “El otro”, pois o acontecimento central é especulado pelo narrador como um sonho ou como acontecimento real; pode, aliás, ter sido simultaneamente um sonho e um fato real. Num momento, o narrador

afirma que o encontro com seu duplo já dura mais tempo do que comportaria um sonho. O dado leva a crer que eles estão na realidade, [mas] Quando o velho diz que seu “*sonho*” já dura setenta anos, está posta ainda a possibilidade de que a própria realidade seja uma ilusão” (ROCHA, 2007).

Ainda com Bèssiére (1974), “o relato fantástico provoca a incerteza ao exame intelectual, pois coloca em ação dados contraditórios”; desse modo, a ficção de Borges multiplica as possíveis concepções de realidade, e não são menores as possíveis irrealidades. Resta ainda a questão: *como dizer* algo que foi ao mesmo tempo sonhado e vivido?

1.2 Uma questão de ordem: entre prolepses e analepses, como determinar o tempo?

Voltemo-nos a outro difícil começo, no conto “Funes, el memorioso”. Nele, a dificuldade centra-se na enunciação do verbo “recordar”. O narrador afirma sempre “lo recuerdo” e se interrompe como se não quisesse ou não pudesse continuar. A cada interrupção, uma ressalva que retarda o início da história: “Lo recuerdo”, diz o narrador e, antes de concluir o período, explica: “yo no tengo derecho a pronunciar ese verbo sagrado, sólo un hombre en la tierra tuvo derecho y ese hombre ha

muerto”. O verbo não autorizado é, no entanto, pronunciado várias vezes no início da narrativa e mais outras tantas posteriormente; cada repetição é como um retorno ao ponto inicial, um recomeço da narrativa:

Lo recuerdo (yo no tengo el derecho a pronunciar ese verbo sagrado, sólo un hombre en la tierra tuvo derecho y ese hombre ha muerto) con una oscura pasionaria en la mano, viéndola como nadie la ha visto, aunque la mirara desde el crepúsculo del día hasta el de la noche, toda una vida entera. *Lo recuerdo*, la cara taciturna y aindiada y singularmente remota [...] *Recuerdo* (creo) sus manos afiladas de trezador. *Recuerdo* cerca de esas manos un mate [...] *Recuerdo* en la ventana de la casa [...] *Recuerdo* claramente su voz [...]. (BORGES, 1944, p. 583. grifos nossos).

Todos os “recuerdos” menos um dizem respeito ao que o narrador afirma lembrar de Funes – sua cara, sua voz, suas mãos, os objetos que usava. Cumpre observar que, nessa série de repetições, não é menos tênue que em “El otro” o limite entre verdade/invenção, deflagrada na afirmação “recuerdo” e na ressalva entre parêntesis “(creo)”, evidenciando uma incerteza quanto àquilo de que afirma se lembrar, porque somente Funes era capaz de se lembrar de tudo (?) ou porque a distância entre o relato e o fato preenche a memória com dados muitas vezes imaginados (?).

O conto é uma memória do narrador sobre alguém que ele pouco conheceu, um jovem com quem esteve por duas ou três vezes, no máximo. A exceção de que falamos acima diz respeito à memória de Funes, a saber como Funes se lembrava das coisas – “*lo recuerdo* [...] con una oscura pasionaria en la mano, viéndola como nadie la ha visto, aunque la mirara desde el crepúsculo del día hasta el de la noche, toda una vida entera”; a dificuldade consiste, nesse caso, em abordar “recuerdos que no pertenecieron más que a un tercero” (Id., 1930, p. 127)⁷. Essa dificuldade é ainda ampliada ao falar de Funes, pois se trata de “poner en palabras la memoria del otro” (LUCERO, 2009).

Se em “El otro” o começo da narrativa concentra inúmeras informações sobre o passado, bem como sobre certa expectativa que se teve no passado sobre o futuro (aliás, também já passada e não confirmada no presente), e sobre a expectativa que se tem no presente sobre o porvir, em “Funes”, a enunciação do

⁷ “Que un individuo quiera despertar en otro individuo recuerdos que no pertenecieron más que a un tercero, es una paradoja evidente. Ejecutar con despreocupación esa paradoja, es la inocente voluntad de toda biografía [...] poseo recuerdos de Carriego: recuerdos de recuerdos de otros recuerdos” (BORGES, 1930, p. 117).

verbo “lo recuerdo” marca o presente da narrativa, que dista cerca de meio século dos fatos centrais narrados.

A estratégia de escrita diferente redundante, entretanto, no mesmo efeito de sentido de “El otro”, qual seja: a dúvida sobre o que é real e o que é imaginário. O narrador é, mais uma vez, Borges, que narra sua experiência com algo difícil de dizer, distante no tempo; ocorre que esse narrador tem ciência da porosidade da memória humana e, ademais, conheceu alguém que realmente se recordava das coisas de modo absoluto. É isso que fica evidente no início da narrativa, com a repetição de “lo recuerdo” e da ressalva entre parêntesis, que é como se dissesse “na verdade, não me lembro, ninguém se lembra, somente Funes se lembrava”, ou de “lo recuerdo (creo)”, evidenciando a inexactidão do que está narrando, ou ainda a correlação entre recordar e imaginar⁸. Nicolas Lucero (2009) considera essa dificuldade como uma tentativa frustrada de “entrar en la órbita de Funes”, pois quando chega o momento do diálogo com Funes, é quando se declara incapaz de narrar: “ahí está la mayor disyunción entre la competencia (en rigor, la incompetencia) perceptiva y lingüística del narrador y la memoria, la sensibilidad y los lenguajes de Funes”.

Já Ricardo Piglia (2001, p. 17) aponta essa dificuldade de iniciar como uma marca característica de Borges. Na sua leitura, vários são os contos borgeanos que apresentam esse “começo difícil”, em oposição ao final, que está “premeditado e é fatal”. No caso de Funes, como vemos, o final encontra-se antes mesmo, se podemos assim considerar, do princípio da história narrada, dado já na explicitação da dificuldade de narrar, que é também a dificuldade de rememorar a memória de outro. “Ese hombre ha muerto”, diz o narrador, cujo relato também será fechado com uma informação sobre a morte de Funes. Nossa proposição acerca dessa dificuldade se estende ao momento crucial da narrativa, isto é, ao momento em que o narrador se depara com algo que é difícil ou impossível de ser narrado, uma dificuldade dupla, pois atinge tanto a estrutura do conto quanto o seu conteúdo.

Curiosamente, no segundo conto sobre o qual nos concentramos nesta dissertação, “La biblioteca de Babel”, não parece haver qualquer dificuldade no princípio, que começa por descrever a biblioteca que dá nome ao conto: “el universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez

⁸ Veremos, no capítulo 2, como as primeiras discussões sobre memória a abordam com desconfiança, pois era sempre relacionada com o sofisma.

infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el médio, cercados por barandas bajísimas” (BORGES, 1941, p. 558). Entretanto, nesse caso, nem sequer existe uma história a ser contada, o que talvez seja o grau máximo da dificuldade de narrar, até porque aí o inenarrável abrange todo o universo visto ser ele a própria imagem da totalidade, ao contrário dos demais contos citados, concentrados em um momento específico, num lugar determinado. Na ausência de história, ocorre a dissolução do tempo; sendo a biblioteca eterna, ela é atemporal, portanto ahistórica.

Em uma das inúmeras entrevistas radiofônicas concedidas a Osvaldo Ferrari, Borges (1985a, p. 44) fala da sua dificuldade de escrever, relacionada ao seu rigor quanto à escolha de cada palavra: “eu tenho muita dificuldade para escrever, sou um escritor muito rígido [...] No outro dia estive lhe ditando algo e o senhor deve ter reparado em quanto me demoro em cada verbo, cada adjetivo, cada palavra”.

É dentro dessa perspectiva do *como dizer* que estamos propondo a leitura de passagens dos contos que analisamos nesta dissertação, sempre em diálogo com outros contos do mesmo autor, a fim de compreendermos que os procedimentos de elaboração marcados na materialidade do texto produzem imagens que permitem uma discussão acerca do tempo em oposição à eternidade.

Para propormos essa análise, lançamos mão da terminologia de Genette (1972), cujas considerações em relação ao tempo da narrativa se dão em torno da idéia de que não é possível a existência de “um grau zero”, em que o tempo do discurso (o tempo que leva o narrador contando a história) seja coincidente com o tempo da história narrada (o tempo dos acontecimentos narrados) e com o tempo que o leitor levaria para proceder à leitura. Há em toda narrativa uma incompatibilidade entre essas durações, cujas relações devem ser abordadas:

Estudar a ordem temporal de uma narrativa é confrontar a ordem de disposição dos acontecimentos ou segmentos temporais no discurso narrativo com a ordem de sucessão desses mesmos acontecimentos ou segmentos temporais na história, na medida em que é indicada explicitamente pela própria narrativa ou pode ser inferida deste ou aquele indício indireto (Id., p. 33).

De modo específico, as categorias do tempo que abordamos a partir de Genette são a analepse e a prolepse. Em geral, a analepse ocorre quando, na ordem temporal da narrativa, o narrador se volta a um passado ainda mais remoto

do que aquele no qual a história ocorreu ou do ponto em que se encontra a narrativa. Já a prolepse é a denominação do movimento em contrário, antecipando algum evento em relação ao presente. Podemos dizer que as narrativas, em geral, são, na sua unidade, constituídas por analepses, pois se pressupõe que o presente, o momento em que o narrador conta a história, é quase sempre posterior aos fatos narrados.

Importa ainda, para esta análise, entender que as analepses e as prolepses têm uma extensão temporal, que Genette denomina *alcance* e *amplitude*. O alcance diz respeito ao quão distante temporalmente – para frente ou para trás – chega a anacronia; a amplitude diz respeito à duração da anacronia propriamente dita, isto é, à duração dos eventos que são inseridos na narrativa, quebrando a sua linearidade.

De volta a “El otro”, ainda nos concentramos no seu primeiro parágrafo. Utilizando a terminologia de Gérard Genette, vemos o texto – cujo presente data de 1972 – entremeado de analepses e prolepses. Vemos, de início, um narrador interessado em entender algo que se passou e, como não conseguiu esquecer, decidiu por relatar, pois todo relato, necessariamente, impõe aos fatos uma ordem e essa ordem acaba por se constituir como uma explicação. Considerando, então, o presente da narrativa como o momento da escrita, o fato rememorado em “El otro” é uma analepse, como também é uma analepse a recordação da tentativa de esquecimento.

Por outro lado, houve uma tentativa, no passado, de esquecer – “no lo escribí inmediatamente porque mi primer propósito fue olvidarlo” (BORGES, 1975, p. 13) –, ou seja, três anos antes, o narrador imaginou que, no futuro, iria esquecer o que se passou, mas, no presente, a sua expectativa não se concretizou. Há aí um caráter de prolepse, ou, melhor seria dizer, uma analepse proléptica, pois se trata de uma expectativa passada sobre o futuro, que também já se tornou passado. Ao final do parágrafo, a esperança frustrada dá lugar a uma outra: a de que as pessoas não entendam sua história como verdadeira, mas como uma ficção, e de que ele mesmo, no futuro, também assim o entenda.

Ao assinalar as aporias da memória presentes nas *Confissões* de Santo Agostinho, Paul Ricoeur (p. 1983a, p. 24) lembra que o problema da medida do tempo (tempo longo, tempo curto) diz respeito ao passado e ao futuro, como tempos diferenciados do tempo presente. No entanto, tanto a memória (rememoração do passado) quanto a espera (expectativa do futuro) são “modalidades do presente”.

Considerando o passado como “presente do passado”, isto é, memória, e o futuro como “presente do futuro”, ou seja, espera, Santo Agostinho afirma que a memória e a espera só existem no presente. É nesse sentido que Ricoeur afirma que o presente “possui uma multiplicidade interna”, já que abarca as outras temporalidades.

Sob esse ponto de vista, podemos dizer que tanto os fatos narrados quanto a sua expectativa em relação à recepção do texto que escreve Borges pertencem ao presente da narrativa. Ainda assim, mantém-se uma clara distinção entre passado, presente e futuro, marcadamente pelos tempos verbais e pelos advérbios do discurso.

Como sabemos, o *Discurso da narrativa* de Genette é um estudo sobre o romance de Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido*. Na sua análise, Genette mostra os constantes recomeços da história – sete vezes a narrativa volta àquilo que se denominou como marco inicial – e os entende também como uma “dificuldade do começo”, mas que, diferentemente da tradição, que utiliza o recurso *in media res*, torna-se, em Proust uma “multiplicação das instâncias memoriais”.

Em Borges a questão parece outra. A dificuldade parece ser a de dispor os acontecimentos em uma ordem, ordem que necessariamente implica um uso da linguagem e de uma disposição temporal própria a ela. Vejamos o que ocorre em “El otro” – o fato. Vemos se passar, no ano de 1969, um encontro entre o narrador – Jorge Luis Borges – e um outro, ele mesmo, Jorge Luis Borges, muitos anos mais jovem. Eles se encontram às margens de um rio; o narrador, em frente ao rio Charles, em Boston, o outro em frente ao rio Ródano, na Suíça.

Me le acerqué y le dije:

_ Señor, ¿usted es oriental o argentino?

_ Argentino, pero desde el catorce vivo en Ginebra – fue la contestación.

Hubo un silencio largo. Le pregunté:

_ ¿En el número diecisiete de Malagnou, frente a la iglesia rusa?

Me contestó que sí.

_ En tal caso – le dije resueltamente – usted se llama Jorge Luis Borges. Yo también soy Jorge Luis Borges. Estamos en 1969, en la ciudad de Cambridge.

_ No – me respondió con mi propia voz un poco lejana.

Al cabo de un tiempo insistí:

_ Yo estoy aquí en Ginebra, en un banco, a unos pasos del Ródano. Lo raro es que nos parecemos, pero usted es mucho mayor, con la cabeza gris (BORGES, 1975, p. 14).

A alusão a Heráclito é uma constante em Borges e, nesse conto, ela é explícita: “inevitavelmente, el río hizo que yo pensara en el tiempo. La milenaria imagen de Heráclito” (Ibid., p. 13). Ora, a imagem não poderia ser mais apropriada quando o rio que compõe o cenário não é o mesmo para as personagens, nem mesmo o ano, e também o homem, duplicado num outro, que é ele mesmo, mas já há muito diferente, como observa o jovem: “lo raro es que nos parecemos, pero usted es mucho mayor, con la cabeza gris” (Id., 1975, p. 14).

Vemos, mais uma vez, surgir o tema realidade/ficção no conto. Para Rocha (2007), as aproximações aí pretendidas não podem coexistir, “já que o sonho não pode ser a realidade; a mesma pessoa não pode existir em dois tempos; duas cidades não podem ocupar o mesmo espaço”, ao que acrescentamos: o passado e o futuro não são o mesmo. Diante de tantas impossibilidades e, ainda sem entender se aquele encontro era sonho ou realidade, o velho Borges conta ao jovem o que viveu: “no sé la cifra de los libros que *escribirás*, pero sé que son demasiados. *Escribirás* poesias que te *darán* un agrado no compartido y cuentos de índole fantástica. *Darás* clases como tu padre y como tantos otros de nuestra sangre” (Id., p. 15).

Ao dizer ao jovem o que aconteceu na sua própria vida, o narrador utiliza o recurso da analepse – o retorno ao passado; entretanto, ao fazê-lo, emprega verbos no futuro, como é próprio da prolepse; afinal, a sua fala se refere, simultaneamente, ao passado e ao futuro, ou seja, ao narrar o seu passado, simultaneamente narra o futuro do jovem – um futuro inevitável, pois que já vivido – “su inevitable destino era ser el que soy”.

Vemos desenvolver-se uma clara distinção estrutural entre presente, passado, futuro, marcados, respectivamente, pelo momento em que o narrador escreve seu texto, pelo encontro relatado e pela recepção do texto publicado. Mas, no momento em que fala com o jovem Borges, seu ato narrativo torna iguais o passado e o futuro⁹. Como podemos, então, denominar esse tempo, no qual se igualam todas as etapas do vivido e do que há de se viver? E ainda: como denominar o tempo no qual se passa o diálogo, sendo ele um encontro do jovem com seu futuro, e do velho, ele mesmo, com o seu passado?

⁹ Ao discutirmos a concepção de tempo na física, mostraremos que a física clássica considera o tempo como valor absoluto e, por isso, entende ser possível “prever o futuro”.

1.3 A narrativa como metáfora

No prefácio de *Tempo e narrativa*, Paul Ricoeur (1983a, p.9) traça um paralelo entre metáfora e narrativa. Mesmo reconhecendo a distância teórica entre uma e outra – a metáfora pertence à “teoria dos ‘tropos’ (ou figuras do discurso) e a narrativa, à teoria dos ‘gêneros’ literários” – Ricoeur reconhece em ambas “o mesmo fenômeno central de inovação semântica. Nos dois casos, esta só se produz no nível do discurso, isto é, dos atos de linguagem de dimensão igual ou superior à frase”.

Dizer *biblioteca* por *Universo* é fazer, como diz Ricoeur, uma atribuição semântica impertinente, pois a palavra adquire um sentido outro, distante do seu sentido usual, e cria, por fim, “uma nova pertinência semântica”, pois nos leva a questionar que relação de similitude pode haver entre uma biblioteca e o Universo. Entretanto, esse novo sentido não se restringe apenas ao vocábulo, ele se estende ao nível da frase.

Assim como a metáfora, a narrativa produz novas relações, novos significados, que não equivalem à linguagem comum, quando aproxima elementos em princípio muito diferentes entre si. Fundamentalmente, a narrativa produz essa renovação quando une elementos diversos: “virtudes da intriga, objetivos, causas, acasos são reunidos sob uma unidade temporal de uma ação total e completa. É esta *síntese do heterogêneo* que aproxima a narrativa da metáfora. Nos dois casos, o novo – o ainda não-dito, o inédito – surge na linguagem” (RICOEUR, 1983a, p. 10); desse modo, a narrativa se aproxima da metáfora porque *desautomatiza*, pela linguagem, o mundo ao qual estamos habituados, oferecendo-nos uma nova visão.

Diferentemente de Luis Costa Lima, visto mais acima, Ricoeur releva a questão da semelhança, a semelhança como resultado das novas aproximações que tanto a metáfora quanto a narrativa produzem. A semelhança que, por inusitada, propõe uma “realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento”, como diria Guimarães Rosa (1967, p. 3). A discussão de Ricoeur (1983a, p. 10) torna-se útil para a nossa pesquisa à medida que temos como objetivo perceber como se dá a estruturação dos contos que analisamos e também como esses mesmos contos abordam a temática do tempo. Diz autor::

A imaginação produtora, em obra de processo metafórico, é assim a competência de produzir novas espécies lógicas por assimilação predicativa, a despeito da resistência das categorizações usuais da linguagem. Ora, a intriga de uma narrativa é comparável a essa assimilação predicativa: ela ‘toma conjuntivamente’ e integra numa história inteira e completa os eventos múltiplos e dispersos e assim esquematiza a significação inteligível que se prende à narrativa considerada como um todo.

Não nos esqueçamos, nesse ponto, as considerações de Costa Lima (1980) acerca de Borges, como um autor que destaca – em sua antiphysis – as diferenças; como um autor que produz, sim, semelhanças, semelhanças que são inusitadas aproximações. Entretanto, nos mesmos textos em que as aproximações se encontram, também se destacam as diferenças, diferenças que aqui entendemos como aquilo que, em princípio, deveria ser ocultado, escondido para melhor promover o jogo da imaginação por parte do leitor, para garantir a verossimilhança. É o que acontece, por exemplo, no início do conto “El inmortal”.

Ao modo de um livro, o texto encontra-se estruturado em sete partes, sendo cinco numeradas como se fossem capítulos. A primeira parte é uma espécie de prefácio, em terceira pessoa, que explica a origem do texto que se segue. No que estamos chamando de prefácio encontramos a informação de que no ano de 1929, a “princesa de Lucinge”, após ter conversado com um antiquário, adquiriu a “Ilíada de Pope”. Joseph Cartaphilus conversara com a princesa, passando de uma língua para outra indistintamente. Ao saber de sua morte, quatro meses depois, a princesa apanhou o livro adquirido e nele encontrou um texto manuscrito, em língua inglesa, mas cheio de latinismos. Tal texto, diz o narrador, após ter sido traduzido, é o que se apresenta em seguida, narrado em primeira pessoa, sendo um relato de memória do antiquário.

O livro onde foi encontrado o manuscrito é, na verdade, uma tradução da *Ilíada* de Homero, feita pelo poeta inglês Alexander Pope. O seu trabalho de tradução é muito famoso pelo critério que utilizou, pois, para ele, a boa tradução não é aquela que se faz palavra a palavra, mas aquela que conserva o “espírito” da obra (cf. ROLIM, 2006). Assim como é significativo que a obra em questão seja a *Ilíada* – já Cartaphilus declara, ao final, ter sido o próprio Homero – também é significativo que se trate de uma tradução dessa natureza, já que o narrador afirma que o texto seguinte é uma *versão literal* do manuscrito encontrado: “el original está redactado

en inglés y abunda en latinismos. La versión que ofrecemos es literal” (BORGES, 1949, p. 641).

Como não poderia deixar de ser, encontramos nos ensaios de Borges as suas considerações sobre a tradução, em “Las versiones homericas”. Nesse texto, Borges afirma que a tradução é um mistério das letras, pois, tal como uma produção literária, consiste em dar maior relevo a determinadas passagens, ocultando outras, tal como no processo de criação¹⁰; a diferença, é claro, é que a tradução seria uma segunda versão da história, e quanto mais tradutores, mais “versiones” teremos: “la *Odisea*, gracias a mi oportuno desconocimiento del griego, es una librería internacional de obras en prosa y verso” (Id., 1932, p. 281). Qual seria a mais fiel é a pergunta de Borges. “Repito que ninguna o que todas” é a sua resposta, que, típica de Borges, permanece no âmbito da conjectura.

Jorge Schwartz (2001, p. 190) – um dos tradutores de Borges no Brasil – esclarece que, nesse mesmo ensaio sobre as versões da *Odisséia*, a de Pope seria a mais admirável porque há nela “uma grande interferência do tradutor”. Se traduções são, como entende Borges, “versões”, elas jamais correspondem fielmente ao texto original, daí haver muitos Homeros, como ele afirma; daí também a tradução ser aproximada do mundo da criação, da invenção literária, já tradução não é “a obra” (sem considerar que as obras traduzidas, encontradas, perdidas na ficção de Borges são, obviamente, ficcionais). Desse modo, é uma falácia dizer, como o tradutor de Cartaphilus, que a versão oferecida ao leitor é “literal”. Além disso, a recepção torna-se mais um ícone que distancia o texto do entendimento do texto, pois, como afirma Schwartz, “o repertório cultural do leitor modifica o ato da leitura e, em última instância, o próprio texto”.

¹⁰ Em “Las versiones de Homero”, encontramos essa reflexão: ¿Qué son las muchas [traducciones] de la *Ilíada* de Chapman a Magnien sino diversas perspectivas de un hecho móvil, sino un sorteo experimental de *omisiones y de énfasis*?” (p. 280, vol. I, de). No conto “Ulrica”, encontramos a mesma reflexão, mas em lugar de se referir à tradução, temos como sujeito a criação literária: “[...] pero sé que el hábito literario es asimismo el hábito de intercalar rasgos circunstanciales y de *acentuar los énfasis*” (p. 21, vol III)

1.4 A ordem e o tempo da narrativa

Vimos, no início deste capítulo, a proposição de Ricoeur acerca do tempo na narrativa, quando considerava, a partir de Aristóteles, que a narrativa é um recurso para a ordenação dos eventos, uma ordenação que “faz triunfar a ordem sobre a desordem”. O que apresentamos até aqui, entretanto, nos leva a ver o contrário em Borges. Borges nos remete, nas suas narrativas, não à ordenação, como estamos habituados a observar em obras ditas tradicionais; para usar o termo de Ricoeur acerca da metáfora, a renovação que encontramos nos textos pesquisados propõe uma inversão dessa ordem, ou melhor, uma subversão dessa ordem, pois que está sempre levantando questões sobre se, afinal, existe uma ordem.

Não queremos dizer, com isso, que um escritor do porte de Jorge Luis Borges escreve de modo desordenado ou aleatório, ao contrário; mas o seu rigor na construção textual engendra efeitos de sentido que levam a diversas reflexões, dentre as quais o pensar sobre a linguagem, tanto no que diz respeito às suas possibilidades (os seus próprios textos são exemplo de como se pode jogar com as palavras e criar imagens as mais inusitadas) quanto no que tange às suas limitações (como veremos no capítulo 2, de modo mais detido, a partir da proposta de uma linguagem e um sistema numérico sugerido pelo personagem Ireneo Funes).

A partir dos contos de Borges abordados nesta dissertação, podemos mesmo constatar que a experiência só se ordena na disposição narrativa, como afirmam os autores nos quais nos fundamentamos (Ricoeur, Genette, Barthes), pois é dentro de uma estrutura narrativa que as experiências são dadas ao leitor pelos inúmeros narradores borgeanos. No entanto, o momento crucial de cada história remete ao inefável, pois o que quer que se diga sobre a memória de Funes ou sobre a Biblioteca de Babel, ou mesmo sobre a experiência de um homem que se encontra consigo mesmo (mais jovem? mais velho?), ou ainda sobre o Aleph nunca poderá corresponder à coisa em si mesma, será sempre um discurso impreciso¹¹. Antes, porém, de mostrarmos essa subversão, vejamos como sua narrativa se ordena.

¹¹ Em entrevista a Osvaldo Ferrari sobre “a ordem e o tempo”, diz o autor: “duas vezes na minha longa vida me senti fora do tempo, ou seja eterno. É claro que não sei quanto tempo durou essa experiência porque estava fora do tempo. Também não posso comunicá-lo, foi algo muito lindo” (p. 45 sobre os sonhos e outros diálogos)

No conto “El otro”, sentado em frente ao rio Charles, desperto, como faz questão de frisar (“yo había dormido bien”), Borges tem uma sensação de *déjà vu*. A seqüência de frases curtas produz um encadeamento de situações e os relaciona, dispensando conectivos. Alguém se senta ao seu lado. Embora não desejasse companhia, permanece sentado. “El otro” começa a assoviar uma canção. Na seqüência seguinte, anuncia quem é a pessoa ao seu lado, antecipando toda a situação que se passará e, ao mesmo tempo, explicando a sensação do “já vivido”: “lo que silbaba, lo que trataba de silbar (nunca *he sido muy entonado*)...” (1975, p. 13, grifo nosso). Aquele que assobiava, ou melhor, que *tentava* assobiar, corresponde à primeira pessoa da frase entre parêntesis e o “ele” se torna um “eu”: com “horror”, o narrador se reconhece no outro:

Sentí de golpe la impresión (que según los psicólogos corresponde a los estados de fatiga) de haber vivido ya aquel momento. En la otra punta de mi banco alguien se había sentado. [...] El otro se había puesto a silbar. Fue entonces cuando ocurrió la primera de las muchas zozobras de esa mañana. Lo que silbaba, lo que trataba de silbar (nunca he sido muy entonado), era el estilo criollo de *La tapera* de Elías Regules [...] Luego vinieron las palabras. Eran las de la décima del principio. La voz no era la de Álvaro, pero quería parecerse a la de Álvaro. La reconocí con horror.

O “já vivido” de Borges, a sensação do *déjà vu* problematiza a relação de causa/conseqüência e tempo, de modo que se torna difícil saber o que é passado, o que é futuro e o que é causa do quê. O limite entre passado e futuro se dilui quando tudo o que o narrador diz sobre o seu passado é o futuro do outro, como vimos no item anterior.

Podemos aqui recordar que toda a história é já passada quando narrada, de modo que toda ela está “em cada instante presente por inteiro [...] no espírito do narrador” (GENETTE, 1972, p. 76). No entanto, quando se trata do encontro entre Borges e seu outro, podemos pensar que, sob o ponto de vista do jovem, o encontro é inédito; mas para o narrador, ainda que ele tenha esquecido, o encontro não está sendo vivido, mas revivido, de modo que nada é absolutamente novo, tudo ali se repete.

Nessa circunstância, uma conseqüência poderia, por exemplo, ser anterior a uma causa. Mesmo que o encontro seja organizado por um diálogo, ficando clara a distinção entre o narrador e seu outro, são muitos os momentos em que elementos

aparentemente discerníveis ao primeiro olhar – pelo menos no que tange a um relato – se misturam, se confundem e se tornam o mesmo, ainda quando parecem tão diferentes. São aproximações assim, como diz Ricoeur, que tornam a narrativa ficcional similar à metáfora, quando o heterogêneo, unido por meio da linguagem, cria imagens que não correspondem ao que nos parece óbvio: “de fato, pelo viés da ficção e da redescrição da realidade, é possível desestabilizar o conceito solidificado de mundo e, a partir do todo de uma obra de ficção restabelecer novos limites, mais extensos, para a construção de sentido” (MARQUES, 2008). Vejamos uma passagem do diálogo entre o narrador e seu duplo. Depois que o narrador descreve a casa onde vive o jovem, este questiona:

_ [...] Esas pruebas no prueban nada. Si yo lo estoy soñando, es natural que yo sepa lo que sé. Su catálogo prolijo es del todo vano.

La objeción era justa, le contesté:

_ Si esta mañana y este encuentro son sueños, cada uno de los dos tiene que pensar que el soñador es él. Tal vez dejemos de soñar, tal vez no. Nuestra evidente obligación, mientras tanto, es aceptar el sueño, como hemos aceptado el universo y haber sido engendrados y mirar con los ojos y respirar.

_ ¿Y si el sueño durara? – *dijo con ansiedad.*

Para tranquilizarlo y tranquilizarme, fingí un aplomo que ciertamente no sentía (BORGES, 1975, p. 14).

Uma possível explicação para esse encontro entre Borges e seu outro seria o fato de esse encontro ser uma imagem criada por um sonho. Mas essa explicação é seguida de imediato por uma dúvida: se foi um sonho, quem sonhou? “Cada uno de los dos tiene que pensar que el soñador es él” (Id., p. 15). Mas a solução dada pelo narrador é ainda mais inusitada: “creo haber descubierto la clave. El encuentro fue real, pero el otro conversó conmigo en un sueño y fue así que pudo olvidarme; yo conversé con él en la vigilia y todavía me atormenta el recuerdo”. Realidade e sonho se aproximam na conjectura de Borges e, como é próprio de uma narrativa, a verdade sobre “el hecho” torna-se uma questão de ponto de vista.

Vejamos a questão da ordem em outros contos de Borges. Em “A escrita do romance”, Roland Barthes (1953, p. 27) discute o tempo do romance; o tempo do verbo, diz ele, contribui para a ordenação dos fatos numa relação causal abstraída de uma multiplicidade e de uma simultaneidade:

seu papel é *reduzir a realidade a um ponto* e abstrair da multiplicidade dos tempos vividos e superpostos um ato verbal puro desvinculado das raízes existenciais da experiência e orientado para uma ligação lógica com outras ações, outros processos, um movimento geral do mundo: ele visa a manter uma hierarquia geral dos fatos.

Chamamos a atenção, na afirmação de Barthes, para a *redução da realidade a um ponto*, uma reflexão bastante significativa na ficção borgeana, mas numa perspectiva bastante diversa, senão oposta à que Barthes expõe. A narrativa, de modo geral, dá um sentido às coisas, direciona, cria relações causais, e como que *esquece* a multiplicidade de coisas que acontecem ao mesmo tempo. Mas, em Borges, a redução da realidade a um ponto ganha outro significado.

Carlos Argentino Daneri, personagem do conto “El Aleph” desespera-se com a notícia de que a casa onde viveu toda a sua vida será demolida. Seu sofrimento poderia sugerir um apego ao lugar, às suas memórias, às memórias da prima-irmã – Beatriz Viterbo – cuja morte é relatada poucos anos antes da notícia da demolição. Mas não é essa a preocupação de Daneri; a destruição da casa representa a perda do Aleph, a destruição de: “uno de los puntos del espacio que contiene todos los puntos” (BORGES, 1949, p. 750).

Para o narrador, a visão que o Aleph lhe proporciona, no presente da narrativa, põe em cheque a sua função de escritor, razão pela qual se segue uma espécie de “teoria da escrita”; esta pressupõe uma linguagem que, por ter sido um dia aprendida, é compartilhada pela memória de todos os seus usuários. Mas, ao pensar no Aleph, como descrevê-lo? Seguem-se analogias que se assemelham ao ao precioso objeto pelo que têm de inconcebível:

Los místicos, en análogo trance, prodigan los emblemas: para significar la divinidad, un persa habla de un pájaro que de algún modo es todos los pájaros; Alanus de Insulis, de una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna; Ezequiel, de un ángel de cuatro caras que a un tiempo se dirige al Oriente y al Occidente, al Norte y al Sur (Id., p. 752).

Nenhuma dessas assertivas correspondem ao incomunicável Aleph, pois qualquer coisa que se diga sobre ele, será sempre “contaminado de literatura y falsedad”. Aquele ponto de dois ou três centímetros, visto apenas sob um certo

ângulo no sótão da casa de Daneri, continha o mundo: “el espacio cósmico estaba ahí, sin disimulación de tamaño” (Ibid., p. 753).

O Aleph – mundo reduzido a um ponto – não abstrai, não reduz, o Aleph abarca toda a multiplicidade, o Aleph é a imagem da totalidade, do eterno, do divino. É impossível descrevê-lo porque tudo nele está presente simultaneamente, e a linguagem obriga a sucessão; dispor o Aleph numa narrativa, utilizar palavras para descrevê-lo, seria temporalizá-lo, ordená-lo, o que já o distanciaria do que ele efetivamente é: “milliones de actos deleitables o atroces” que ocupam “el mismo punto, sin superposición y sin transparencia”.

Do mesmo modo que Barthes, Ricoeur (1983b, p. 15) considera que “o mundo exibido por qualquer obra narrativa é sempre um mundo temporal”. Borges, consciente da impossibilidade de secularizar o Aleph, o descreve, mesmo sabendo que ao fazê-lo, já o torna outra coisa, pois o Aleph não obedece a uma ordem. É aqui mais uma evidência de como o narrador, ao invés de recorrer ao apagamento das diferenças entre o ponto e o universo, faz o contrário, revela-as.

Como recurso para a descrição, o narrador enumera uma enorme quantidade de situações que vê no Aleph:

vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres) [...] vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena (BORGES, 1949, p. 754, grifos nossos).

De novo, como em “Funes”, a repetição do verbo. Lá, dizíamos, a repetição de “lo recuerdo” remete a um constante recomeço; já em “El Aleph”, a repetição do verbo “ver” remete a uma simultaneidade, pois embora tudo seja disposto linearmente, tudo foi visto ao mesmo tempo. Esse mundo reduzido a um ponto, em nenhum instante subtrai a simultaneidade, tornando impossível a hierarquização de que fala Barthes ou a ordenação de que falou Aristóteles.

“Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato”, diz o narrador de “El Aleph”. É o mesmo que diz o narrador de “Funes, el memorioso”: “arribo, ahora, al más difícil punto de mi relato”, quando começa a falar do diálogo que teve com Ireneo, o memorioso Funes. O “difícil” diz respeito ao tempo que se passou desde então – “hace ya medio siglo” – e, conseqüentemente, à utilização do estilo indireto e não do diálogo que poria o leitor diante da cena, como ocorre em “El otro”. Seu discurso

alerta que tudo o que será lido não passa de uma aproximação do que viu e ouviu, irrecuperável no presente da narrativa. Mas a questão se estende quando se pensa que o objeto da narrativa é a memória do outro, do como esse outro pensa, e quando se sabe que, para esse outro, nada passa, tudo é simultâneo, tudo é presente, inolvidável: “porque lo pensado una sola vez ya no podía borrarse”. A memória de Funes que, como o Aleph, presentifica todas as coisas, tornando tudo simultâneo, será discutida no capítulo 2 desta dissertação.

Até esse momento, nos concentramos no conto “El otro”, em diálogo com outros contos de Borges, em especial “Funes, el memorioso”, sobre o qual dedicamos um capítulo desta dissertação. Mas, além de Funes, um outro conto – “La Biblioteca de Babel” – é também um texto sobre o qual nos concentramos nesta dissertação e do qual pouco falamos até aqui.

Falamos em um difícil começo dos dois contos de Borges e falamos sobre o problema da ordem, da organização temporal dos mesmos contos. Essa preocupação ou necessidade de ordenar – caminho possível para o entendimento – revela o que Ricoeur (1983a) chama, com Aristóteles, “temor do caos”. É preciso narrar para entender, para ordenar, para explicar, para, enfim, fugir da multiplicidade de eventos simultâneos.

Se pouco falamos de “La Biblioteca de Babel”, isso não significa que este conto – se assim podemos denominá-lo – seja um caso à parte na obra de Borges na questão da “ordem”, embora à primeira vista seja esta a impressão. Mas se perguntamos pela “história do conto”, podemos dizer que “El otro” e “Funes, el memorioso” efetivamente contam uma história; até certo ponto (o ponto em que narrar é impossível), encontramos uma estrutura que se pode dizer *narrativa*, o que também ocorre em “El Aleph”. Mas, se pensamos sobre “La Biblioteca de Babel”, que história conta?

Não há aí a *história de*. A Biblioteca de Babel é um Aleph espacializado e, assim como o Aleph, é impossível descrevê-la. Nos contos de Borges, de modo geral, como observa Flora Sussekind (1998), a trama que envolve as personagens se constrói a partir de “um número restrito de cenas emblemáticas, procedimentos também exemplares da tensão entre a estruturação paratática e a ênfase no descontínuo, na variação”. No texto da Biblioteca, as poucas passagens que se

podem dizer narrativas são apenas enumerações exemplares da limitada compreensão dos bibliotecários, seus únicos habitantes.

Em *O tempo no romance*, Jean Poullion (1946, p. 111) considera que “para compreender uma seqüência qualquer, é preciso evidentemente encontrar algum elo entre o que vai sucedendo”. Mais uma vez, no caso da Biblioteca, a questão que se interpõe é: “*como narrar?*”. Criar elos significa observar ao mesmo tempo diferença e manutenção de traços, continuidade e descontinuidade. Mas na Biblioteca o único que se mantém, paradoxalmente, é a descontinuidade, pois todos os livros são diferentes uns dos outros, ainda que essa diferença se resuma a apenas um ponto ou a uma vírgula, essa heterogeneidade não pode ser resumida, as pequenas diferenças não podem ser apagadas, esquecidas.

Quando trata da narrativa na *Poética*, Aristóteles aponta a “ação” como hierarquicamente superior às demais partes do poema, superior inclusive “ao pensamento” (RICOEUR, 1983a, p. 59). Ora se a ação é o fundamento sobre o que se constitui a narrativa – trata-se de representação de homens em ação – não se pode caracterizar as narrativas de Borges como narrativas propriamente ditas, pois nelas o que menos interessa são as ações. Nesse sentido, Ítalo Calvino (1993) tem razão quando diz que por trás de todo conto de Borges encontra-se um ensaio. Um ensaio sobre o tempo. Além de abordar o tempo como tema central da obra de Borges, Calvino ainda releva a questão do gênero, quando diz que a prosa de Borges é mais ensaística que narrativa, pois o que mais importa são as discussões e não as ações em si mesmas.

O próprio Gerard Genette (1972, p. 33), referência na análise estrutural da narrativa, admite que nem sempre é possível reconstituir o tempo da narrativa. Essa impossibilidade marca os contos de Borges. E é isso que chamamos, com Ricoeur, de fascínio do caos. Parece haver um desejo ou uma necessidade de ordenar, que impulsiona o narrador. Entretanto, há em Borges, como afirma Ricoeur, uma marca da modernidade na qual está inserido, e essa marca é a “fascinação pelo informe”, de modo que seus textos – com “horror o admiración” – são metáforas, metáforas paradoxais, de experiências humanas da eternidade:

Seria preciso antes questionar se a defesa de uma experiência temporal radicalmente informe não é, ela própria, o produto da *fascinação pelo informe* que é um dos traços da modernidade. Em suma, quando pensadores ou críticos literários parecem ceder à simples nostalgia de ordem ou, pior, *ao pavor do caos*, o que os move,

em última análise, é o reconhecimento autêntico dos paradoxos do tempo, para além da perda de significado característica de uma cultura particular – a nossa (RICOEUR, 1983a, p. 112-113).

Propondo uma história da evolução do romance, Ricoeur (1983b, p. 19) afirma que o que marca o romance do século XX é uma maior complexidade dos caracteres dos personagens em detrimento da intriga. O que importa, então, não é mais o desenvolvimento dos fatos propriamente ditos, mas “o inacabamento da personalidade, a diversidade dos níveis de consciência, de subconsciência e de inconsciência, a profusão dos desejos mal formulados, o caráter icônico e evanescente das formações afetivas”. Fica difícil centrar-se na intriga como aspecto central da narrativa, até porque o que complexifica ainda mais a narrativa do século XX é a consciência de que a linguagem não é capaz de traduzir ou de dar forma “aos abismos da consciência”.

Mas, em Borges, essa questão se estende, pois o artifício quer-se evidenciado em cada texto; é o seu enunciado sobre a impossível narração que estimula a imaginação leitora para construir o seu próprio Aleph, a sua moradia na Biblioteca de Babel, experiências incomunicáveis do ponto de vista de Borges. Ao mesmo tempo em que o temor do caos impulsiona a narrativa no sentido de elaborar e organizar a linguagem dando um sentido às coisas, o fascínio do caos faz com que a linguagem, que chama a atenção sobre si mesma, evidencie identicamente a desordem da qual se destaca a história narrada.

Ricoeur (1983a, p. 88) considera que “qualquer que possa ser a força de inovação da composição poética no campo de nossa experiência temporal a composição da intriga está enraizada numa pré-compreensão do mundo e da ação: de suas estruturas inteligíveis, de suas fontes simbólicas e de seu caráter temporal”. Também a esse enunciado escapam os contos fantásticos de Borges, peculiares por narrar, paradoxalmente, o que está fora do tempo; desse modo, é exatamente a pré-compreensão do tempo – terreno estável da realidade – que é posta em questão, eliminada para o narrador; este, subitamente, tem como aliadas expressões que, ao invés de explicar, deslocam o leitor para um mundo de inexatidões, onde não há sínteses, só heterogeneidades.

2. CONCEPÇÕES DE TEMPO E MEMÓRIA EM “FUNES, EL MEMORIOSO”

A leitura atenta da obra de Borges revela uma curiosa recorrência de temas, presentes tanto nos seus ensaios quanto na sua obra declaradamente ficcional. Dessa recorrência, podemos perceber que muitas das discussões propostas nos contos não são originárias do autor; elas são (re)invenções, isto é, são anteriores a Borges, mas ganham com ele um caráter outro, de narrativa ficcional. A organização da sua obra em ensaio/ficção/ poesia é útil para compreender seus procedimentos de elaboração de novas imagens, o que faz, por vezes, sintetizando conceitos que se negam uns aos outros.

Embora útil, a classificação ensaio/ficção em Borges torna-se apenas estratégica quando se sabe, por exemplo, que alguns dos livros comentados por ele nos ensaios nunca foram de fato escritos (cf. Emir Monegal, 1980). Por outro lado, é também constante a presença – nas ficções – de um “Borges” cujas características confundem o autor com o narrador; quando não possui o mesmo nome que seu autor, o narrador é um bibliotecário cego (“La biblioteca de Babel”), um tradutor (“El inmortal”), um escritor argentino (“Funes, el memorioso”), enfim tomam algo de empréstimo do seu criador – a sua cegueira, lugares que visitou em dado período da sua vida, problemas de saúde que teve, sobrenomes da família etc. É ainda comum encontrar referências de outros autores/amigos contemporâneos de Borges (Ernesto Sábato e Bioy Casares com maior frequência) citados no corpo do texto ou em notas de rodapé das suas ficções. Essa explicitação da ficcionalidade de um suposto fazer científico parece ser uma estratégia de crítica aos saberes constituídos.

Em “Funes, el memorioso”, a narrativa é uma espécie de memória do narrador – um escritor argentino – sobre um certo Ireneo Funes, que o narrador conheceu quando, ainda jovem, passava férias na casa do seu primo Bernardo Haedo, no Uruguai. No *Dictionary of Borges* (1990), Evelyn Fishburn e Psiche Hughes informam que o sobrenome Haedo pertence ao lado materno da família de Borges e que, quando criança, Borges passava as férias em Fray Bentos, local onde se desenvolve a trama de “Funes, el memorioso”. No entanto, diante dos mesmos dados, Wander Melo Miranda (1997) observa que o Borges que conheceu Funes é anterior ao Borges escritor, nascido cerca de 36 anos depois dos episódios datados

no conto. No nosso entendimento, recursos dessa natureza não apontam para a necessidade de uma leitura biográfica da obra de Jorge Luis Borges; antes deixam entrever o sistema de pensamento desse autor, para quem não há diferença entre “recordar sueños y recordar el pasado” (BORGES, 1979, p. 197), entre recordar o vivido e o apenas imaginado, tornando a imaginação uma experiência, ou ainda vendo a experiência como mais uma forma de imaginação. Nesse sentido é esclarecedora a passagem em que E. Monegal (1980, p. 81) aborda o primeiro ensaio ficcional de Borges, ao afirmar que, para ele, “Borges já demonstrou seu enfoque: todo julgamento é relativo, e a crítica é também uma atividade tão imaginária quanto a ficção ou a poesia”.

O caráter artificioso e parcial torna-se também marca da palavra escrita; tendo como recurso a memória do narrador, por meio da escrita, procura-se rememorar e, portanto, re-elaborar o passado, o que pressupõe uma atividade consciente de escolha de fatos e palavras, de estrutura, de extensão, assim como uma seleção do que deve ou não compor o texto, de quais idéias serão relacionadas umas às outras, criando um efeito de causalidade. Afinal, no ato de narrar, os dados entram numa ordem, “ordem que não é anterior ao ato de escrita, mas coincidente com ela, que é pois constitutiva de seu objeto” (COSTA LIMA, 1989, p. 17).

Como bem observa Calvino (1993, p. 251), “em cada texto, por todos os meios, Borges fala do infinito, do inumerável, do tempo, da eternidade ou da dimensão cíclica dos tempos”. A história, cuja estranheza parece residir na peculiaridade da personagem que dá nome ao conto, torna-se, mediante o olhar mais detido, um “conto filosófico, ou melhor, um ensaio sobre a idéia do tempo”.

De fato, dentre as recorrências em Borges, a discussão acerca da natureza do tempo parece se sobrepôr e, de algum modo, envolver todas as outras: procura-se compreendê-lo, sabê-lo absoluto ou múltiplo, se circular ou contínuo, composto por instantes ou fluido, compreender a sua existência absoluta ou puramente convencional. A partir dessa discussão, objetivamos compreender a relação entre tempo e memória e se diferentes concepções de tempo implicam compreensões da memória diferenciadas. Para tanto, analisaremos o conto “Funes, el memorioso”, publicado em 1944, no livro *Artíficios*, de Borges.

2.1 “Funes, el memorioso”

Em “Funes, el memorioso”, conta-se a história de Ireneo Funes, que possuía uma extraordinária capacidade de se recordar de tudo, de modo absoluto, com uma precisão de detalhes infinita. Ao olhar para uma flor, Funes era capaz de vê-la “como nadie la ha visto, aunque la mirara desde el crepúsculo del día hasta el de la noche, toda una vida entera”. É narrada por um escritor argentino, que conheceu Funes quando ambos eram jovens, na cidade de Fray Bentos, no Uruguai. O texto, uma memória do narrador, faz parte de um projeto no qual todos os que conheceram Funes devem escrever sobre ele; trata-se de um relato, embora curto, “no el menos imparcial del volumen” publicado.

O narrador afirma ter visto seu biografado cerca de três vezes. Da primeira vez, ambos corriam em direções contrárias e não se falaram; mas soube naquele momento que o jovem avistado era “mentado por algunas rarezas como la de no darse con nadie y la de saber siempre la hora, como un reloj”.

Três anos depois, o narrador volta a Fray Bentos e, após perguntar por todos os conhecidos, também pergunta sobre o “cronométrico Funes”. Este, tendo sido derrubado por um cavalo, “había quedado tullido, sin esperanza”. O fato – a queda – contado pelo primo Bernardo “tenía mucho de sueño elaborado con elementos anteriores. Me dijeron que no se movía del catre, puestos los hojos en la higuera del fondo o en una telaraña”. Como um “eterno prisionero”, não via mais a luz do sol e só era levado à janela após anoitecer. Assim descrito, quase sem movimento, Funes mais parecia uma pintura ou uma fotografia que eternizasse um momento, como imutável.

Durante essa segunda visita ao Uruguai, o narrador levou consigo alguns livros que lhe serviriam para estudar latim¹². Funes, ao saber dos livros, endereçou uma carta ao narrador, na qual se lembrava do fugaz encontro “del día 7 de febrero del año 84” (dia em que se encontraram pela primeira vez) e solicitava um dos livros de empréstimo e um dicionário, pois ainda não sabia latim, prometendo devolvê-los “casi inmediatamente”. Para receber de volta os livros emprestados, o narrador vai à casa de Funes, onde o encontra às escuras, “porque Ireneo sabía pasarse las horas muertas sin encender la vela”. Como entrasse em uma caverna, a cada passo o

¹² Os livros eram “*De viris illustribus* de Ihomond, *el Thesaurus* Quicherat, los comentarios de Julio Cesar y un volumen impar de la *Naturais historia* de Plinio”.

ambiente se tornava mais escuro: “atravesé el patio de baldosa, el corredorcito; llegué al segundo pátio. Había una parra; la oscuridad pudo parecerme total”.

Em meio à escuridão, ouviu alta e jocosa a voz de Ireneo, tal como da primeira vez que o ouvira, anos antes, mas agora ele falava em latim. O medo que lhe tomou no início o fez achar indecifráveis e intermináveis as palavras ouvidas, que “formaban el primer párrafo del vigesimocuarto capítulo del libro séptimo de la *Naturalis historia*. La materia de ese capítulo es la memoria; las últimas palabras fueron *ut nihil non iisdem verbis redderetur auditum*”, cuja tradução aproximada é: nada do que foi uma vez ouvido pode ser repetido com as mesmas palavras.

A frase dita por Funes soa irônica, pois ele faz o que a citação diz ser impossível. Ao narrador, entretanto, serve como justificativa para o estilo indireto e a razão pela qual não repete as palavras exatas de Funes, “irrecuperables ahora [...] prefiero resumir con veracidad las muchas cosas que me dijo Ireneo. El estilo indirecto es remoto y débil; yo sé que sacrifico la eficacia de mi relato; que mis lectores se imaginen los entrecortados períodos que me abrumaron esa noche”.

Ireneo cita “los casos de memoria prodigiosa registrados en la *Naturalis Historia*” – Ciro, Mitríades Eupator, Simônides, Metrodoro – e “se maravilló de que tales casos maravillaran”. Argumenta Funes que antes do episódio que o deixara inválido, era, como todos os humanos, “un ciego, un sordo, un abombado, un *desmemoriado* [...] diecinueve años había vivido como quien sueña: miraba sin ver, oía sin oír, se olvidaba de todo, de casi todo”, daí pensar que teria sido benéfica a queda e a imobilidade o preço mínimo para a tamanha percepção que agora tinha: “ahora su percepción y su memoria eran infalibles”.

Seguem-se vários exemplos daquilo que é a memória de Funes e de sua concepção. Veremos, posteriormente, como essa concepção está relacionada à percepção de tempo por parte da personagem. Ressalta-se, sempre, a sua memória infalível, totalizante, inhumana: “Me dijo: *Más recuerdos tengo yo solo que los que habrán tenido todos los hombres desde que el mundo es mundo*. Y también: *Mis sueños son como la vigilia de ustedes*. Y también hasta el alba: *Mi memoria, señor, es como un vaciadero de basuras*”.

Funes criou um novo sistema numérico, porque há repetições no sistema tradicional, para ele inaceitáveis: “en lugar de siete mil trece, decía (por ejemplo) *Máximo Pérez*; en lugar de siete mil catorce, *El Ferrocarril* [...] Cada palabra tenía un

signo particular, una especie de marca”. Cita o narrador que Locke, no séc. XVII, tentou criar um idioma em que cada coisa tivesse seu nome próprio, mas abandonou tal idéia. Locke mostrava que a linguagem é fruto de generalizações, pensamento que persiste em Nietzsche (1873, p. 31), para quem a existência de várias línguas apenas evidencia “que, nas palavras, o que conta nunca é a verdade”.

Para Funes, a possibilidade de criar um idioma, como Locke, em que cada coisa tivesse seu nome próprio, é anulada porque chegava ao extremo de não admitir que um cachorro visto de frente tivesse o mesmo nome de quando visto de lado. Tais projetos, diz o narrador, embora inúteis, “nos dejan vislumbrar o inferir el vertiginoso mundo de Funes. Éste, no lo olvidemos, era casi incapaz de ideas generales, platónicas”. Em contrapartida, era “el solitario y lúcido espectador de un mundo multiforme, instantáneo y casi intorelablemente preciso”.

Se, por um lado, sua memória invencível lhe tornou capaz de aprender qualquer coisa sem esforço, por outro, a tormenta da super-consciência não lhe permitia dormir, pois “dormir es distraerse del mundo”, e também lhe era impossível pensar: “pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos”.

Uma vez mais citamos Santo Agostinho (398, p. 321), que define Deus, no caso, o eterno, como aquele para quem só existe o instante, pois o instante é o eterno presente, no qual tudo está contido: “todos os vossos anos estão conjuntamente parados, porque estão fixos, nem os anos que chegam expulsam os que vão, porque estes não passam. Quanto aos nossos anos, só poderão existir todos, quando já todos não existirem”.

O diálogo acaba quando, finalmente, o dia amanhece. A primeira impressão que tem o narrador é que seu rosto será para sempre gravado na memória de Ireneo, cada gesto, cada movimento. Embora fosse apenas um jovem de 19 anos, guarda uma imagem de um ser “monumental como el bronce, más antiguo que Egipto, anterior a las profecias y a las pirámides”, eterno e eternizado na sua memória.

2.2 A coexistência de tempos em “Funes, el memorioso”

Dois encontros marcam a história narrada em “Funes, el memorioso”. No primeiro, devido à iminência de uma tempestade, o narrador segue apressadamente, com seu primo, Bernardo Haedo, a cavalo, como se tivessem apostado corrida com a própria chuva. A cena é rápida, movimentada pela corrida a cavalo, pelo vento, pela iminência da chuva; nesse contexto, Funes é visto pela primeira vez. Ele também corre, entretanto a pé: “había oscurecido de golpe; oí rápidos y casi secretos pasos en lo alto; alcé los ojos y vi un muchacho que corría por la rota vereda como por una estrecha y rota pared”. A velocidade da cena é retardada, então, pela minúcia de detalhes proporcionada pela narração: “recuerdo la bombacha, las alpargatas recuerdo el cigarrillo en el duro rostro, contra el nubarrón ya sin límites”. Uma pergunta inusitada revela a incrível habilidade de Funes:

Bernardo le gritó imprevisiblemente: “¿Qué horas son, Ireneo?” Sin consultar el cielo, sin detenerse, el otro respondió: “Faltan cuatro minutos para las ocho, joven Bernardo Juan Francisco”. La voz era aguda, burlona. [...] el muchacho del callejón era un tal Ireneo Funes, mentado por algunas rarezas como la de no darse con nadie y la de saber siempre la hora, como un reloj (BORGES, 1944, p. 584).

O segundo encontro do narrador com Funes contrasta com o primeiro tanto pela duração – toda uma noite – quanto pela pouca ou nenhuma movimentação da personagem. É que quando o narrador retorna a Fray Bentos, três anos depois, o “cronométrico Funes” está imobilizado como um “eterno prisionero”. Vítima de um acidente, Funes é descrito pelos habitantes da cidade quase como uma pintura ou fotografia, imagem confirmada posteriormente pelo próprio narrador: “dos veces lo vi atrás de la reja, que burdamente recalca su condición de eterno prisionero: una, *inmóvil*, con los ojos cerrados; otra, *inmóvil* también, absorto en la contemplación de un oloroso gajo de santonina” (Id., p. 585. Grifo nosso).

Em si mesmas, as cenas narradas pouco dizem do narrador e do próprio Funes, em um conto cuja narrativa não apenas suscita como apresenta curiosas discussões acerca da concepção de verdade, linguagem, memória, deixando a um segundo plano a ação propriamente dita. Mas é justamente esse segundo plano, isto é, o contraste entre a mobilidade da primeira com a aparente imobilidade da segunda cena que nos interessa para iniciarmos a discussão acerca das concepções de tempo em Borges.

A cena do primeiro encontro, como dissemos, é marcada por uma multiplicidade de acontecimentos simultâneos. Observamos um movimento do narrador e seu acompanhante, em uma dada direção, montados, correndo contra a chuva, cantando. Ao mesmo tempo, no alto da colina, corre Ireneo Funes, numa outra velocidade, pois que a pé, na direção contrária à do narrador que, em movimento, o observa. A cena é muito rápida; dura o tempo da pergunta inusitada de Bernardo Haedo e da resposta surpreendente, irônica de Ireneo Funes:

— “¿Qué horas son, Ireneo?”
 — “Faltan cuatro minutos para las ocho, joven Bernardo Juan Francisco” (Ibid., p. 584).

Quanto tempo durou a cena para o personagem que, ao responder a pergunta, exhibe ao estrangeiro suas peculiaridades? Qual a duração da cena para o narrador que, embora “muy distraído”, ainda recorda detalhes – a roupa, o calçado, o cigarro, “el duro rostro”? Há ainda uma terceira relação temporal, marcada pela data e hora do ocorrido: era o “día siete de febrero del año ochenta y cuatro”¹³, e eram precisamente 7:56h. Ao contrário da duração, que depende do referente, o tempo marcado pelo relógio, pelas estações do ano, pelo calendário não é percebido internamente, é antes partilhado coletivamente, culturalmente. É esse tempo marcado constantemente nessa narrativa, propondo uma linearidade que, como vimos, já não ocorre na primeira cena, uma vez que a descrição da personagem interrompe o movimento, como que ‘pára’ o tempo.

Vimos, no primeiro capítulo, como a teoria da narrativa fundamenta o tempo como elemento estruturante do texto. Pela descrição do conto que fizemos até aqui, percebemos que, por trás da aparente linearidade, o tempo da história não corresponde ao tempo da narrativa e que sua cronologia é, por um lado, acelerada, e, por outro, retardada. Essa multiplicidade de tempos ocorre nas duas cenas em que narrador e personagem se encontram.

Entendendo que há uma multiplicidade de tempos no conto, nos questionamos acerca dos efeitos de sentido que daí decorrem e supomos, pela leitura, que há entre o escritor e o “compadrito” percepções diferentes do tempo ou uma relatividade do tempo, o que nos encaminha para outro campo do saber – o

¹³ A data precisa é informada pelo narrador posteriormente, quando se refere a uma carta que o narrador lhe envia e relembra o encontro fugaz.

campo das ciências exatas, especificamente – a física. Nossa perspectiva acerca dessa teoria será fundamentada na discussão proposta por Henry Bergson (2006), em *Duração e Simultaneidade*, livro no qual o filósofo discute a teoria de Einstein. O propósito do filósofo, nesse livro, é entender o que significa o tempo para além dos recursos que temos à disposição para medi-lo; afinal, o tempo não é apenas a mudança do ponteiro do relógio. Sua preocupação é, assim, entender o que Einstein chama de tempo e porque para ele, o tempo é relativo e não absoluto como afirma o senso comum.

Antes, porém, de apresentarmos o pensamento que revolucionou a física moderna, atenhamo-nos um instante à questão do senso comum. Procuramos colocar em destaque, nesta dissertação, temas em Borges que, no fim das contas, abalam justamente os conceitos sedimentados no senso comum, conceitos que são aceitos por todos, de modo geral, como se fossem naturais.

O conceito em questão é o tempo do senso comum, que no universo borgeano seria destacado entre aspas como “naturalmente” “absoluto”. Vimos no Capítulo 1, com Le Goff (2003), que o tempo cronológico, pautado na observação dos astros, é tido como *o tempo*. De fato, quando falamos do tempo, é sempre do tempo cronológico que partimos, o que também fica claro na estrutura dos textos teóricos sobre teoria da narrativa. Assim referenciado, seria ele o tempo absoluto, pois que aceito por todos, ao contrário do tempo psicológico que é, para utilizar uma expressão também do senso comum, “pessoal e intransferível”, particular, único para cada ser:

O tempo das coisas é repetitivo e o da consciência diferenciador. Mas esta consciência precisa adequar-se o ao tempo exterior regido pelo cronômetro e, por vezes, ser recalçada, como recalcamos um sonho da noite anterior cujos acontecimentos devemos desconsiderar durante a vigília (BARRETO, 2007, p. 16).

No descompasso entre a duração interior e o tempo exterior, este se impõe e rege as relações sociais, a história, e mesmo a narrativa ficcional que, quando adota outra ordem temporal que não a cronológica, torna-se, o mais das vezes, opaca, senão “fantástica”, como é o caso dos contos borgeanos. É exemplar “El jardín de Senderos que se bifurcan”; nele, encontramos a história de um certo Ts’ui Pen, que abandonou todos os seus afazeres para compor “un libro y un laberinto”, os quais, sabemos depois, são um só. O que aproxima o livro do labirinto é uma discussão sobre a possibilidade de existirem universos paralelos; em caso afirmativo, o tempo

também seria múltiplo. Entendendo que negar a existência de um tempo absoluto, como entendia Newton, é admitir a coexistência de várias durações, o suposto autor do romance-labirinto multiplica também a vida de um mesmo homem em universos paralelos e, mais uma vez, desestabiliza a noção de realidade/ficção, verdade/mentira. Dentre as séries possíveis – que são *todas*, como faz questão de grifar – qual a mais verdadeira?

A diferencia de Newton y de Schopenhauer, su antepasado no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca *todas* las posibilidades. No existimos en la mayoría de esos tiempos; en algunos existe usted y no yo; en otros, yo, no usted; en otros, los dos. En éste, que un favorable azar me depara, usted ha llegado a mi casa; en otro, usted, al atravesar el jardín, me ha encontrado muerto; en otro, yo digo estas mismas palabras, pero soy un error, un fantasma (BORGES, 1941, p. 576)..

O falso argumento do conto de Borges traz de volta a teoria da relatividade do tempo e faz ver, com Marcio Barreto (2007, p. 35), o quanto essa teoria instaura um ambiente de instabilidade para o senso comum, pois aceitá-la é admitir que a percepção do tempo e do espaço varia de acordo com o referente; é ainda admitir que o relógio, “a cujo mostrador nossos sentidos se estenderam”, já não é um único para todos, mas um único para cada observador. Ainda que pareça absurda, a multiplicação de sujeitos/referentes e de tempos em que esses sujeitos viveriam encontra, nas fases da lua, uma similaridade, “que sugerem uma mobilidade contraposta à idéia primordial de lua como indivisível e igual” (PINTO, 2001, p. 121).

Um dos exemplos clássicos da física para mostrar como se dá essa diferença numa mesma situação é o caso dos passageiros dentro do ônibus. Para um passageiro, as demais pessoas que se encontram dentro do ônibus estão paradas; mas para quem está fora do ônibus, as pessoas de dentro estão em movimento. Quando nos movimentamos, vemos aquilo que está na mesma velocidade que nós e na mesma direção, como em repouso; se o que vemos se desloca em direção contrária à nossa, a impressão que temos é que esse corpo encontra-se numa velocidade maior do que realmente está. As percepções da mesma situação são, portanto, diferentes; ainda assim, o evento é o mesmo. No entanto, Borges

transforma cada percepção em um mundo diferente, criando uma imagem de labirinto, cujos caminhos são as múltiplas possibilidades de existência.

É a percepção do tempo, a duração interior que torna a primeira cena descrita em “Funes” mais veloz do que o pequeno diálogo acima citado. Por outro lado, a descrição dos detalhes parece retardá-la, tornando-a mais duradoura do que o tempo do breve diálogo. Também a física refere que a velocidade atribuída ao objeto que se desloca e, conseqüentemente, a duração do movimento, depende da posição que o observador ocupa – dentro ou fora do sistema. Como se vê, na física, o tempo está estreitamente relacionado ao deslocamento, isto é, ao espaço. Mas Bergson (2006) ressalta desde o início da sua análise a necessidade de isolar o tempo como um objeto separado do espaço.

Lançando mão da imaginação e utilizando uma linguagem algo matemática, propomos que Funes e o narrador são dois sistemas em movimento e se observam mutuamente. Entretanto, para a Física (segundo Bergson), a realização de um experimento só é possível se admitirmos a imobilidade de um dos sistemas durante o experimento. Desse modo, passamos ao segundo encontro.

Na perspectiva do narrador, na segunda ocasião, Funes está imóvel. É dessa posição, desse lugar escuro, que Funes observa e é observado na narrativa¹⁴. Antes, ele conseguia saber apenas as horas e o nome completo de todos os habitantes de Fray Bentos, habilidades que Marcelo Pelegrini (2008) entende como um anúncio, um agouro da sua condição futura. Agora, ele consegue se lembrar de absolutamente tudo; ele percebe como tudo se move e ainda como as coisas se modificam de momento a momento, pois distingue as diferenças cada vez.

Una circunferencia en un pizarrón, un triángulo rectángulo, un rombo, son formas que podemos intuir plenamente; lo mismo le pasaba a Ireneo con las aborascadas crines de un potro, con una punta de ganado en una cuchilla, con el fuego cambiante y con la innumerable ceniza, con las muchas caras de un muerto en un largo velorio. No sé cuántas estrellas veía en el cielo (BORGES, 1944, p. 587-588).

Dentro do tema da relatividade, Bergson distingue a semi-relatividade da relatividade completa. Para entender o que significa uma e outra, procuramos expor

¹⁴ São intrigantes os detalhes nos quais encontramos conexões com a teoria da relatividade proposta por Einstein. Funes, após ter ficado paralisado, fica quase todo o tempo no escuro. Curiosamente, a velocidade da luz é a única que Einstein admite como absoluta: independente do meio, ela é sempre constante. A falta da luz, assim, evidencia, que exceto ela, tudo o mais é entendido de modo relativo.

as considerações do autor que, em fórmulas matemáticas, demonstra como dois sistemas similares se modificam ao se deslocarem no espaço. O experimento, muitas vezes repetido¹⁵, apresentava sempre o mesmo resultado, a despeito das diferentes épocas do ano e das variações de velocidade da terra, que muda dependendo de maior ou menor distância em relação ao Sol.

Um dos exemplos apresentados por Bergson diz respeito à observação de dois sistemas circulares idênticos, S e S', dentro dos quais se encontram relógios previamente sincronizados. Um permanece imóvel enquanto o outro se desloca perpendicularmente com uma velocidade qualquer; essa velocidade promove uma contração em tudo que, no sistema, não é “perpendicular à direção do movimento”. Para perceber a diferença da velocidade e do tempo que leva o sistema que se desloca para fazer seu trajeto, seria preciso que um observador “adotasse um observatório imóvel, o éter”, ou seja, que estivesse fora da terra. Ele então perceberia que o sistema circular torna-se, ao se deslocar, elipsóide e que “o segundo do relógio preso à terra em movimento é portanto mais longo que aquele do relógio estacionário no éter imóvel”. Isso significa dizer que enquanto o sistema se contrai, o tempo se dilata. Mas o observador que se desloca não percebe a mudança, apenas o que fica imóvel.

Em suma, o sistema S', considerado no Espaço e no Tempo, é um duplo do sistema S que se contraiu quanto ao espaço, no sentido de seu movimento; que dilatou, quanto ao tempo, cada um de seus segundos; e que, enfim, no tempo, quebrou e transformou a sucessão em simultaneidade entre dois acontecimentos cuja distância encolheu no espaço. **Mas essas mudanças escapam ao observador que faz parte do sistema móvel. Somente o observador fixo as percebe** (BERGSON, 2006, p. 23).

Pensando ainda uma vez matematicamente, Bergson considera: havendo dois observadores em cada um dos sistemas, um imóvel, o outro movendo-se juntamente com o sistema que se desloca, não há erro matemático para um, assim

¹⁵ Michelson, Morley e, mais tardiamente, Miller foram os físicos que desenvolveram e repetiram a experiência apresentada inicialmente por Bergson. Num aparelho, um raio de luz emitido de um ponto determinado é dividido por um espelho; dessa divisão resulta que um raio segue na mesma direção em que o raio fora emitido e o outro segue numa direção perpendicular à original. Mas numa certa altura, outros espelhos fazem com que os raios retornem ao ponto em que foram divididos. Matematicamente, Bergson mostra que a velocidade, por conseguinte, o tempo que os raios levam para ir e voltar ao espelho não é o mesmo nos dois casos, embora aparentemente seja: “as coisas se passam como se os dois duplos trajetos fossem iguais, como se a velocidade da luz com relação à Terra fosse constante, enfim, como se a terra estivesse imóvel no éter” (BERGSON, 2006, p. 12).

como não há para o outro. Isso quer dizer, para ele, que o tempo medido pelo observador do sistema em S é real, assim como é real o tempo medido pelo observador em S'. Em outras palavras, na perspectiva de cada um, aquilo que observa é matematicamente comprovado, é o que está correto; além disso, o tempo marcado corresponde ao tempo efetivamente vivido por cada observador, "imaneente ao próprio sistema". Entretanto, há uma diferença evidente no cálculo matemático e na observação da duração de cada sistema, se forem ambos comparados por um observador externo aos dois. "Mas, se supomos que S e S' sejam dois exemplares do planeta Terra, o segundo de S', assim como o de S, é por definição uma certa fração determinada do tempo de rotação do planeta; eles podem até não ter a mesma duração, mas ambos são apenas um segundo" (BERGSON, 2006, p. 24). Bergson mostra, em seguida, que as percepções diferentes dos sistemas, que resultam mesmo em fórmulas diversas para cada um deles, não fazem diferença para a matemática. Ao final, as fórmulas serão válidas e equivalentes.

Mas o mesmo não acontece para o filósofo. Pois, se S está em repouso absoluto, e todos os outros sistemas em movimento absoluto, a Teoria da Relatividade implicará efetivamente a existência de Tempos múltiplos, todos no mesmo plano e todos reais. Se, ao contrário, nos situarmos na hipótese de Einstein, os Tempos múltiplos subsistirão, mas haverá sempre um único real, como nos propomos a demonstrar: os outros serão ficções matemáticas (Id., p. 34).

Dentro do que até agora se explicou, a hipótese de um corpo imóvel no universo só era possível se o corpo estivesse inserido no éter. Mas, admitindo-se que não exista esse éter, tudo então se encontra em movimento, em relação a outro referente. Na ausência do éter, para admitirmos que um corpo está inerte, é preciso recorrer apenas à imaginação e admitir, durante o experimento, que o lugar de onde se observa está realmente em repouso:

A imobilidade será, por definição, o estado do observatório em que nos colocaremos por meio do pensamento. Mas quando o físico põe em movimento seu sistema de referência é porque escolheu provisoriamente um outro, que então se torna imóvel. É verdade que esse segundo sistema pode, por sua vez, ser posto em movimento pelo pensamento, sem que o pensamento constitua necessariamente domicílio num terceiro (Id., p. 46-47).

Mas Bergson (Ibid., p. 48) ainda esclarece que no lugar onde se encontra um observador, necessariamente é preciso que haja um relógio junto. “Por ‘relógio’ entende-se simplesmente aqui um registro ideal da hora segundo leis ou regras determinadas e, por ‘observador’ um leitor ideal da hora idealmente registrada”.

Ora, no conto de Borges, a situação parece ideal. Funes, imobilizado pela paralisia, é o observador e é simultaneamente o próprio relógio, pois além de saber sempre as horas, para reconstituir um dia, necessitaria de um dia inteiro para fazê-lo. Conversar com Funes, admitindo-o parado, é como constatar a observação do próprio relógio: a fluidez do tempo e, ao mesmo tempo, a sua fragmentação em instantes; a continuidade das coisas aparentemente estáveis, mas também sua lenta mudança que as torna únicas a cada instante observado. “En efecto, Funes no sólo recordaba cada hoja de cada árbol, de cada monte, sino cada una de las veces que la había percibido o imaginado” (BORGES, 1944, p. 589).

O relógio é exemplo do que muda e que permanece igual. O relógio marca o tempo que, para a concepção moderna, é uma flecha, ou seja, segue sempre adiante, nunca pára, nunca volta; mas, cada vez que olhamos um relógio, ele é o mesmo, e se o olharmos em dias diferentes e no mesmo horário, ele será sempre o mesmo, marcando a mesma hora que, entretanto, não é igual à hora do dia anterior, já que o mundo muda constantemente, segundo a segundo, como o inconstante rio de Heráclito, “el río interminable que pasa y queda” (BORGES, 1960, p. 261).

Funes percebe tudo o que acontece em cada segundo. Mas, o que significa apreender um instante? Como fragmentar o *continuum* do tempo? E ainda, como é possível se lembrar de tudo o que ocorreu em um segundo? Borges nos dá a resposta para questões tão improváveis, ao narrar a improvável vida de Funes (cf. LUCERO, 2009); por isso as suas idéias – das quais falaremos posteriormente – embora insensatas, segundo o narrador, “nos dejan vislumbrar o inferir *el vertiginoso mundo de Funes*” (BORGES, 1960, p. 589, grifo nosso).

No terceiro capítulo de *Duração e simultaneidade*, Bergson discute a natureza do tempo. Afirma inicialmente que temos uma concepção de tempo que ele chama interna; trata-se de uma continuidade, um escoamento; dentro dessa continuidade, o instante, isto é, o tempo fragmentado, só pode ser captado artificialmente. A única coisa “naturalmente experimentada é a própria duração”. Duração, no caso, é sinônimo de memória:

mas não memória pessoal, exterior àquilo que ela retém, distinta de um passado cuja conservação ela garantiria; é uma memória interior à própria mudança, memória que prolonga o antes no depois e os impede de serem puros instantâneos que aparecem e desaparecem num presente que renasceria incessantemente (BERGSON, 2006, p. 51).

Pensemos Funes dentro dessa concepção de duração. Funes fragmenta a duração, mas Funes é um relógio, cujo contínuo é constituído por horas, minutos, segundos, milésimos de segundos etc. Efetivamente, Funes percebe que “el perro de las tres y catorce (visto de perfil)” é diferente do “perro de las tres y cuarto (visto de frente)” (BORGES, 1944, p. 589); sua percepção total de todas as coisas é, assim, fragmentada pelos diversos instantes do relógio que é ele mesmo.

Concomitantemente ao tempo interior, há a percepção do mundo material, que é exterior à consciência, pois “está fora de nós”. Percebemos o que está no nosso entorno, temos consciência das coisas, como se esse mundo estivesse “dentro de nós”. Ao percebermos o que está à nossa volta, supomos que tudo o mais é similar. É dessa percepção de uma “Duração do universo” que surge, segundo Bergson (2006, p. 52-53),

uma consciência impessoal, que seria o traço-de-união entre todas as consciências individuais, assim como entre essas consciências e o resto da natureza. Tal consciência captaria numa única percepção, instantânea, acontecimentos múltiplos situados em pontos diversos do espaço; simultaneidade seria precisamente a possibilidade de que dois ou mais acontecimentos teriam de entrar numa percepção única e instantânea.

Funes percebe a sucessão e a simultaneidade concomitantemente. Ele percebe todo instante, cada fração de tempo e tudo o que cabe nessa fração, ao mesmo tempo percebe que há uma sucessão própria de cada coisa. Diz Bergson (Id., p. 53), “a simultaneidade seria precisamente a possibilidade de que dois ou mais acontecimentos teriam de entrar numa percepção única e instantânea”. Só há percepção de tempo onde há memória e só há memória onde há consciência. Se só com consciência é possível perceber o tempo, Funes, que possui uma supermemória, é também uma super-consciência. Para Bergson (Id., p. 57), é impossível existir tempo sem memória: “sem uma memória que ligue os dois instantes entre si, haverá tão somente um ou outro dos dois instantes entre si, haverá tão-somente um

ou outro dos dois, um instante único, por conseguinte, nada de antes e depois, nada de sucessão, nada de tempo”

Logo no início do seu trabalho, Bergson diz que o tempo é freqüentemente associado ao espaço. Entretanto, o tempo não é o espaço. Adiante, retoma a afirmação inicial, ao dizer que o tempo não é mensurável, a não ser pelo movimento, pois, afinal, todo movimento implica uma duração, e só sabemos disso

sobretudo porque somos capazes de realizar movimentos [...] Digo “sobretudo”, pois, a rigor, poder-se-ia conceber um ser consciente, reduzido à percepção visual e que contudo conseguisse construir a idéia de tempo mensurável. Seria então preciso que sua vida transcorresse a contemplação de um movimento exterior prolongando-se sem fim. Também seria preciso que ele pudesse extrair do movimento percebido no espaço, e que participa da divisibilidade de sua trajetória, a pura mobilidade, ou seja, a solidariedade ininterrupta do antes e do depois dada à consciência como um fato indivisível (Ibid., p. 59).

Conforme a teoria apresentada por Bergson, quando observamos a simultaneidade de dois eventos, na verdade, atribuímos aos dois uma outra duração, uma duração que não pertence a um ou a outro, mas que nos pertence, ou seja, é a nossa percepção do tempo que atribuímos. Funes se assemelha mais ao “ser consciente e imóvel” anteriormente apontado, não se parece conosco. Ele consegue perceber a duração de cada coisa e distingui-la da sua própria duração, além de ter a noção exata do tempo compartilhado, do tempo do relógio. Consegue perceber a continuidade e também consegue fragmentar essa continuidade em instantes. Estando relativamente imóvel, percebe todo movimento no seu entorno e o percebe totalmente porque está imobilizado.

2.3 O vertiginoso mundo de Funes

Detenhamo-nos ainda sobre a passagem em que Bergson, discutindo a teoria da relatividade, imagina um ser consciente, no entanto incapaz de se mover e “reduzido à percepção visual”. Tal proposta se dá, como vimos, porque, no seu entendimento, só somos capazes de perceber a duração porque nos movimentamos. Mas, um ser que não se movesse e, ainda assim, tivesse essa capacidade consciente de mensurar o tempo, conseguiria perceber o “movimento

exterior prolongando-se sem fim” e, assim, a duração. O acidente ocorrido com Funes o coloca nessa posição suposta por Bergson. Ele torna-se imóvel, um “eterno prisioneiro”, no entanto capaz de perceber o presente quase intoleravelmente, e também as lembranças com uma precisão extrema.

O ser imaginado por Bergson (2006, p. 59) deveria ainda distinguir “a pura mobilidade, ou seja, a solidariedade ininterrupta do antes e do depois dada à consciência como um fato indivisível”, porque só é possível, segundo o filósofo, conceber o tempo onde há memória, ou seja, onde há a capacidade de se lembrar do passado no presente, de perceber a continuidade; para tanto, é preciso que haja consciência, por isso o ser deveria ser consciente. Funes, como vimos, imóvel, isolado da luz (cuja velocidade é o único valor absoluto admitido por Einstein em sua teoria da relatividade), não é apenas um ser consciente suposto por Bergson, ele é uma super-consciência, um “precursor de los superhombres”, um “Zaratustra cimarrón y vernáculo” e, como tal, possui antes uma memória total, absoluta.

Sabe-se que Einstein desenvolveu a sua teoria da relatividade quando, a fim de conseguir sincronizar os relógios da Europa para garantir o sistema de funcionamento dos trens, buscava uma forma de unificar o tempo:

É a partir da necessidade de se estabelecer um tempo único que o tempo perderá, com a Relatividade, seu caráter absoluto. Nos fenômenos cotidianos, com a sincronização dos relógios e com o acordo em relação aos fusos horários, o tempo continuará a fornecer sobre os sentidos a ilusão de um absoluto uniforme, mas no plano conceitual ele se tornará múltiplo e fora do alcance da sensibilidade (BARRETO, 2007, p. 35).

De modo similar, somente quando Funes torna-se possuidor de uma memória absoluta consegue perceber que a unicidade das coisas é uma ilusão, algo que também Bergson aponta em *Duração e Simultaneidade*. O filósofo afirma que a matéria é referência para a realidade, ou seja, consideramos real tudo que podemos pegar. Mas, questiona, o que dizer do corpo que apenas vemos? Esse corpo que é percebido a partir de uma “fragmentação que fazemos da extensão colorida” (BERGSON, 2006, p. 44).

Os corpos são contínuos, do ponto de vista da física, e se inter-relacionam com outros corpos, por meio de “ações e reações”; nesse sentido, cada corpo possui uma unicidade que o distingue de todos os demais. Por outro lado, a própria física

afirma que o corpo é composto por “um número quase ilimitado de corpúsculos elementares” (BERGSON, 2006, p. 44), o que significa dizer que há nele também descontinuidades.

Em meio a muitas continuidades e descontinuidades, “é possível adivinhar o quanto deve haver de artificial e de convencional em nossa repartição da matéria em corpos” (Id., p. 44). É exatamente para essa artificialidade que Funes chama a atenção nas passagens que adiante citamos. Como suporte teórico para nossa análise, valemo-nos das reflexões propostas por Nietzsche (1873) em *Sobre Verdade e Mentira em sentido extramoral*, ensaio no qual discute a natureza do conhecimento humano, evidenciando-o como uma invenção, um recurso do intelecto, dom concedido aos mais fracos na natureza, aos desprovidos de garras ou outras armas naturais, para que pudessem sobreviver “um minuto na existência”.

Dentre os assuntos abordados por Funes quando do diálogo noturno com o narrador, surge o tema da linguagem, a começar pelo nosso sistema numérico que, para ele, possui repetições inaceitáveis. Aborrecido porque utilizamos, para o número 33, por exemplo, “dos signos y tres palabras, en lugar de una sola palabra y un solo signo”, Funes cria um outro sistema:

En lugar de siete mil trece, decía (por ejemplo) «Máximo Pérez»; en lugar de siete mil catorce, «El Ferrocarril»; otros números eran «Luis Melián Lafinur», «Olimar», «azufre», «los bastos», «la ballena», «el gas», «la caldera», «Napoleón», «Agustín de Vedia». En lugar de quinientos, decía «nueve». Cada palabra tenía un signo particular, una especie de marca; las últimas eran muy complicadas... (BORGES, 1944, p. 547).

O narrador cita o filósofo John Locke que, no séc. XVII, tentou criar um impossível idioma em que cada coisa tivesse seu nome próprio – “cada piedra, cada pájaro y cada rama”. Funes igualmente tentou e abandonou a idéia “por parecerle demasiado general, demasiado ambíguo”, pois chegava ao extremo de não admitir que um cachorro visto de frente tivesse o mesmo nome de quando visto de lado um minuto depois. Tais projetos, diz o narrador, embora inúteis, “nos dejan vislumbrar o inferir el vertiginoso mundo de Funes”.

Em seu ensaio, Nietzsche afirma que a linguagem não pode ser correspondente à verdade, já que as palavras não são as próprias coisas; palavras são metáforas desgastadas pelo uso contínuo e repetitivo, são “convenções

consolidadas”, conceitos automatizados, que surgem do apagamento das diferenças, das particularidades dos objetos, tratando-os como iguais quando, na verdade, são apenas semelhantes:

Todo conceito surge pela igualação do não-igual. Tão certo como uma folha nunca é totalmente igual a outra, é certo ainda que o conceito de folha é formado por meio de uma arbitrária abstração dessas diferenças individuais, por um esquecer-se do diferenciável, despertando então a representação, como se na natureza, além das folhas, houvesse algo que fosse “folha”, tal como uma “fórmula primordial de acordo com a qual todas as folhas fossem tecidas, desenhadas, contornadas, coloridas, encrespadas e pintadas, mas por mãos ineptas, de sorte que nenhum exemplar resultasse correto e confiável como cópia autêntica da forma primordial (NIETZSCHE, 1873, p. 35-36) .

É esse também o exemplo dado pelo narrador borgeano acerca de Ireneo Funes. Como consegue perceber a diferença entre todas as folhas cada vez que as vê, não pode admitir que todas tenham o mesmo nome: “en efecto, Funes no sólo recordaba cada hoja de cada árbol, de cada monte, sino cada una de las veces que la había percibido o imaginado” (BORGES, 1944, p. 549). Mas uma memória dessa natureza torna o raciocínio uma impossibilidade.

Como não pode se esquecer, a super-memória de Funes retém cada instante individualmente, e cada instante é inteiramente diverso; por isso a repetição não cabe no seu sistema numérico, por isso cada folha de cada árvore deveria ter um nome diferente e também um nome diverso para cada momento em que ela fosse lembrada, pois aí já não seria a folha, mas a lembrança da folha, e depois da lembrança da lembrança da folha e assim sucessivamente. Torna-se, assim, impossível pensar porque para ele é impossível esquecer; no seu sistema numérico não cabe a repetição, pois para que a linguagem pudesse apreender o mundo caótico, teria que ser ela também o próprio caos. Borges, criador de caos, inventa um ser para quem o caos é o mundo, um mundo impossível de ser traduzido, explicado por palavras. É partindo dessa concepção que discutiremos a “Biblioteca de Babel” no capítulo subsequente.

Segundo Prigogine, no século XVIII, quando “Teologia e ciência convergiam”, havia a idéia de que Deus poderia ver o presente, o passado e o futuro de uma só vez (PRIGOGINE, 1996, p. 20). É essa visão do todo que possui Funes, ou seja, num instante, ele se lembra de tudo o que aconteceu desde sempre e de tudo o que

existe, tornando-se, nesse sentido, similar a um deus; entretanto, o que Funes vê não pode por ele mesmo ser descrito, justo porque para ele tudo é simultâneo. Ser como um Deus é entender, na totalidade, as leis do universo. Para Funes, entretanto, não há leis, ou melhor, a lei é o caos, a instabilidade, a modificação do mundo a cada instante, a impossível classificação, o eterno devir.

Sono e vigília também figuram no diálogo de Funes com o narrador borgeano. Efetivamente, Funes não pode dormir; dormindo, ele tem a consciência do homem desperto. Como uma “metáfora del insomnio”, Funes não é apenas o que se lembra, mas também o que nunca esquece e que nunca se distrai. Funes desperto é como os homens sonhando. Entendendo-o sob o ponto de vista de Nietzsche, o sonho de Funes pode se equiparar aos estados despertos do homem que pensa ser consciente e conhecedor da verdade, mas que vive um mundo cujo caos é ordenado pelos conceitos que ele mesmo elabora. Os sonhos dos homens subvertem a ordem, não obedecem à lógica do homem.

“Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer”, afirma narrador de Funes, uma vez mais dialogando com Nietzsche (1873, p. 66), para quem o conhecimento só é possível com os procedimentos de “separação, delimitação e abreviação”, de modo que é impossível para um homem conhecer tudo de modo absoluto. De fato, segundo o filósofo, a despeito de as palavras não serem as coisas mesmas, nem mesmo de serem naturais e ainda de não corresponderem sequer às coisas que designam, enfim, a despeito de o homem “mentir” cada vez que enuncia algo, ele “age conforme hábitos seculares – e precisamente por *meio dessa inconsistência*, justamente mediante esse esquecer-se atinge o sentimento de verdade” (NIETZSCHE, 1873, p. 37, grifo do autor).

Notavelmente, ao esquecer que cria nada menos que metáforas, o homem se sente impelido a criar novas metáforas, se apraz em criar mundos ditos ficcionais, por meio da arte, de um modo geral. A arte, portanto, desconstrói e reinventa “o mundo real”. Tomando essa afirmação como verdadeira, podemos pensar no mundo de Funes como uma inversão daquilo que entendemos como realidade. Funes não pode pensar porque não pode esquecer. No entanto, tanto Nietzsche como Borges admitem que a formulação do pensamento, do conhecimento passa necessariamente pela seleção e, conseqüentemente, pela exclusão de dados, sem o que seria impossível pensar.

Os dois sistemas criados por Funes são incompreensíveis porque fogem à lógica, à lógica do nosso sistema internalizado e automatizado, tido como verdadeiro. Mas é aí que a ficção parece realizar uma outra inversão, tornando o nosso um mundo ininteligível. Isabel Stratta (2005) afirma que Borges não se preocupa em dar à sua criação literária uma função, a não ser a de “proporcionar a sus lectores un tipo particular de felicidad de la forma”, algo que estaria oposto ao mundo caótico em que vivem.

Stratta aponta que Borges, num momento anterior à publicação de “Funes el memorioso”, refere-se ao seu personagem (um personagem de um texto que nunca escreveria, diz), em um obituário que faz acerca de James Joyce, autor que Borges critica por haver criado um livro demasiado extenso – *Ulysses*; um livro que ele, Borges, diz não ter sido capaz de ler. Segundo Bergson, para que haja a noção de tempo é necessário que haja também memória, pois a memória é que estabelece a ligação entre o antes e o depois. Podemos dizer, com Bergson, que também a leitura pressupõe uma memória que seja capaz de se recordar e criar também ela ligações entre o antes e o depois na narrativa. Para Borges, *Ulysses* é um livro monstruoso e, para lê-lo, cria um personagem não menos monstruoso: Funes, tão incapaz de abstrações quanto Joyce ao compor seu romance (cf. STRATTA, 2005, p. 34).

Ironicamente, em “Funes, el memorioso”, a abstração aparece como falha do narrador, que a todo momento se desculpa pela sua memória falha, incapaz de recuperar todo o vivido. Por isso, ressalta que o seu curto relato não será “el menos imparcial del volumen” a ser publicado. Essa ressalva denuncia, então, que outros relatos sobre Funes serão também parciais e, portanto, não correspondentes à suposta realidade. Essa mesma evidência se encontra no que concerne ao verbo recordar. Como vimos no capítulo 1, embora seja um texto de caráter memorialístico, já que o narrador se pauta apenas na lembrança que tem do pouco convívio com Funes, e embora o texto comece com o verbo *recordar* no presente do indicativo – “lo recuerdo” – e seja inúmeras vezes repetido ao longo da narrativa, o narrador afirma que não temos direito de pronunciar esse “verbo sagrado: sólo un hombre en la tierra tuvo derecho”: esse homem era Funes.

Cabe aqui o questionamento de Nietzsche (1873, p. 37): como se trata de discutir acerca “da verdade e mentira”, a pergunta do filósofo é: o que é a verdade? Só podemos ter como *verdade* as metáforas desgastadas, que “após uma longa

utilização, parecem a um povo consolidadas, canônicas e obrigatórias”. Mas, como vimos, a arte torna a desautomatizar a linguagem.

Para Pelegrini (2009), “la teoría de Borges acerca del lenguaje es nada más ni nada menos que una consideración filosófica sobre los límites del lenguaje”. Entendemos, porém, que mais que evidenciar o limite, Borges explora esse ‘defeito’ da linguagem e o torna qualificativo da própria literatura, multiplicando ao infinito os possíveis significados de uma mesma palavra.

A escritura borgeana passa pela consciência do caráter maleável da palavra, muito além do que o já mais que abalado senso comum pode imaginar. Como Funes, que inventa sistemas novos de linguagem, a invenção borgeana explora as possíveis relações entre as palavras, como afirma Ricoeur acerca da metáfora viva, produz aproximações que pareceriam impossíveis e, por outro lado, constrói verdadeiros abismos entre semelhantes.

2.4 Lembrança e esquecimento

João Guimarães Rosa (1986, p. 40), em um famoso conto – “Desenredo” – afirma ser a história um “plástico e contraditório rascunho”. Jó Joaquim, personagem principal, se serve desse saber para reinventar sua história, criar “nova, transformada realidade”. E como o faz? Remodelando a memória – sua e de toda a aldeia onde se passa a trama. Mas a inventividade não se restringe apenas à rememoração e re-elaboração do passado; o dizer perpassa, na produção literária roseana, pelo *como dizer*, pela reinvenção da linguagem ao ponto máximo de o dicionário se tornar, na sua obra, o “livro que aprende as palavras”.

Passado e linguagem: são também esses os artifícios utilizados por Borges para construir o mundo das suas ficções. Embora a memória seja “do passado”, cada vez que nos lembramos de algo, re-atualizamos o objeto de que nos lembramos, mas também produzimos nele modificações. Via de mão dupla, cada vez que modificamos o passado, o presente ganha uma nova configuração:

Sentí, en la última página, que mi narración era un símbolo del hombre que yo fui, mientras la escribía y que, para redactar esa narración, yo tuve que ser aquel hombre y que, para ser aquel hombre, yo tuve que redactar esa narración, y así hasta lo infinito (BORGES, 1944, p. 707).

Vimos, com Funes, como a linguagem – veículo da literatura e das outras formas de conhecimento – é moldável, plástica como o passado de Jó Joaquim. Cada palavra (ou toda e qualquer palavra) pode significar todas as coisas; assim como os homens e a lua, seu sentido não é restrito nem definitivo. Exemplos de palavras assim abundam na obra de Borges, como no conto “El Zahir”:

En Buenos Aires el Zahir es una moneda común de veinte centavos [...]; (En Guzerat, a fines del siglo XVIII, un tigre fue Zahir; en Java, un ciego de la mezquita de Surakarta, a quien lapidaron los fieles; en Persia, un astrolabio que Nadir Shah hizo arrojar al fondo del mar; en las prisiones de Mahdí, hacia 1892, una pequeña brújula que Rudolf Carl von Slatin tocó, envuelta en un jirón de turbante; en la aljama de Córdoba, según Zotenberg, una veta en el mármol de uno de los mil doscientos pilares; en la judería de Tetuán, el fondo de un pozo.) Hoy es el trece de noviembre; el día siete de junio, a la madrugada, llegó a mis manos el Zahir; no soy el que era entonces pero aún me es dado recordar, y acaso referir, lo ocurrido. Aún, siquiera parcialmente, soy Borges (BORGES, 1949, p. 708).

Falando sobre o modo como elabora seus contos, Borges (1985a, p 57) deixa bastante clara a razão pela qual prefere situar sua narrativa num passado, muitas vezes anterior ao seu nascimento, como ocorre em “Funes”: “eu escolho uma época um pouco distante, um lugar afastado; e isso me dá liberdade, e então eu já posso... fantasiar... ou falsificar, inclusive. Posso mentir sem que ninguém repare, e, sobretudo, sem que eu próprio me dê conta”.

O passado surge, nos contos de Borges, como relato de memória dos seus narradores, uma memória humana, porosa para esquecimento, um tanto diversa da memória de Ireneo Funes, impedido de se esquecer. É sobre essas duas memórias que tratamos neste item. Retomando a discussão do Capítulo 1, relembramos que os narradores borgeanos se deparam com um problema que identificamos como uma dificuldade de narrar; vimos que esse recurso do narrador é, de certo modo, também uma explicação, uma evidência de que as diferenças entre Funes, o memorioso, único que poderia pronunciar o “sagrado” verbo *recordar*, e o distraído narrador são intransponíveis.

En ese desnivel abrupto, en la frontera donde las dos órbitas no coinciden, se configura la particular relación entre narrador y

personaje en el cuento. El vínculo entre biógrafo y biografiado asume la forma de un duelo entre dos memorias, entre el memorialista y el memorioso (STRATTA, 2005).

Ao pensar no funcionamento do sistema perceptor humano, Freud, em um texto intitulado “El block maravilloso”, recupera a metáfora do bloco de cera, utilizada desde a antiguidade, e assim o descreve: o bloco mágico é composto por uma lâmina com uma fina camada de cera ou resina de cor escura; sobre a lâmina encontram-se duas folhas. “la capa superior es una lámina transparente de celulóide y la inferior un papel encerado muy delgado y translucido” (FREUD, 1924, p. 415). Quando algo é escrito sobre o bloco – o que se faz com uma espécie de estilete – o escrito fica gravado sobre a lâmina encerada e também sobre o celulóide, marcado pelo estilete. Mas, ao levantar o celulóide, o escrito desaparece, tornando-se possível realizar novas anotações.

Se escrevêssemos diretamente sobre o papel de cera, correríamos o risco de rasgá-lo ou enrugá-lo. O celulóide serve de proteção ao papel, no qual ficam registradas todas as anotações. Esse sistema perceptor é ilimitado e, embora tenha uma direta relação com o sistema mnêmico não compõe a memória. No entanto, a memória pressupõe lembrar e esquecer simultaneamente (escrever e apagar), portanto, selecionar dados, imagens, estabelecer conexões, o que também é válido para o raciocínio. A memória humana é naturalmente seletiva e tal seleção é que possibilita a reconstrução das histórias, a formulação de idéias ou mesmo a definição do caráter de alguém segundo as recorrências de suas atitudes. Mudança e permanência são, assim, imprescindíveis para a constituição da memória.

Selecionar dados e apagar outros são ações essenciais para o homem porque permitem o raciocínio; mas são também eles que põem em cheque a validade da memória como fonte da verdade. Ricoeur (2000, p. 27) afirma que as discussões acerca da memória e da imagem sempre estiveram inter-relacionadas, e ainda que tenham sido filiadas à discussão de Platão sobre o sofista – a sua existência e seu discurso. Por essa razão, “a imagem, mas também a memória, por implicação, trazem, desde a origem, o cunho da suspeita”. Além disso, metaforizada pela imagem do bloco de cera, a outra face da memória – o esquecimento – sempre foi associado ao erro, “comparado a um apagamento das marcas, da *semeia*, ou a um equívoco semelhante àquele de alguém que pusesse os pés na pegada errada”.

Fica clara, na discussão de Ricoeur, a relação estreita entre memória e tempo, o que Paul Ricoeur filia ao pensamento aristotélico, para quem “memória é tempo”. Quando nos lembramos, temos a consciência do “antes e do depois”. Por isso, para Aristóteles, assim como para Ricoeur (2000, p. 35), a “análise do tempo e a análise da memória se sobrepõem”. Vimos que também para Bergson há consciência do tempo quando há uma memória capaz de perceber um antes e um depois, o que se torna possível no jogo entre continuidades e descontinuidades: a continuidade daquilo que é observado (por exemplo, um objeto, uma mesa que é a mesma passados anos) e a descontinuidade também presente, que são modificações sofridas ao longo do tempo.

Quando acionamos nossas recordações – voluntária ou involuntariamente – nos recordamos daquilo que é o objeto de nossa lembrança, “algo singular, que não se repete” (Id., p. 42). Mas a lembrança também se dá pela recorrência de um mesmo evento; nesse caso, aquilo de que nos lembramos não é um evento particular, mas uma espécie de somatório de vivências, que se sobrepõem umas às outras e se tornam uma só. Nesse sentido, mudança e permanência são imprescindíveis para a memória.

É sob essa concepção que vemos a memória do narrador em “Funes, el memorioso”. Se apenas Funes era capaz de realmente se lembrar, se somente ele não esquecia jamais qualquer detalhe, a memória do narrador, por oposição, é porosa, permeada de lacunas que podem levar ao erro ou à falsificação; a ‘verdade’ do narrado é passível de ser questionada, já que procura recuperar uma imagem do ausente, de que é exemplar o livro para o qual escreve: quanto de “sueño elaborado con elementos anteriores” deve haver em relatos de memória sobre um certo Ireneo Funes, morto meio século antes?

Vemos, assim, sob o ponto de vista do narrador, essa consciência de que não se pode descrever com plenitude o vivido, ou que não se pode repetir com precisão o que foi dito uma vez. Por toda a narrativa, aparecem momentos em que o narrador se justifica pela imprecisão do relato, começando pela própria comparação entre a sua memória, a memória dos homens em geral e a memória de Funes. São exemplos:

Lo recuerdo (*yo no tengo derecho a pronunciar ese verbo sagrado, sólo un hombre en la tierra tuvo derecho y ese hombre ha muerto*)
[...]

Lo recuerdo (*creo*) [...]

Yo soy tan distraído que el diálogo que acabo de referir no me hubiera llamado la atención si no lo hubiera recalcado mi primo,

Estaba en el catre, fumando. *Me parece* que no le vi la cara hasta el alba; *creo recordar* el ascua momentánea del cigarrillo (BORGES, 1944, p. 583 a 590, grifos nossos).

A biografia que tece – pautada apenas em dois eventos – é o resultado de impressões que teve quando conheceu o biografado; a recuperação dessas impressões pode estar tanto permeada de imaginação quanto de falsidade. Mas a elaboração narrativa pode fazer parecer verdadeiro o discurso falso. Segundo Ricoeur (2000, p. 30), “o que está em jogo é o estatuto do momento da rememoração, tratada como reconhecimento de impressão. A possibilidade da falsidade está inscrita nesse paradoxo”.

Desculpa-se o narrador, que tem dificuldade de narrar, pois sua função é a de recuperar o passado pela memória; mas, após ter conhecido Funes, sabe que qualquer relato será impreciso, parcial, nunca correspondente ao “real vivido”. Mas, e a memória de Funes? O que ela representa? uma memória que atualiza tudo, faz a personagem reviver tudo de que se lembra e sentir novamente tudo que sentiu, pois suas lembranças “no eran simples; cada imagen visual estaba ligada a sensaciones musculares, térmicas, etc”. Todo oposto ao narrador, Funes se lembra de tudo visto e sentido em cada instante, com uma enorme precisão, de forma tal que não consegue generalizar; ele sabe que, de um momento para outro, as coisas sofrem transformações; para ele, todos os eventos são absolutamente singulares, só há particularidades, não há permanência. Nietzsche mostra que é na direção contrária de Funes, isto é, por meio do esquecimento, do ocultamento, senão mesmo apagamento de particularidades que se torna possível nomear e, por extensão, pensar. “Apenas por esquecimento pode o homem alguma vez chegar a imaginar que detém uma verdade” (NIETZSCHE, 1873, p. 30)

Funes, como o único que poderia pronunciar com propriedade o verbo recordar, apreende, pela totalização, o diverso. Entretanto, o dom da recordação é também uma danação; impedido de esquecer, Funes considera sua memória “un vaciadero de basuras” e, ainda pela mesma razão, não consegue dormir nem pensar. Visto sob esse ângulo, o esquecimento ganha um novo sentido; torna-se

condição essencial sem a qual o conhecimento não é possível; deve ser entendido como ação inteligente, muitas vezes voluntária, de que o homem se utiliza para viver. Assim ocorre no conto “El inmortal”, que citamos abaixo:

Nada más puedo recordar. Ese olvido, ahora insuperable, fue quizá voluntario; quizá las circunstancias de mi evasión fueron tan ingratas que, en algún día no menos olvidado también, he jurado olvidarlas (BORGES, 1949, p. 647).

Ecos desse elogio ao esquecimento de Borges se encontram na *Segunda consideração intempestiva* de Nietzsche (2003). Para inseri-la nesta discussão, faz-se necessário retomar o momento em que, em “El Sur”, o personagem Dahmann encontra-se ao lado de um animal – um enorme gato que se deixava acariciar pelos que por lá passavam:

Pidió una taza de café, la endulzó lentamente, la probó (ese placer le había sido vedado en la clínica) y pensó, mientras alisaba el negro pelaje, que aquel contacto era ilusorio y que estaban como separados por un cristal, porque el hombre vive en el tiempo, en la sucesión, y el mágico animal, en la actualidad, en la eternidad del instante (BORGES, 1944, p. 636) .

Por que essa reflexão surge nesse momento em que Dahmann sai do hospital? Enquanto espera pelo trem, ocupa o pouco tempo que lhe resta na estação saboreando um café, um prazer negado durante os dias (que pareceram séculos) em que esteve internado. É que nesse momento, assim como o animal, Dahmann concentra-se apenas no instante.

A mesma imagem do conto de Borges – o homem que observa o animal no seu eterno presente – é a que utiliza Nietzsche para falar da temporalidade e da historicidade do homem, marca da humanidade da qual se vangloria, embora, na verdade, quisesse viver como o animal “sem melancolia, sem dor; e o quer entretanto em vão, porque não quer como o animal”. Nietzsche (2003, p. 7) imagina que, se o homem perguntasse ao animal sobre a sua felicidade, ele poderia responder, poderia falar, mas nada diz, pois esquece cada instante vivido, “sempre esquece o que queria dizer, mas também já esqueceu esta resposta e silencia”.

Também vimos em Borges, e agora o repetimos em Nietzsche, que houve um momento em que o homem foi igual ao animal. Segundo Nietzsche, quando crianças, somos como animais no que se refere ao tempo, pois não nos prendemos

ao passado nem alimentamos esperanças quanto ao futuro. A temporalidade é, então, aprendida pelo homem e é ela que instaura na sua vida “o sofrimento e o enfado”, pois, com ela, ele se descobre falível, imperfeito, mortal. O homem gostaria de viver como o animal, apenas o instante, sem sofrer com a opressão da lembrança do passado. Mas, para isso, teria que possuir a extrema capacidade de esquecer, deveria ser o oposto de Funes, não ter memória. Viver o instante e esquecê-lo no instante seguinte. Entretanto, por estar apto à recordação, o homem tem a consciência do tempo que passa e, com ela, tem consciência da sua mortalidade.

Borges não criou uma personagem que, ao contrário de Funes, pudesse apenas esquecer. Na literatura, porém, essa personagem “existe”¹⁶ num conto de Oto Lara Resende, intitulado “O elo partido”, que narra a progressiva perda da memória, a partir do esquecimento das mais banais, cotidianas e mecânicas ações de uma personagem sem nome: “subitamente, não sabia como se ata o nó da gravata. Era como se enfrentasse uma tarefa desconhecida, com que nunca tinha tido qualquer familiaridade”. Após um período – “uns poucos segundos, um minuto, dois minutos ou mais?” – marcado pela angústia que prolonga o tempo do relógio, a vertigem passou e “suas mãos inconscientes se organizaram e, independentes, sem comando, ataram a gravata”.

Como Funes, a personagem de Otto Lara Resende (1975, p. 323) também se vê incapacitada de pensar, porque então esquece tudo, inclusive dos movimentos que se tornam mecânicos dada a repetição, tornando-se incapaz de fazer generalizações porque, não podendo mais reconhecer, tudo lhe parece inédito. “Entre ele e seu patrimônio, o que naturalmente sabia, um elo partiu-se, treva opaca, ausência”.

Ambas as narrativas são criações que levam ao extremo as faculdades da memória – a lembrança e o esquecimento. Juntas, dão ao homem consciência, tornando-o temporal, histórico, numa palavra: humano; isoladas, reduzem-no a nada. Funes, oprimido pela sua super-consciência, vendo em todas as coisas “continuamente los tranquilos avances de la corrupción, de las caries, de la fatiga” (BORGES, 1944, p. 589), não consegue fazer nada, fica paralisado, no escuro, e

¹⁶ Aspeamos a “existência” dessa personagem por duas razões, sendo a primeira bastante óbvia: dizer que uma *personagem existe* é um paradoxo, pois como resulta de uma elaboração, uma ficção, ele não pode efetivamente “ser” (cf. Candido, 1968). Mas as aspas também se referem ao impossível que é viver para essa personagem não nomeada que, gradativamente, perde a memória, até que se esquece de si mesma.

morre. A privação da memória, o esquecimento completo de tudo resultaria no mesmo efeito, na completa imobilidade, mas, ao contrário do acúmulo de coisas, apenas ficaria o vazio. O homem já sem nome, perde a memória ao ponto de já não saber sequer andar, comer, dormir:

Lia e relia o mesmo texto, palavra por palavra. Chegava ao fim e era como se não tivesse lido. Lia sem ler, desligado. Queria estranhar, alar-mar-se, mas era como se tivesse sido sempre assim. E a certeza de que assim seria sempre, sem volta possível. Deixou cair o jornal no chão e, esticado na cama, sem qualquer protesto, acompanhava com os olhos uma pequena bruxa a cabecear tonta contra o teto (RESENDE, 1975, p. 324).

Lembrar-se de tudo, de modo absoluto parece uma dádiva; não por acaso, os casos de memória prodigiosa citados em “Funes” despertam a admiração das pessoas:

Ireneo empezó por enumerar, en latín y español, los casos de memoria prodigiosa registrados por la *Naturalis historia*: Ciro, rey de los persas, que sabía llamar por su nombre a todos los soldados de sus ejércitos; Mitrídates Eupator, que administraba la justicia en los 22 idiomas de su imperio; Simónides, inventor de la mnemotecnia; Metrodoro, que profesaba el arte de repetir con fidelidad lo escuchado una sola vez (BORGES, 1944, p. 587)..

Em *Lethe*, Weinrich (2001, p. 12) propõe um estudo sobre como o esquecimento é abordado em diversas histórias, ao longo dos tempos; em todas elas, afirma de antemão, “a memória tem sempre uma parte da razão, entretanto, o esquecimento não está sempre errado”. A lembrança está vinculada à verdade desde a raiz da palavra – *aletehia* (verdade); nela, após o prefixo que indica negação “a”, segue-se o termo “leth”, nome dado “ao rio mítico do esquecimento” (Id., p.20), pelo que entendemos que, em grego, a verdade é equívoca àquilo que não se pode esquecer, de modo que o esquecimento esteve sempre vinculado a algo negativo.

Mas nem sempre é isso o que ocorre. Muitas vezes, como mostra Weinrich, o esquecimento consiste em apagar eventos desagradáveis da memória, voluntariamente (ainda que tais eventos sobrevivam no inconsciente), o que já implica alguma felicidade. Também para Nietzsche (2003, p. 9) o poder esquecer é

condição essencial da felicidade, do que mantém os homens presos à vida. O filósofo nos convida a imaginar alguém que não pudesse esquecer, que presenciasse cada instante: “tal homem não acredita mais em seu próprio ser, não acredita mais em si, vê tudo desmanchar-se em pontos móveis e se perde na torrente do vir-a-ser”.

Mais uma vez, assim como em Bergson, vemos Funes nas palavras de Nietzsche. Consciente de cada instante, Funes jamais dorme, não pode dormir, e se surpreende cada vez que olha as próprias mãos, e sabe que o fluxo do tempo é contínuo e infinito e que todas as vezes que se olhar no espelho perceberá todas as diferenças que o tempo lhe imprimirá. Vivenciar, não eternamente, mas apenas um instante fora do tempo, sentir-se fora da duração, não percebê-la, isso seria felicidade para Nietzsche. E também para Borges.

Ser para sempre imortal seria o fim do homem, pois ele perderia aquilo que lhe torna *precioso ou patético*, como diz Borges: a morte. Por ser perecível, cada ação é única e pode ser a última; isso impulsiona o homem para a vida:

La muerte (o su alusión) hace preciosos y patéticos a los hombres. Éstos conmueven por su condición de fantasmas; cada acto que ejecutan puede ser último; no hay rostro que no esté por desdibujarse como el rostro de un sueño. Todo, entre los mortales, tiene el valor de lo irrecuperable y de lo azaroso. Entre los Inmortales, en cambio, cada acto (y cada pensamiento) es el eco de otros que en el pasado lo antecedieron, sin principio visible, o el fiel presagio de otros que en el futuro lo repetirán hasta el vértigo. No hay cosa que no esté como perdida entre infatigables espejos. Nada puede ocurrir una sola vez, nada es preciosamente precario. Lo elegíaco, lo grave, lo ceremonial, no rigen para los Inmortales (BORGES, 1949, p. 652).

Por outro lado, experimentar a imortalidade por um mínimo e indeterminado tempo, sair por um instante da duração, esse pequeno instante de felicidade, com diz Nietzsche, pode justificar uma vida inteira. Dentre os momentos em que essa experiência singular emerge na obra de Borges, surge um quase intocado tema – o amor:

Ulrica ya se había desvestido. Me llamó por mi verdadero nombre, Javier. Sentí que la nieve arreciaba. Ya no quedaban muebles ni espejos. No había una espada entre los dos. Como la arena se iba el tiempo. Secular en la sombra fluyó el amor y poseí por primera y última vez la imagen de Ulrica (BORGES, 1975, p. 24).

3. A ORDEM E O CAOS NA OBRA DE JORGE LUIS BORGES

No conto “El inmortal”, de Jorge Luis Borges, o narrador, Joseph Cartaphilus, ao se deparar com a cidade dos imortais, afirma ser incapaz de descrevê-la. O que era aparentemente um labirinto torna-se, para ele, “un caos de sórdidas galerías” pelas quais se perde. Inicialmente, a cidade é descrita como um labirinto: “había nueve puertas en aquél sótano; ocho daban a un laberinto que falazmente desembocaba en la misma cámara; la novena (a través de otro laberinto) daba a una segunda cámara circular, igual a la primera” (BORGES, 1949, p. 645).

A cidade dos imortais poderia ser descrita como apenas mais um dos inúmeros labirintos presentes nas narrativas de Borges. Nesse caso, porém, caos e labirinto não se equivalem; no conto, o que se evidencia é, antes, a particularidade de cada um. Um labirinto, diz o narrador, tem uma finalidade específica, um objetivo: “confundir a los hombres”. Mas a arquitetura da cidade dos imortais, qual a sua razão? Como se organiza? Que finalidade tem?

En el palacio que imperfectamente exploré, la arquitectura carecía de fin. Abundaban el corredor sin salida, la alta ventana inalcanzable, la aparatosa puerta que daba a una celda o a un pozo, las increíbles escaleras inversas, con los peldaños y la balaustrada hacia abajo. Otras, adheridas aéreamente al costado de un muro monumental, morían sin llegar a ninguna parte, al cabo de dos o tres giros, en la tiniebla superior de las cúpulas (BORGES, 1949, p. 647).

O objetivo de quem se encontra num labirinto é chegar ao seu centro (cf. Paraízo, 1999). Mas na cidade dos imortais, o aparente labirinto não tem um fim, daí tornar-se caótico. Imagens do caos são constantes na obra de Borges. Uma delas – a enciclopédia chinesa – no ensaio “El idioma analítico de John Wilkings”, intrigou o filósofo Michel Foucault e motivou a escrita do livro *As palavras e as coisas* (1966). A enciclopédia chinesa, cuja autoria Borges atribui a outro, não é um labirinto, é também um caos. Afinal, que tipo de racionalidade teria criado uma enciclopédia dessa natureza? Que base utilizou para estabelecer essa curiosa taxinomia?

Questões dessa natureza são elaboradas por Foucault a partir de Borges. Respondê-las seria como explicar o caos, o que implicaria em ordená-lo, tornando-o, em princípio, outra coisa. No seu prefácio, Foucault procura não a lógica da enciclopédia, ele busca, outrossim, entender em que consiste essa ausência de lógica, explicar porque a classificação dos animais ali proposta não tem sentido para

nós. Nós, esclarece, o mundo ocidental, a nossa lógica, para a qual não é possível que animais sejam classificados em categorias como “inumeráveis”, “etc.”, ou ainda “pertencentes ao imperador” (cf FOUCAULT, 1966, p. XI).

Para Foucault, a base das classificações “se encontra arruinada”; por isso a enciclopédia é denominada como caótica pelo próprio Borges (1952, p. 104) que, no seu ensaio, faz desfilar diversos fragmentos de textos em que claramente se “ejerce el caos” ou seja, que propõem uma ordem desprovida de sentido, cujo sentido não depreendemos:

El instituto Bibliográfico de Bruselas también ejerce el caos: ha parcelado el universo en 1000 subdivisiones, de las cuales la 262 corresponde al Papa; la 282, a la Iglesia Católica Romana; la 263, al Día del Señor; la 268, a las escuelas dominicales; la 298, al mormonismo, y la 294, al brahmanismo, budismo, shintoísmo y taoísmo. No rehusa las subdivisiones heterogéneas, verbigracia, la 179: "Crueldad con los animales. Protección de los animales. El duelo y el suicidio desde el punto de vista de la moral. Vicios y defectos varios. Virtudes y cualidades varias."

Ordem: “aquilo que se oferece nas coisas como sua lei interior; a rede secreta segundo a qual elas se olham de algum modo umas às outras e aquilo que só existe através do crivo de um olhar, de uma atenção, de uma linguagem” (FOUCAULT, 1966, p. XVI). A ordem seria, assim, aquilo que se torna passível de ser explicado, ou antes, aquilo que explica as coisas; seu contrário seria o caos, isto é, aquilo que não podemos explicar ou para o que não podemos estabelecer uma lei.

No caso de Borges, entretanto, o caos é instituído pela linguagem, o “não-lugar” de que fala Foucault, a possibilidade de que o heterogêneo se aproxime; é, como dissemos no capítulo 1, a relação que se estabelece entre metáfora e narrativa, a produção de novas imagens pelo apagamento (pelo feliz e voluntário esquecimento) das diferenças, de que a Enciclopédia chinesa é exemplar, quando reúne, pela “série alfabética (a, b, c, d) todas as outras a cada uma dessas categorias” e ainda lhe dá o título de *enciclopédia* (Id., p. X). Mas, no caso da Enciclopédia, ao apagamento se sobrepõem as diferenças, pois nela “o próprio espaço comum dos encontros se acha arruinado” (FOUCAULT, 1966, p. XI). Dentro dessa perspectiva – entre aproximações que entretanto não apagam as diferenças, procuramos discutir “La biblioteca de Babel”, texto no qual procuraremos entender a constituição do caos e da ordem em Borges, bem como sua relação com o tempo.

3.1 La Biblioteca de Babel

Diferentemente de outros contos de Borges inseridos em *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), “La biblioteca de Babel” não narra propriamente uma história. Embora seja possível discernir alguns elementos da narrativa, não há no texto propriamente um enredo ou uma intriga que se desenvolve com personagens em ação para resolvê-la. Ao modo dos ensaios presentes em livros como *Otras inquisiciones* (1952), o texto se ocupa de descrever um lugar – a Biblioteca de Babel – metáfora do universo e, como tal, infinita, como aponta o preceito de Pascal: “una esfera cuyo centro cabal es cualquier hexágono, cuya circunferencia es inaccesible” (BORGES, 1941, p. 569).

Uma verdade da qual não se pode duvidar – afirma o bibliotecário que escreve a “epístola inútil y palabrera” que lemos – é que a biblioteca “existe *ab aeterno*”, o que dá a certeza da “eternidad futura del mundo”; além disso, é tão perfeita que só pode ser “obra de um dios”. O homem, ao contrário, deve ser obra do acaso “o de demiurgos malévolos”, pois que imperfeito, limitado.

As suposições, as crenças, os desejos de conhecer o universo são explicitados com situações que têm o livro como objeto. As buscas permitem dizer que “no hay en la Biblioteca dos libros idénticos” e ainda que “la Biblioteca es total y que sus anaqueles registran todas las posibles combinaciones de los veintitantos símbolos ortográficos (número, aunque vastísimo, no infinito)”. Desse modo, é possível encontrar tudo na Biblioteca de Babel, em todas as línguas:

Todo: la historia del porvenir, las autobiografías de los arcángeles, el catálogo fiel de la Biblioteca, miles y miles de catálogos falsos, la demostración de la falacia de esos catálogos, la demostración de la falacia del catalogo verdadero, el evangelio gnóstico de Basílido, el comentario de ese evangelio, el comentario del comentario de ese evangelio, la relación verídica de tu muerte, la versión de cada libro a todas las lenguas, las interpolaciones de cada libro en todos los libros, el tratado que Beda pudo escribir (y no escribió) sobre la mitología de los sajones, los libros perdidos de Tácito (Ibid., p. 561) .

Os homens foram tomados de “una extravagante felicidad” quando entenderam que a Biblioteca contém tudo, pois assim havia sempre a possibilidade de se encontrar a solução para qualquer coisa e, inclusive, de encontrar o tão desejado catálogo dos catálogos: “no había problema personal o mundial cuya elocuente solución no existiera: en algún hexágono. El universo estaba justificado, el

universo bruscamente usurpó las dimensiones ilimitadas de la esperanza” (Id., p. 562).

Os fracassos decorrentes das buscas pelo livro que revelasse “los misterios básicos de la humanidad: el origen de la Biblioteca y del tiempo” transformaram a “desaforada esperanza” em uma “depreciación excesiva”, pois então se sabia da existência de livros “preciosos”, entretanto, inacessíveis. Por essa razão, surgiu uma seita que propunha que todos se ocupassem de misturar “letras y símbolos, hasta construir, mediante un improbable don del azar, esos libros canónicos”. Seu método consistia em utilizar “unos discos de metal con un cubilete prohibido”, no qual as letras eram misturadas a fim de imitar “el divino desorden” (Id., p. 563).

A esse movimento avesso de construção segue-se um movimento de destruição, pois outros homens, a fim de encontrar os livros desejados, destruíram vários hexágonos, eliminando o que não lhes interessava¹⁷. Mas é preciso lembrar que “la Biblioteca es tan enorme que toda reducción de origen humano resulta infinitesimal”. Além disso, embora nenhum livro seja igual a outro, “hay siempre varios centenares de miles de facsímiles imperfectos: de obras que no difieren sino por una letra o por una coma” (Id., p. 563). Ambos os movimentos, como se vê, são inúteis, ou seja, construir um sentido para a Biblioteca ou tentar destruí-la não faz qualquer diferença, pois qualquer ação humana não produz sobre ela qualquer alteração.

Nesse mesmo período, alimentou-se um outro desejo: o de que alguém, em algum lugar, tivesse encontrado e lido o livro que fosse “el compendio perfecto *de todos los demás*”. Esse homem seria como um deus e, por isso, muitos homens saíram à sua procura. Para encontrá-lo também se propôs um método de busca regressivo, considerando que um livro sempre remete a outro livro, que se remete a outro livro, com o que algum dia se chegaria ao livro primordial.

Outros, entretanto, homens descrentes, julgam ser a desordem a regra na biblioteca “y que lo razonable (y aun la humilde y pura coherencia) es una casi milagrosa excepción”, mas o bibliotecário diz que eles são desesperadamente

¹⁷ Destruir para se chegar a uma síntese: esse movimento é, em escala diferente, o movimento da memória, também representado em “la muralla y los libros”, no qual Borges destaca que a construção da muralha da China foi feita pelo mesmo imperador que mandou destruir todos os livros; dentre as conjecturas que faz sobre as ações de Shih Huan Ti, encontra-se a de que o imperador teria mandado “destruir todo el pasado” para destruir uma só memória: a da infâmia de sua mãe. Argumenta que a sua suposição tem fundamento se pensarmos que, na Judéia, um rei mandou matar todos os recém-nascidos para matar ma só criança (BORGES, 1972)..

ignorantes e que não há disparates na Biblioteca. Nela há sim tudo o que é possível de se escrever com vinte e cinco caracteres. Qualquer tipo de combinação de letras que se crie está nela em algum livro, em um idioma desconhecido, podendo significar o nome de um animal, de um lugar ou mesmo “el nombre poderoso de un dios” (BORGES, 1941, p. 564).

O bibliotecário que escreve a “inútil y palabrera epístola” que lemos afirma que a humanidade está se destruindo com epidemias, discórdias, bandoleirismo e suicídios, estes “cada año más frecuentes”. Se estiver certo, afirma, com a extinção do homem, “la Biblioteca perdurará: iluminada, solitaria, inifinita, perfectamente inmóvil, armada de volúmenes preciosos, inútil, incorruptible, secreta” (Id., p. 565).

Dentre as palavras escritas, chama a atenção para *inifinita*. Para ele, é um absurdo acreditar que em algum lugar a Biblioteca acabe; por outro lado, lembra que ela “tiene el número posible de libros”. Ante o impasse, propõe uma solução: “*La biblioteca es ilimitada y periódica*”. Para comprovar esse paradoxo, conclui com a seguinte suposição: “Si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el Orden). Mi soledad se alegra con esa elegante esperanza” (Id., p. 566).

3.2 Tempo e eternidade

O tempo que distingue presente, passado, futuro é um tempo exclusivamente humano. O homem é perecível porque vive no tempo. É o tempo simultaneamente sua condição de existência e sua prisão. É sua condição à medida que não concebe sua própria vida fora da duração; sem se lembrar do passado e distingui-lo do presente, sem esse aspecto da memória que condiciona a história, sua existência torna-se insustentável.

Essa noção de tempo que se opõe à eternidade encontra-se em Santo Agostinho, no livro XI das *Confissões*. Levantando questionamentos desconcertantes sobre as ações do Criador (como, por exemplo: o que fazia Deus antes da criação do mundo?), Agostinho entende, respaldado na fé, que não se pode questionar o Criador acerca de um *antes* e um *depois*, pois assim estaríamos inserindo-o numa temporalidade, logo, humanizando-o.

Assim como Agostinho, ao tempo Borges opõe uma atemporalidade, um estar fora da duração, tal como a “Biblioteca de Babel”, na qual tudo é sempre presente, pois que é eterna, independente da existência humana. Mas Borges, com suas questões desconcertantes, não se preocupa em chegar a uma solução definitiva, a encontrar “a verdade”; para ele, interessa a conjectura, especular, sugerir metaforicamente, como ele mesmo afirma: “Sim, é verdade, eu não tenho nenhuma certeza, nem a certeza da incerteza. Então, eu acho que todo pensamento é... bom, conjectural, especialmente no caso de um conto, digamos” (BORGES, 1985a, p. 189).

Sem se ocupar de definir uma posição, de desenvolver uma teoria, opta sempre pela manutenção da tensão entre duas perspectivas opostas, quando não as funde num conceito paradoxal, como o de um mundo simultaneamente finito e infinito, que é ao mesmo tempo um caos e um cosmos. É o que ocorre em “La Biblioteca de Babel”, na qual conceitos diversos e divergentes coexistem sob o ponto de vista de um mesmo homem – o bibliotecário cego.

A questão do ponto de vista é historicamente situada em meados do século XVIII, segundo Luis Costa Lima (1980, p. 103), período no qual ocorre um deslocamento em relação ao conceito de tempo, pois, até então, este era tido como um absoluto pelo qual todas as coisas passam; mas, nesse período, “o tempo se faz história”, ou seja, ele passa a existir com as coisas, fazendo parte da essência das coisas perecíveis, transitórias. Tudo isso ocorre porque Deus deixa de ocupar o centro de tudo; em seu lugar, ocupará o centro uma nova cultura, que servirá de referência a todas as outras. A questão, então, passa a ser definir qual cultura ocupará esse lugar privilegiado na modernidade. Não havendo um único e eterno centro, qualquer cultura poderia ser a referência, , mas poderia sê-lo apenas temporariamente.

O centro tornado móvel nos remete ao postulado da Biblioteca de Babel, já que qualquer cultura pode ser o centro em torno da qual todas as outras se organizam. Dentre as conseqüências que esse deslocamento acarreta, um deles diz respeito ao ponto de vista: torna-se importante saber de que ponto parte o discurso, de modo que o discurso da história passa a ser relativizado, e a verdade já não existe de modo absoluto.

“A historicização do tempo de um lado dá lugar à verificação da simultânea diversidade dos tempos humanos e, de outro, à domesticação desta pluralidade por

esquemas unitários” (COSTA LIMA, 1980, p. 105). No entanto, ainda permanece, nesse período, a despeito da multiplicidade e, a busca por uma teoria única, o que também na declaração do bibliotecário sobre uma “ley fundamental” que se aplica a todos os livros da Biblioteca: todos “por diversos que sean, constan de elementos iguales: el espacio, el punto, la coma, las veintidós letras del alfabeto”.

Todos os bibliotecários partem em busca de algo que seja síntese do universo, todos querem decifrá-lo, encontrar o seu sentido último. No entanto, a despeito de todas as tentativas, o mesmo bibliotecário sabe ser esse desejo uma ilusão e declara: “visiblemente, nadie espera descubrir nada”. Com isso, vemos que as observações do autor da epístola não dizem respeito somente à Biblioteca, seu sistema, seus mistérios; ele se ocupa de observar como os bibliotecários a entendem, observação dentro da qual se inclui.

Se em algum momento, o que se buscou foi entender como a Biblioteca funcionava, o que significaria entender as razões do deus que a criou (Que yo sea ultrajado y aniquilado, pero que en un instante, en un ser, Tu enorme Biblioteca se justifique), o bibliotecário não perde de vista que tudo o que se diz sobre a biblioteca é relativo ao momento e ao lugar específico de onde fala, tanto que uma combinação qualquer de caracteres, que para ele não tem significado, “*dhcmlrchtjdj*” pode, distante dali, encerrar “un terrible sentido”. Ainda que atento a tais questões, como dissemos, o bibliotecário se auto-observa, a todo momento, ressalta o próprio modo ver as coisas, podendo, assim, ser entendido como o narrador de segunda ordem de que fala Foucault.

Glosando um ensaio de Borges sobre a Esfera de Pascal já referida nesta pesquisa, poderíamos dizer que a história da humanidade é a história dos modos de o homem ver a si mesmo. Na Idade Média, se entendia como “parte de uma criação divina”. Todo conhecimento era tido como “revelação” e era preciso “protegê-lo do esquecimento” (GUMBRETCH, 1998, p. 12). No início da Modernidade, o homem torna-se observador das coisas, procura entendê-las e, ao invés de revelar, produz conhecimento. É o mundo observado, não decifrado. Por isso, “em vez de ser uma parte do mundo, o sujeito moderno vê a si mesmo como excêntrico a ele” (p. 12). O sujeito observa os objetos e os questiona, a fim de entender seu significado. Mas, o momento atual é visto de uma forma diferente, pois então o que interessa é o próprio modo como produz conhecimento, pois “é incapaz de deixar de se observar ao mesmo tempo em que observa o mundo” (p. 13), é ele o narrador de segunda ordem

de que fala Foucault, um sujeito que surge no século XIX, com questões referentes ao discurso.

O texto acerca do Universo/Biblioteca é “una epístola inútil y palabrera”, escrita por um bibliotecário cego, já idoso, cujas palavras nos levam a pensar num tempo cíclico e linear, num universo finito e infinito ao mesmo tempo. Não parece absurdo pensar nessa ambigüidade se considerarmos que também esta é a nossa referência cotidiana do tempo, quando sabemos que os dias, os meses, as estações se repetem com o ciclo da Terra em torno do Sol; por outro lado, sabemos que os anos, com as suas particularidades históricas, se sucedem, não podendo haver aí repetições. Senso comum, obviedades, automatismos cuja discussão parece desnecessária, pois que são conceitos internalizados pelo homem, de acordo com a cultura na qual se insere. Mas, como dissemos, as obviedades são o ponto de onde parte Borges para criar; ele desloca conceitos, cria falsos silogismos e faz eventos se repetirem com o tempo. Como vimos no capítulo 1, o encontro de Borges com “o outro” ocorreu duas vezes – quando ele tinha 17 anos e, anos depois, já velho, quando narra a história. Também a Biblioteca de Babel é “finita e infinita” porque se repete, porque *provavelmente* se repete ao infinito.

O suposto autor do manuscrito é um homem idoso que, como outros, percorreu a biblioteca em busca de um catálogo que explicasse sua origem; tem ele um razoável conhecimento acerca do que diz, já que sempre viveu na biblioteca; pode-se dizer que conhece dela o máximo que lhe é possível conhecer. No entanto, como Borges, esse bibliotecário é cego e já não pode ler o que se encontra nos livros com os quais se depara.

Sendo cego, difícil saber se a luz “insuficiente, incesante” que percebe é de fato insuficiente, incessante ou se é sua deficiência visual que torna indiscerníveis o dia e a noite. Por uma ou outra razão, é com essa monotonia luminosa e disforme que o bibliotecário intui a eternidade da biblioteca¹⁸. Assim como o próprio bibliotecário, fica o leitor no limiar entre crer e descrer daquilo que lhe é dado a ler; o leitor é convidado a também se auto-observar no ato de leitura.

O texto acerca da biblioteca/universo não leva a conclusões, mas levanta uma série de dúvidas que se repetem na obra de Borges: o universo é limitado ou

¹⁸ PARAÍZO (1997) adciona à cegueira de alguns narradores borgeanos um dado biográfico de Jorge Luis Borges: a de que sua cegueira não era a total escuridão, mas uma mancha clara que lhe impedia de discernir o dia da noite.

ilimitado? Se limitado, o que há depois? Ele é ordenado ou caótico? O tempo começou com o surgimento do universo ou já existia antes dele? O tempo é cíclico ou linear? O futuro já está determinado? É possível fazer previsões?

3.3 O mundo como construção do intelecto

Ítalo Calvino (1994, p. 247) chama a atenção para aspectos que julga os mais relevantes da obra de Borges; dentre eles, aponta aquele que reconhece a literatura como “um mundo construído e governado pelo intelecto”¹⁹. De fato, para Borges, uma história – um romance, um conto – exclui as casualidades, os fatos acidentais, e até mesmo as palavras jamais utilizadas sem qualquer pretensão: “El Quijote, por ejemplo, es más que un libro absoluto en el cual no interviene, absolutamente para nada, el azar” (BORGES, 1979, p. 200). Nada nele é casual porque tudo é racionalmente construído com um propósito definido, ainda que esse propósito seja, como ocorre em Borges, elaborar a imagem do caos, termo também utilizado para designar a biblioteca-universo: “yo sé de una región cerril cuyos bibliotecarios repudian la supersticiosa y vana costumbre de buscar sentido en los libros y la equiparan a la de buscarlo en los sueños o en las líneas *caóticas* de la mano” (BORGES, 1944, p. 560, grifo nosso).

Repudiar o conhecimento ou frear o desejo e o esforço pela explicação do mundo não é o que impulsiona o homem. Pensando desse modo, Stephen Hawking e Leonard Mlodinow (2005) escrevem *Uma nova história do tempo*, na qual fazem considerações que nos parecem úteis para a compreensão de alguns aspectos da “Biblioteca de Babel” de Borges. Um deles diz respeito a um certo livro “encontrado hace quinientos años” em algum dos infinitos hexágonos. Ao verem o livro, as pessoas chegam às mais diversas e divergentes conclusões: alguns dizem que está escrito em português, outros que em Yiddish (uma língua da família indo-européia falada por judeus).

Cerca de cem anos depois, descobriu-se que a tal língua era un dialecto samoyedo-lituano del guaraní, con inflexiones del árabe clásico”. A precisão do

¹⁹ “Começarei pelo motivo de adesão mais geral, isto é, ter reconhecido em Borges uma idéia de literatura como um mundo construído e governado pelo intelecto [...] Mas existe também uma tendência da literatura do nosso século, certamente minoritária, que teve seu defensor em Paul Valéry [...] que aponta para uma revanche da ordem mental sobre o caos do mundo” (CALVINO, 1994 p. 247).

dialeto é, obviamente, uma grande ironia, pois os samoiedos são povos do norte da Sibéria, no Oriente Médio; a Lituânia se localiza ao norte da Europa e o árabe clássico foi falado entre os séculos VI e XI, o que torna o dialeto “guarani” tão confuso quanto improvável. As teorias são completamente díspares e até mesmo, como vimos, absurdas²⁰.

Ainda assim, o “confuso” livro, escrito num impossível dialeto resulta na determinação de uma lei geral da Biblioteca: a de que todos os livros são escritos com a combinação de apenas vinte e cinco caracteres (el espacio, el punto, la coma, las veintidós letras del alfabeto”. Para Hawking e Mlodinow (2005, p. 23), uma teoria (ou generalizando, toda teoria) é “um modelo do universo” que não se lhe corresponde. Isso significa que toda teoria tem um caráter provisório, já que outros modelos podem surgir e corrigir os anteriores ou mesmo ampliá-los. “Ela existe apenas em nossas mentes e não tem qualquer outra realidade (o que quer que isso possa significar)”.

Para a Fenomenologia, o que chamamos mundo real pode ser conceituado como o modo como se compreende o mundo, como o interpretamos e como nos referimos a ele; desse modo, podemos entender que, na Biblioteca de Babel, não há uma realidade, mas realidades possíveis, “tantas quantas forem suas interpretações e comunicações” (BICUDO, 1994, p. 18).

Nietzsche (1873, p. 25) entende o conhecimento como uma invenção humana e, como tal, é artificial, não faz parte do universo. Inventado pelo homem, quando o homem deixar de existir será como se nada tivesse acontecido: “houve eternidades em que ele [o intelecto humano] não estava presente; quando tiver passado mais uma vez, nada terá ocorrido”. Essa é a mesma impressão do guardião da “Biblioteca de Babel”, para quem a humanidade em breve deixará de existir e “la Biblioteca perdurará: iluminada, solitaria, infinita, perfectamente inmóvil, armada de volúmenes preciosos, inútil, incorruptible, secreta” (BORGES, 1944, p. 565)..

Essa não deixa, entretanto, de ser apenas uma teoria, e para Hawking e Mlodinow (2005, p. 25), o problema que cerca uma teoria é o fato de ela ser sempre

²⁰ No capítulo 1 de *Uma nova história do tempo*, encontramos uma anedota que ilustra as múltiplas possibilidades de se entender o universo. Diz-se que um cientista famoso explicava, em uma palestra, como se dá o movimento dos astros ao redor do Sol e como o Sol gira em torno do “centro da nossa galáxia”. Ao final da palestra, uma senhora diz ao palestrante: “o que você nos disse é uma grande bobagem. O mundo é, na verdade, um prato chato apoiado nas costas de uma tartaruga gigante”. O cientista lançou um sorriso superior antes de replicar: “E a tartaruga está de pé sobre o quê?” “Você é muito esperto, meu jovem, muito esperto, disse a senhora. “Acontece que são tartarugas de cima a baixo!” (Hawking; Mlodinow, 2005, p. 13).

parcial, não apenas no sentido de ser provisória, como dissemos, mas também no sentido de que nenhuma teoria procura jamais abordar todo o universo. Toda teoria é parcial, propõe um recorte, havendo sempre a possibilidade do erro: “se tudo no universo depender de tudo o mais de uma maneira fundamental, poderia ser impossível chegar mais perto de uma solução completa através da investigação de partes isoladas do problema”.

Na física, estudos de grandes escalas – como o tamanho de “um milhão de milhão de milhão de milhão (1 com 24 zeros depois dele) de quilômetros” – são realizados a partir da teoria da relatividade; escalas mínimas – “como um milionésimo de milionésimo de centímetro” não geram estudos viáveis na teoria de Einstein, sendo necessário lançar mão de uma outra teoria – a mecânica quântica. O problema é que essas duas teorias, segundo os autores, não são complementares, “são incoerentes entre si”, o que significa dizer que uma delas deve estar errada (Id., p. 25).

Chegar ao conhecimento total da Biblioteca é o mesmo que desenvolver para ela uma teoria geral. Tomando o próprio texto de Borges como uma teoria geral do Universo, o que vemos é uma quantidade de considerações díspares, divergentes ou impossíveis, tomadas em conjunto como simultaneamente válidas; uma explicação que, por fim, confunde. O bibliotecário quer o impossível: o catálogo de catálogos, a explicação total da biblioteca, a origem do tempo, mas chega ao caos, que, em Borges, pode ser entendido como uma impossibilidade de compreensão ou de organização do mundo, o que se torna, por fim, uma forma de entendimento.

[...] Que haja algo de cosmos ainda que seja essencialmente o caos. Como pode acontecer com o universo, claro: não sabemos se é um cosmos ou um caos. Mas muitas coisas indicam que é um cosmos: temos as diversas idades do homem, os hábitos das estrelas, o crescimento das plantas as estações, as diversas gerações também. Portanto, alguma ordem existe, mas uma ordem... com bastante pudor, bastante secreta, sim” (BORGES, 1985a, p. 43)

Voltemos ao título da narrativa de Borges: “Biblioteca de Babel”. Nele novamente encontramos uma oposição que leva ao caos. Uma biblioteca é um espaço organizado de modo determinado, o que é, aliás, intrínseco ao próprio conceito de *biblioteca*. Em uma conferência proferida por ocasião do aniversário da Biblioteca de Milão, Umberto Eco (1994, p. 07) discute como seria uma biblioteca ideal e dá exemplos de códigos de organização. Um, muito simples, é composto de

quatro números, que indicam, em uma seqüência, a sala, a parede, a estante da parede, a posição do livro na estante, “pelo que uma cota do tipo 3-4-8-6 significa: terceira sala a partir da entrada, quarta parede à esquerda, oitava estante, sexto volume”.

Possivelmente inspirado na biblioteca borgeana, que cita longamente no início da sua conferência, com um código simples, imagina a seqüência “3335.33335.33335.33335”. Uma seqüência como esta pressupõe um espaço enorme, talvez possível somente no âmbito ficcional:

Cada sala tem uma forma poligonal, mais ou menos como os olhos de uma abelha, onde podem existir, portanto, 3.000 ou 33.000 paredes, de resto não sujeitas à força da gravidade, pelo que as estantes podem situar-se também nas paredes superiores, e estas paredes, que são mais de 33.000 são enormes, pois podem albergar 33.000 estantes e estas estantes são enormíssimas, pois cada uma delas pode conter 33.000 livros ou mais (Id., p. 07)

Seja como for, a posição de qualquer livro será, na biblioteca, sempre determinada; qualquer que seja sua extensão, uma biblioteca tem sempre um sistema de organização, uma ordem, regra à qual a Biblioteca de Babel não escapa. O seu espaço é composto por “un número indefinido, y talvez infinito, de galerías hexagonales, que se comunican entre sí”, com uma precisa regularidade:

la distribución de las galerías es invariable. Veinte anaqueles, a cinco largos anaqueles por lado, cubren todos los lados menos dos; su altura, que es la de los pisos, excede apenas la de un bibliotecario normal. Una de las caras libres da a un angosto zaguán, que desemboca en otra galería, idéntica a la primera y a todas (BORGES, 1944, p. 558).

A designação *biblioteca* e seus significados possíveis, entretanto, parece ser logo anulada pelo termo seguinte: *Babel*. Como se sabe, Babel foi o nome dado à torre construída com o objetivo de chegar ao céu (cf. Bíblia Sagrada, *Gênesis*, 11). Para que o objetivo não fosse cumprido, Deus confundiu a língua dos homens e, assim, todos se desentenderam, tornando impossível a realização do projeto. Babel tornou-se, assim, sinônimo de confusão, de desentendimento.

“Hablar es incurrir en tautologías”, dirá o bibliotecário. De fato, pois o *ser e não ser* do título – a ordem e o caos – encontra-se em toda a discussão acerca da Biblioteca. Como vimos, sua organização é invariável: cada sala é igual a todas as

outras, todas possuem o mesmo número de estantes e cada estante, o mesmo número de livros. Além disso, todos os livros são estruturados da mesma forma: cada linha contém cerca de 80 caracteres – que são sempre “el espacio, el punto, la coma, las veintidós letras del alfabeto”; cada página, 40 linhas, e cada livro exatas 410 páginas. Essa imagem do universo lembra a concepção de Epicuro acerca do mundo, um mundo formado por átomos, que caem paralelamente, sem se chocarem, numa ordenação perfeita (cf. Prigogine, 1996, p. 17).

Na Biblioteca de Babel, entretanto, algo foge à ordem: embora escritos somente com vinte e cinco caracteres, não há um livro idêntico ao outro, como não há memória igual a outra. Em um hexágono, todos os livros repetem, do início ao fim, “M C V” e, apesar das teorias desenvolvidas acerca do seu significado, não se chega a qualquer conclusão. Apesar da repetição interminável, segundo o bibliotecário, um volume pode se diferenciar do outro “por una letra o por una coma”. Um outro livro é apenas um labirinto de letras, “pero la página penúltima dice *Oh tiempo tus pirâmides*”.

O sentido desses livros não é explicitado nessa “epístola inútil y palabrera” de que temos acesso; ao contrário, o bibliotecário afirma que é inútil buscar neles algum sentido, pois todos são de natureza “informe y caótica”. Portanto, a Biblioteca é ordenada e desordenada ao mesmo tempo, ou melhor, ela certamente possui uma ordem, mas o bibliotecário não a entende. Ou ainda a imperfeita observação do bibliotecário torna caótica a descrição da Biblioteca.

Vimos que a Biblioteca é infinita; simultaneamente, porém, tudo que nela existe se resume a todas as combinações das letras do alfabeto e mais o ponto e a vírgula, “(número, aunque vastísimo, no infinito), o sea todo lo que es dable expresar: en todos los idiomas”. Essas afirmações resultam em mais um paradoxo: como pode a biblioteca *infinita* ser *limitada* pela combinação dos signos lingüísticos?

O número de combinações entre as letras e os sinais de pontuação é multiplicado pelos possíveis significados de uma mesma palavra, como, por exemplo, a própria palavra *biblioteca*: em alguns idiomas, *biblioteca* significa aquilo mesmo de que fala a epístola – «ubicuo y perdurable sistema de galerías hexagonales»; em outros idiomas, entretanto, *biblioteca* pode ser “«pan» o «pirâmide» o cualquier otra cosa, y las siete palabras que la definen tienen otro valor”.

A falta de lógica na aproximação dos significados é que institui o caos em que Borges imerge as palavras: *biblioteca*, *pan*, *pirâmide* não possuem qualquer relação entre si; como se não bastasse, biblioteca pode ser “cualquier otra cosa”, expressão que multiplica ao infinito os seus possíveis significados. Mas, se a biblioteca é infinita, como pode ser duplicada, isto é, como se duplica o infinito? E como poderá existir um catálogo que indique a localização de *todos* os livros?

De volta ao hexágono no qual todos os livros são “perversamente” escritos com as letras M C V, o bibliotecário reflete sobre seu significado: “cuatrocientas diez páginas de inalterables M C V no pueden corresponder a ningún idioma, por dialectal o rudimentario que sea” (BORGES, 1941, p. 560). Num mundo em que os átomos caem paralelamente, para explicar como se formam novos elementos, Epicuro cria a idéia de *clinamen*, um fenômeno que, “em momentos imprevisíveis perturba imperceptivelmente a queda paralela dos átomos”. Como se vê, na aparente estabilidade da estrutura sobrevém a inconsistência – o *clinamen* de Epicuro – e, com ela, a incompreensão, evidência da imperfeição do bibliotecário.

Para Prigogine (1996, p. 18), com o *clinamen*, Epicuro consegue legar a ordenação do mundo ao acaso e garantir a liberdade do homem; isso porque quando o fator tempo é inserido nessa reflexão, imagina-se que num mundo organizado por átomos que caem paralelamente tudo está predeterminado e que, portanto, o futuro já existe.

No prólogo de *O fim das certezas*, Prigogine afirma que há um dilema relativo à racionalidade que subjaz o chamado senso comum e diz respeito à causalidade dos eventos. Todo evento é determinado por outro que o precede ou para cada evento há várias possíveis conseqüências? “Este dilema tem como desafio nossa relação com o mundo e, particularmente, como o tempo. O futuro é dado ou está em perpétua construção? É uma ilusão a crença em nossa liberdade? É uma verdade que nos separa do mundo?” (Ibid., 1996, p. 9).

Determinado ou não determinado – eis onde se inscrevem também os questionamentos de Borges acerca do universo, ora mais, ora menos evidentemente, pois nessa discussão encontra-se, uma vez mais, a questão do tempo. Em “La Biblioteca de Babel”, por exemplo, nos deparamos com um mundo predeterminado e casual; um mundo extremamente organizado e, simultaneamente, caótico; um mundo finito e infinito ao mesmo tempo, uma totalidade que não tem fim. Borges, que cria imagens da totalidade – um aleph, que é todo o universo em dois

ou três centímetros, uma super-memória capaz apreender todo o visto e pensando uma só vez, uma biblioteca que é o universo – insere a totalidade no âmbito do impossível e a denomina *caos*.

Podemos distinguir, na física, duas concepções de tempo divergentes entre si. Em uma, o tempo é cíclico, portanto, determinado; o futuro já existe e, mais que isso, o passado é indistinto do futuro. Na outra, tudo é casual, portanto, ninguém pode prever o futuro nem retornar ao passado. Tal concepção, segundo Prigogine (Id., p. 10), aproxima-se mais das ciências humanas e do senso comum, de modo geral, por entender que “o passado e o presente desempenham papéis diferentes”.

O tempo é cíclico e o futuro é determinado na chamada física clássica. Dadas as condições iniciais de um objeto em movimento, é possível prever os instantes seguintes, ou seja, saber em que ponto ele estará após um período de tempo; além disso, pode-se reverter o tempo e calcular os momentos anteriores. Por essa razão,

as leis da natureza enunciadas pela física são a esfera [...] de um conhecimento ideal que alcança a certeza. Uma vez que as condições iniciais são dadas, tudo é determinado. A natureza é um autômato que podemos controlar, pelo menos em princípio (Id., p. 19-20).

O futuro também já está determinado na “Biblioteca de Babel”. Os caracteres com os quais os livros são escritos se combinam de muitíssimas maneiras; mas o número de combinações, “aunque vastísimo”, não é infinito. Por isso, se diz que a biblioteca contém tudo, o que inclui a “historia minuciosa del porvenir”, o verdadeiro catálogo da biblioteca entre milhares de catálogos falsos, e ainda: “la relación verídica de tu muerte, la versión de cada libro a todas las lenguas, las interpolaciones de cada libro en todos los libros, el tratado que Beda pudo escribir (y no escribió) sobre la mitología de los sajones, los libros perdidos de Tácito (BORGES, 1941, p. 561-562,). Tudo isso fez com que os homens sentissem uma “extravagante felicidad”, já que eram então “señores de un tesoro intacto y secreto” e poderiam encontrar a solução para qualquer problema em algum hexágono.

Conforme Prigogine (1996, p. 158), a idéia de um mundo determinado já foi associada “tanto à sabedoria, à serenidade, quanto à dúvida e ao desespero”. Assim também ocorre com os bibliotecários que, após o momento de euforia por saber que o futuro estava determinado, foram tomados de uma forte depressão quando se deram conta de que não havia possibilidade de encontrar os preciosos livros do

porvir: “La certidumbre de que algún anaquel en algún hexágono encerraba libros preciosos y de que esos libros preciosos eran inaccesibles, pareció casi intolerable” (Id., p. 563).

Prigogine (1996, p. 158) afirma que “o ideal clássico da ciência” seria a existência “de um mundo sem tempo, sem memória e sem história”, um tempo físico cíclico, que se repete no futuro e no passado, portanto determinado. Desse modo, a ciência seria capaz de dominar a natureza, e o homem não se sentiria impotente diante do universo. Esse desejo, ligado ao determinismo da física clássica, permanece mesmo na quântica, um ramo da física moderna que não procura apresentar soluções fechadas para os problemas que discute, mas *possibilidades*.

Refletindo sobre as idéias de Epicuro, Platão afirma que o homem necessita “tanto do ser como do devir”. O primeiro diz respeito à estabilidade, àquilo que permanece sempre igual; para Platão, é à natureza do *ser* que se liga a verdade. Mas, por outro lado, “não podemos conceber nem a vida nem o pensamento se descartarmos o devir” (Id., p. 18), que seria associado ao *clinamen*.

Segundo Prigogine, as leis naturais propostas pela física clássica sobrepoem o ser ao devir, quando procuram compreender os sistemas estáveis em detrimento dos sistemas instáveis²¹. Para entender o significado dessa afirmação, tomemos o exemplo do pêndulo sem fricção apontado pelo próprio autor. Saindo de uma condição de repouso, o pêndulo repete várias vezes o movimento da esquerda para a direita. Trata-se de um movimento reversível porque é possível fazer o pêndulo retornar ao estado anterior: passado e futuro se tornam, nesse experimento, simétricos.

Devido a experimentos dessa natureza, Prigogine afirma que a física clássica não autoriza “nenhuma distinção entre o passado e o futuro”. No entanto, o senso comum e as outras ciências atribuem “papéis diferentes ao passado e ao futuro” (Ibid., 1996, p. 10) e não admitem a possibilidade de se retornar no tempo. Mas o que se constata hoje, com o desenvolvimento da física quântica, é que a chamada física clássica com seus sistemas estáveis permanece válida apenas para casos particulares, que são exceção e não regra, como antes se imaginava: “elas se mostram agora como detentoras de uma validade limitada” (Id., p. 46). Mesmo no experimento do pêndulo, para considerar possível a reversibilidade, é preciso supor

²¹ Sistemas instáveis são aqueles que não são passíveis de reversibilidade, ou seja, não podem retornar ao estado de equilíbrio inicial.

uma situação ideal na qual não ocorra fricção: “Os sistemas estáveis que levam a certezas correspondem a idealizações, a aproximações” (Id., p. 57).

Para Prigogine, negar a existência de processos irreversíveis, associados a flechas do tempo é negar a própria vida, pois “a vida só é possível longe do equilíbrio” (Id., p. 30). Não se trata desse modo de procurar leis que determinem certezas acerca do mundo.

Os conceitos fundamentais da física [...] estão ligados a noções como a instabilidade e o caos [...] A consideração desses conceitos leva a uma nova formulação das leis da natureza, uma formulação que, como já mencionei, não mais se assenta em certezas, como as leis deterministas, mas avança sobre possibilidades (Id., p. 31).

De volta à Biblioteca, encontramos homens que, mesmo conscientes das impossibilidades, buscam a certeza do futuro e esperam decifrar “los misterios básicos de la humanidad: el origen de la Biblioteca y del tiempo”. Essa busca incessante e, claro, sempre fracassada, transformou, num dado momento, a “desaforada esperanza” em uma “depreciación excesiva”, pois então se sabia da existência de livros “preciosos”, entretanto, “inaccesibles”.

Como não conseguem encontrar os livros que desejam, muitos começam a inventar, criar livros, com um método nada convencional, baseado na utilização de “unos discos de metal con un cubilete prohibido”. Sendo um “cubilete” um utensílio para misturar dados antes de lançá-los, imaginamos que esses velhos homens se punham a misturar letras e compor o sugerido idioma, com o que “debilmente remedaban el divino desorden”.

Adotar o acaso como método para entender a lógica do universo é já constatar a sua falta de lógica; a ordem é, portanto, uma desordem; não podemos, porém, esquecer que qualquer afirmação passa pela questão do ponto de vista, de modo que o sentido do universo passa a ser o sentido que o homem lhe atribui: “(Yo sé de una región cerril cuyos bibliotecarios repudian la supersticiosa y vana costumbre de buscar sentido en los libros y la equiparan a la de buscarlo en los sueños o en las líneas caóticas de la mano [...])” (BORGES, 1941, p. 560).

3.4 A distância entre o divino e o humano

No comentário ao livro *Historia universal de la infamia*, Julio Jeha (2008) considera labirínticas e não caóticas as inúmeras causas que determinam as ações dos homens. Cada ação determina um número n de reações; cada consequência pode ser proveniente de x causas. Mas essas causas, diz ele (assim como as reações), estão “embaralhadas”, e mais, não são conhecidas. Mais que símbolos de indeterminação, os matemáticos n e x se tornam símbolos do infinito, pois para uma causa, quem pode dizer quantas são as consequências?

Em um livro com textos que bem se afinam à “poética do escrever breve” (cf. Ítalo Calvino, 1993), *El hacedor* (1960), Borges em um texto brevíssimo, intitulado “Argumentum otnitologicum”, sintetiza a dúvida, que é também a dúvida sobre a existência ou não de Deus. O texto está citado na íntegra:

Cierro los ojos y veo una bandada de pájaros. La visión dura un segundo o acaso menos; no sé cuántos pájaros vi. ¿Era definido o indefinido su número? El problema involucra el de la existencia de Dios. Si Dios existe, el número es definido, porque Dios sabe cuántos pájaros vi. Si Dios no existe, el número es indefinido, porque nadie pudo llevar la cuenta. En tal caso, vi menos de diez pájaros (digamos) y más de uno, pero no vi nueve, ocho, siete, seis, cinco, cuatro, tres o dos pájaros. Vi un número entre diez y uno, que no es nueve, ocho, siete, seis, cinco, etcétera. Ese número entero es inconcebible; ergo, Dios existe (Id., p. 198).

Talvez possamos dizer, com Borges, que se Deus existe, o número de pássaros, assim como n e x são determinados, pois Deus sabe quantas são as causas e as reações possíveis e também quantos pássaros Borges imaginou; se Deus não existe, n e x são indeterminados, pois ninguém pode saber seu número exato, nem ninguém saberá quais são.

A questão, então, é definir se o mundo criado é determinista ou aleatório. Embora não sejam nosso foco de atenção, não podemos aqui deixar de citar “La loteria em babilônia” e “Tlön Ucbar: orbis tertius”. No primeiro, estabelece-se um sorteio diário na cidade de Babilônia, no qual se definem os destinos dos homens; depois de um tempo (muitos ou talvez poucos anos), já não se sabe se as ocorrências se dão pela loteria ou pelo acaso. No segundo, resta a mesma questão que aqui se levanta: sendo Tlön um mundo inventado pelo homem, este, na condição de seu Deus, determinou o futuro, ou ele é aleatório?

Borges não procura respostas, ele mantém a eterna dúvida. Se labiríntico, o mundo tem uma razão de ser, uma finalidade, um centro; se caótico, não se pode ter certeza de que há propósitos. Para manter o princípio da incerteza, o bibliotecário propõe uma intrigante solução, e afirma que o universo (“que otros llaman biblioteca”) é finito e infinito ao mesmo tempo:

La Biblioteca es ilimitada y periódica. Si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el Orden). Mi soledad se alegra con esa elegante esperanza (BORGES, 1941, p. 566).

Está clara a distância entre o divino e o humano na “biblioteca de Babel”. A biblioteca, que é perfeita e eterna, deve ser obra de um deus, ao passo que o homem, o “imperfecto bibliotecário”, é obra do acaso ou de demiurgos malévolos. Não se sabe qual a origem da biblioteca e do tempo, ou seja, não se sabe o que há antes da sua criação.

É fácil entender porque a biblioteca não poderia ser obra dos homens. Por ser eterna, a Biblioteca prescinde do tempo. Ao homem não é dado conhecê-la completamente, a menos que fosse também eterno, “un eterno viajero”, alguém que não vivesse no tempo e pudesse então compreender/ conhecer toda a biblioteca. Além disso, para que o homem criasse o universo, ele deveria existir antes do Universo.

Há, no entanto, passagens intrigantes no texto que parecem remeter também a essa grave distinção entre o humano e o eterno. Para entender o que vem a ser a memória de Deus ou a Sua atemporalidade, utilizamos como suporte as *Confissões* de Santo Agostinho. Mas, nossa leitura se dá a partir de uma consideração do próprio Borges acerca de si mesmo, em um epílogo *Otras inquisiciones*, em que afirma abordar temas religiosos e filosóficos não por que creia neles, mas “por su valor estético”. Desse modo, ressaltamos que não pretendemos vincular Borges a qualquer tipo de crença, sendo a utilização do nome de Deus uma forma de nos remeter ao que é eterno, no sentido de prescindir do tempo, ou ao que é divino, no sentido de força criadora, que pode ser o homem que criou Tlön, que pode ser o poeta que reinventa o mundo, mas também, em algum momento, pode ser Deus, ou um deus.

Na biblioteca de Babel, tudo está escrito em algum livro e tudo é simultâneo: passado, presente e futuro, já que tudo que há/houve/haverá está na biblioteca, e somente o eterno e infinito seria capaz de refletir o eterno e infinito. Essa “teoria” da Biblioteca encontra-se em Santo Agostinho “nenhuma verdade digo aos homens que Vós antes não tendeis ouvido. Não me ouvistes nada que já antes não tivésseis dito” (AGOSTINHO, X, p. 260).

E o que haveria antes? É esse o questionamento elaborado por Santo Agostinho acerca da criação do mundo: o que havia antes da criação do universo? Deus não poderia se submeter a uma ordem temporal que envolvesse um *antes* e um *depois*, pois se fosse assim, Ele estaria “submetido à ordem do tempo e seria temporal. Não seria um ser eterno” (BONACCINI, 2004).

Ainda assim, na leitura da biblioteca de Borges, nos vemos mais uma vez no impasse: os homens procuram o índice da Biblioteca. Supondo que esse livro exista, nele estará a explicação da origem do universo. Mas, se o universo tem um começo, então o que havia antes dele? E mais, como pode haver um índice (que deve ter um fim) para uma biblioteca que é infinita?.

A solução que Agostinho apresenta ainda se relaciona com a temporalidade. Perguntar-se sobre a origem, o antes, o depois é perguntar-se sobre o tempo, “o que só faz sentido após o ato divino da criação” (Id., 2004), com o qual Deus também criou o tempo. É próprio do eterno a imutabilidade, diz Agostinho (398, p. 319), o que torna a pergunta, do seu ponto de vista, inviável.

Mas sua inviabilidade revela o abismo que há entre o eterno e o humano, já que o primeiro vive fora do tempo, pois nele “nada passa, tudo é presente, ao passo que o tempo nunca é todo presente” (AGOSTINHO, 398, p. 320). Desse modo, podemos pensar que as imagens da totalidade em Borges são metáforas de Deus. Funes, o pequeno Aleph, a infinita Biblioteca são metáforas de Deus, da memória de Deus, do olho de Deus, pois “sendo Deus eterno, deve permanecer imutável em sua eternidade, que por isso só pode ser definida como um presente absolutamente *incapaz de passar*” (BONACCINI, 2004).

Segundo Bonaccini, entretanto, a resposta de Agostinho não contempla o homem moderno, embora ajude a compreender que há uma diferença entre eternidade e temporalidade, que uma não diz respeito a outra, que as mudanças só ocorrem com o tempo e não fora dele, de modo que tudo que é eterno não muda:

Para Agostinho, como para Aristóteles, só pode mudar o que carece de algo, justamente tendo em vista alcançar sua perfeição, sua plenitude. A eternidade da divindade, em contrapartida repousa incessantemente em seu presente imutável e infinito (Id., 2004).

Como vimos, a biblioteca contém tudo – a história do passado e do futuro. Há livros sobre pessoas que ainda não existem e que justificam a sua existência vindoura; são os livros de “vindicações”, que contam histórias e justificam a existência de todas as pessoas. Mas o bibliotecário afirma ser impossível que alguém encontre o livro que seja a sua própria vindicação, como quem diz ser impossível que alguém encontre com o seu próprio futuro, pois no momento em que isso ocorre, já então esse momento se torna presente:

las Vindicaciones existen (yo he visto dos que se refieren a personas del porvenir, a personas acaso no imaginarias) pero los buscadores no recordaban que la posibilidad de que un hombre encuentre la suya, o alguna pérdida variación de la suya, es computable en cero (BORGES, 1941, p. 562).

É aqui que se encontra a relação entre o tempo e o caos. O caos seria, em Borges, essa impossibilidade de explicar a divindade, pois os seres eternos são eternamente presentes e a linguagem – veículo utilizado pelo escritor – é sempre sucessiva, nunca simultânea. O caos criado por Borges seria simultaneamente a impossibilidade de explicar – daí ser um caos – e a própria explicação de Deus – sendo a explicação do caos a única maneira de se aproximar do que seria Deus.

Se toda explicação consiste, de certa forma, em organizar o entendimento por meio da linguagem, então, necessariamente, seria preciso traduzir a biblioteca/universo ou Deus ou a eternidade em palavras, o que é impossível, como afirma o próprio Borges em “El Aleph”: Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es”. Desse modo, não podemos compreender a memória de Funes, porque ela é a memória de Deus, assim como não podemos entender o funcionamento da insólita biblioteca, porque ela é também a memória de Deus, e ainda o famoso Aleph de Borges é o olho de Deus, podemos dizer, as imagens da totalidade em Borges são a caótica explicação de Deus, a única forma possível de explicá-lo (“si Dios existe!”), o caos que reside na impossibilidade de explicar – de modo sucessivo – a simultaneidade.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Atentemos para a afirmação de Costa Lima (1980, p 67) sobre o ambiente cultural no qual estamos inseridos; pensemos nesse cotidiano como o lugar onde as razões do senso comum nos envolvem como se estivéssemos vestidos “com roupas muito leves, tão leves que a pele não sente que as transporta”. Nesse meio, a carga simbólica que carregamos cotidianamente passa despercebida, como se fosse natural; os pensamentos, as sensações, o tempo, os modos de falar e de nos comportar – por tudo isso perpassam os símbolos.

A narrativa de Borges estudada nesta pesquisa vai de encontro a essa naturalização dos símbolos, pois, como vimos, toma elementos simbólicos e verdades pré-estabelecidas e os insere na ficção, *desautomatizando-os*. O universo (ou o todo ou o mundo) não é devidamente representado com a palavra “mundo”; outras se tornam mais eficazes – tigre, ou biblioteca, ou Aleph, ou zahir; as suas histórias fantásticas guardam o tom da dúvida por ele apontada diversas vezes em sua vasta obra: não sabemos se o mundo existe realmente, ou se estamos sendo sonhados, ou se estamos apenas sonhando. Para ele, não importa descobrir; importa pensar a respeito, especular, discutir, inquirir, conjecturar: “logicamente, talvez eu seja o único sonhador, e eu sonhei toda a história universal, todo o passado, todo meu próprio passado; talvez eu comece a existir neste momento. Mas neste momento já lembro que faz quinze minutos que nos encontramos, quinze minutos criados por mim agora” (1985a, p. 191).

Biblioteca, Aleph, zahir são exemplos do que, neste trabalho, denominamos *totalidade*, isto é, situações narradas nos contos de Borges, que sugerem uma multiplicidade de eventos ocorridos em durações diversas, mas que são presenciados pelos narradores ou personagens dos contos de modo simultâneo. Passado, presente e futuro são sobrepostos, mas perfeitamente diferenciados. Duas palavras de Borges para essa visão: horror e admiração; também simultaneidade.

O horror de presenciar o que ele mesmo denomina *caos*: a impossível explicação, a impossibilidade de dispor numa narrativa a experiência e, como conseqüência da ordenação da linguagem, compreendê-la. O papel da linguagem torna-se fundamental na compreensão de Borges sobre o tempo; a linguagem, com suas limitações, com suas generalizações, não dá conta de traduzir as coisas como

realmente são, daí tornar-se impossível falar com precisão o que foi visto, pois a linguagem não traduz a simultaneidade, a linguagem é sucessiva. As palavras “mundo, todo, universo” já não são as únicas a figurar como imprecisas; tudo que transpõe o vivido para o narrado já não se lhe corresponde; tudo são símbolos, “símbolos de otros símbolos”, como dirá em um verso.

Por outro lado, a mesma imprecisão que traz a palavra torna-se matéria da criação borgeana. Com efeito, Borges, embora não invente palavras, cria outros significados para elas, significados que desestabilizam, mais uma vez, o senso comum. Como vimos, a palavra biblioteca passa a significar universo em seu conto; mas, no mesmo conto, afirma, em algum lugar, biblioteca “admite la correcta definición *ubicuo y perdurable sistema de galerías hexagonales, pero biblioteca es pan o pirámide o cualquier otra cosa, y las siete palabras que la definen tienen otro valor. Tú, que me lees, ¿estás seguro de entender mi lenguaje?*”.

O problema da linguagem atinge o nível do discurso, e a questão passa a ser como narrar o impossível instante, já que a narrativa é sucessiva e a imagem é vista de uma só vez? Como dizer o que é o Aleph, a memória de Funes, a Biblioteca de Babel? Os narradores dizem ser impossível, pois narrar é dispor no tempo, é secularizar, o que já não condiz com a natureza da totalidade.

É no nível do discurso que surgem as questões centrais desta dissertação: as concepções de tempo e memória em Borges. Para darmos conta de compreendê-las, procuramos, inicialmente, analisar o tempo como categoria fundamental da narrativa. Se tratamos, em Borges, do que não se pode narrar, da totalidade, procuramos entender, por meio da estrutura dos contos, como essa impossibilidade se anuncia. Vimos os narradores borgeanos construírem um discurso que parece uma dificuldade de narrar o que têm a dizer, desde o instante inicial; não encontram uma linearidade temporal com a qual se possa ordenar os eventos, porque a experiência em si mesma não tem parâmetro de ordenação possível.

Para narrar o seu encontro consigo mesmo, mais jovem, o narrador inicia o relato com uma interposição de tempos, indo do presente para o passado ou para o futuro. A despeito de toda a “confusão” temporal, ainda é possível discernir presente, passado e futuro; no momento do encontro propriamente dito, entretanto, as classificações temporais da teoria narrativa não contemplam a criação borgeana, pois já não se trata de recordar o passado ou de imaginar o futuro; durante o

encontro, o que ocorre é uma aproximação dos tempos ao ponto de se tornarem iguais passado e futuro.

Duas reflexões que aparecem no conto “El otro” são exemplares de como essa inclassificável estrutura é inteiramente apropriada para aquilo que se apresenta como tema da narrativa. A primeira delas, a imagem do rio de Heráclito, como esclarecemos, pois todos os elementos – rio, homem, tempo – são desdobrados como espelhos distorcidos, marcando como o tempo provoca transformações ao ponto de um não mais se reconhecer naquele que foi. A segunda, na direção oposta, pois aponta para a similaridade, afirma que “al fin y al cabo, al recordarse, no hay persona que no se encuentre consigo misma”; entretanto, ao contrário de se lembrarem, o narrador e seu duplo se encontram fisicamente.

Transformação e permanência são termos que interessam a esta pesquisa no que concerne ao tempo e à memória, pois, como afirma Bergson, é impossível pensar o tempo sem a memória, sem distinguir o antes e o depois, sem a percepção das transformações; entretanto é também imprescindível para a manutenção da memória que algo permaneça igual. Com efeito, as mudanças ocorrem ao longo do tempo, como bem mostrou o conto “El otro”; mas ainda assim, o outro ainda é Borges, porque algo permanece, algo que foi guardado na memória; sem a permanência, só haveria mudança, cada instante seria único, não haveria tempo.

Não há tempo para os animais. Eles são eternos, diz Borges, porque são atemporais. De fato, por não possuírem memória como o homem, não pensam sobre o passado, não fazem planos para o futuro, vivem apenas o instante e se esquecem, de modo que o instante presente é o único que existe. Borges recria, na ficção, as considerações de Nietzsche sobre a capacidade humana de se recordar; para ele, esquecer é uma forma de felicidade, pois somente esquecendo o homem poderia viver a experiência do instante, o que é impossível porque o homem se lembra.

Borges, então, cria Funes, el memorioso. Funes vive apenas o instante presente; para ele cada instante é único, porque tudo se transforma continuamente. No entanto, na invenção borgeana, ocorre uma inversão: Funes tem memória, ou melhor, Funes tem uma super memória, de modo que o instante é abarrotado por todas as lembranças do passado, multiplicadas ao infinito, pois ele se lembra de tudo e de todas as vezes que se lembrou de cada coisa. Todas as mudanças

permanecem e Funes se vê preso, imobilizado pela memória, incapaz de pensar, incapaz de agir.

Ao contrário de Funes, temos o narrador que, ciente de que somente Funes poderia dizer *eu me lembro*, se desculpa pelo relato que escreve, no qual o esquecimento se faz presente. Esquecer para lembrar é condição da memória humana, memória do narrador. Contudo, a memória assim concebida dá uma visão parcial das coisas, relativização que chega ao nível do tempo. Se, como diz Einstein, cada observador tem um relógio, cada memória é também única. Se pensarmos na possibilidade de um outro narrador, poderíamos imaginá-lo selecionando outros eventos que não os dois narrados, e a história seria outra, e seria tantas quantas fossem os narradores com seu modo de apreender o tempo.

O ponto de vista é imprescindível para a compreensão do conto “Funes, el memorioso” e também para “La Biblioteca de Babel”. O mundo tal como apresenta o bibliotecário cego é mesmo um caos, no sentido da desordem, da ausência de leis, ou é um cosmo? A conclusão do bibliotecário é de que pode ser as duas coisas: uma desordem que se repete, se torna uma ordem. Conclusão que não conclui, como a do conto ‘el otro’, conjectura que mantém a dúvida, expressa em outros tantos textos de Borges:

Notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo. "El mundo - escribe David Hume - es tal vez el bosquejo rudimentario de algún dios infantil, que lo abandonó a medio hacer, avergonzado de su ejecución deficiente; es obra de un dios subalterno, de quien los dioses superiores se burlan; es la confusa producción de una divinidad decrepita y jubilada, que ya se ha muerto" (Dialogues Concerning Natural Religion, V. 1779). Cabe ir más lejos; cabe sospechar que no hay universo en el sentido orgánico, unificador, que tiene esa ambiciosa palabra. Si lo hay, falta conjeturar su propósito; falta conjeturar las palabras, las definiciones, las etimologías, las sinonimias, del secreto diccionario de Dios.

Como ser temporal que é, limitado à sua visão, o homem não concebe a eternidade; é único, nesse sentido, porque tudo o mais prescinde do tempo. Somos os únicos que têm consciência do tempo e da morte, mas, ao contrário de nos desesperarmos, é essa consciência que impulsiona a vida e faz com que cada ato seja precioso porque pode ser o último.

A ficção de Borges mostra o tempo como condição e também como prisão. Prisão porque somos privados da eternidade; mas condição porque se nos tornássemos eternos, deixaríamos de ser humanos. A memória tem um papel imprescindível nessa constituição do tempo, pois sem ela só haveria o instante presente, apagado no instante posterior; pela memória temos a consciência do passado e o atualizamos no presente, e ainda criamos expectativas quanto ao futuro. Nesse sentido é representativa a última consideração de Borges em sua “Nueva refutación del tiempo”, com a qual também encerramos a nossa reflexão:

Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino [...] no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebatara, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges (BORGES, 1952, p. 181).

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGOSTINHO. **Confissões** [398]. Trad. J. Oliveira e Ambrósio de Pina. São Paulo: Nova Cultural, 2000. Coleção Os Pensadores.

AMARO, A. A. Aspectos econômicos e comerciais da bananicultura. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO SOBRE BANANICULTURA, 1., 1984, Jaboticabal. **Anais...** Jaboticabal: FCAVJ, 1984. p. 19-45.

ARRIGUCCI JR, DAVI. Entrevista com Davi Arrigucci Jr. sobre teoria da interpretação. *Revista Brasileira de Psicanálise*, São Paulo, v. 39, p. 9-18, 2005.

ARROJO, Rosemary. Borges e a maldição de Babel: escritura, interpretação e conflito. In: SCHWARTZ, Jorge. **Borges no Brasil**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

BARBOSA, T. V. R. . Mil Homeros e mais um: Borges e a literatura grega. *Aletria (UFMG)*, v. 17, p. 129-137, 2009

BARONE, Orlando (Org.). **Dialogos**. Borges y Sábato. Buenos Aires: Emecé Editores, 1976.

BARRETO, Márcio. **O anacronismo do tempo: um debate atual entre Einstein e Bergson**. Tese doutorado. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP. Campinas, 2007.

BARRETO, Teresa Cristófoli. A tradução e a transparência. In: SCHWARTZ, Jorge. **Borges no Brasil**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita seguido de novos ensaios** [1953]. São Paulo: Martins Fontes, 1971.

BERGSON, Henri. *Duração e Simultaneidade*: a propósito da teoria de Einstein. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BESSIÉRE, Irene. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha [1974]. Trad. Trad. Biagio D'Angelo com a colaboração de Maria Rosa Duarte de Oliveira. São Paulo, v. 3, set 2009. disponível em < <http://www.pucsp.br/revistafrenteiraz/>>. Acesso em dezembro de 2009.

BONACCINI, J. A. Tempo e eternidade. Excurso sobre a concepção agostiniana de tempo. **Crítica** (UEL), LONDRINA, PR, v. 9, n. 29-30, p. 223-236, 2004

BORGES, Jorge Luis. Borges, Oral [1979]. In: BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas IV**. Buenos Aires: Emecé Editores, 2007.

_____. Cuaderno San Martín [1929]. In: BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas I**. Buenos Aires: Emecé Editores, 2007.

_____. Discusión [1932]. In: BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas I**. Buenos Aires: Emece Editores, 2007.

_____. El aleph [1949]. In: BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas I**. Buenos Aires: Emece Editores, 2007.

_____. El Hacedor [1960]. In: BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas II**. Buenos Aires: Emece Editores, 2007.

_____. El libro de arena [1975]. In: BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas III**. Buenos Aires: Emece Editores, 2007.

_____. Evaristo Carriego [1930]. In: BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas I**. Buenos Aires: Emece Editores, 2007.

_____. Ficciones [1944]. In: BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas I**. Buenos Aires: Emece Editores, 2007.

_____. Otras inquisiciones [1952]. In: BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas II**. Buenos Aires: Emece Editores, 2007.

BORGES, Jorge Luis; FERRARI, Osvaldo [1985a]. **Sobre os sonhos e outros diálogos**. São Paulo: Hedra, 2009.

_____. [1985b]. **Sobre a amizade e outros diálogos**. São Paulo: Hedra, 2009.

_____. [1985c]. **Sobre a filosofia e outros diálogos**. São Paulo: Hedra, 2009.

BRANCO; Lúcia Castello; BRANDÃO; Ruth Silviano. **Literaterras: as bordas do corpo literário**. São Paulo: Annablume, 1995.

CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CANTO, Estela. **Borges à contraluz**. São Paulo: Iluminuras, 1991.

COSTA LIMA, Luis. **Aguarrás do tempo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

_____. **Mímesis e modernidade: formas das sombras**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.

CUNHA, Fausto. Introdução a Borges como Deus e como labirinto [1999]. In: SCHWARTZ, Jorge. **Borges no Brasil**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

DAÓLIO, Marly Alves. DAÓLIO, M. A. O Sentido Ético da Existência. **Temas & Matizes**, UNIOESTE - Cascavel Pr., v. 06, p. 17-21, 2004

ECO, Umberto. **A biblioteca**. Lisboa: Difel, Difusão Editorial, 1994.

FARIA, Álvaro Alves de. **Borges, o mesmo e o outro**. São Paulo: Escrituras Editora, 2001.

FISHBURN, Evelyn; HUGHES, Psiche. **A dictionary of Borges**. London: Redwood Press Ltd, Melksham, 1990.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas [1966]**. São Paulo: Martins Fontes, 1999. Coleção tópicos.

FREUD, S. El block maravilloso [1924]. In: *Obras completas*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1948.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa [1972]**. Lisboa: Universidade Vega, 1979.

GOMES JR, Guilherme Simões. **Borges: disfarce de autor**. Sao Paulo: Educ, 1991.

GUMBRECHT ,Hans Ulrich - A Modernização dos Sentidos, Editora 34. São Paulo, 1998.

HAWKING, Stephen; Mlodinow, Leonard. **Uma nova história do tempo**. São Paulo: Ediouro, 2005.

IRBY, James; MURAT, Napoleón; PERALTA, Carlos. **Encuentro con Borges**. Buenos Aires: Galerna, 1968.

JARAMILLO, Luz María. Lenguaje y realidad en Borges. **Revista Aleph**. Disponível em <http://www.revistaaleph.com.co/article.php3?id_article=101> Acesso em 11/06/09.

JEHA, Julio . Borges e a infâmia de todos nós. *Aletria (UFMG)*, v. 18, p. 105-109, 2008.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2003.

LUCERO, Nicolas. Irene e Ireneo. **Variaciones Borges**. 27 (Jan 2009): 81(20). Expanded Academic ASAP . Gale. Stanford University Libraries. 3 June 2009

MACIEL, Maria Esther. Poéticas do artifício: Borges, Kekegaard e Pessoa. In: MACIEL, Maria Esther; MARQUES, Reinaldo (Orgs.). **Borges em dez textos**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

MARQUES, Luciana Moraes Barcelos (2008). A metáfora em três níveis: a estruturação de Ricoeur. In: XII Congresso Nacional de Linguística e Filologia. **Anais...** Rio de Janeiro: UERJ, 2008. disponível em <<http://www.filologia.org.br/xiicnlf/>>. Acesso em 10 de janeiro de 2010.

MCGUIRK, Bernard. Nexo, mentiras e vídeo-hype: Borges e o detetive roubado. In: MACIEL, Maria Esther; MARQUES, Reinaldo (Orgs.). **Borges em dez textos**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

MENÉNDEZ, Jimena García. A relação entre percepção e memória: aproximações e divergências entre Freud e Bérqson. **Revista AdVerbum**, 1, jul a dez de 2006.

MIRANDA, Wander Melo. A memória de Borges. In: MACIEL, Maria Esther; MARQUES, Reinaldo (Orgs.). **Borges em dez textos**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

MONEGAL, Emir. **Borges: uma poética da leitura**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

_____. **Mario de Andrade/ Borges: um diálogo dos anos 20**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

MOREIRAS, Alberto. Desnarrativizando o aparato de estado populista: “La loteria em Babilonia” de Jorge Luis Borges. In: MACIEL, Maria Esther; MARQUES, Reinaldo (Orgs.). **Borges em dez textos**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

MORRIN, Edgar. **O método**. A natureza da natureza. Trad. Maria Gabriela de Bragança. Lisboa: Publicações Europa-América, 1977.

NIETZSCHE, F. **Segunda consideração intempestiva**: da utilidade e desvantagem da história para a vida. Rio de Janeiro: Relume, Dumará, 2003.

_____. **Sobre verdade e mentira em sentido extramoral** [1873]. São Paulo: Hedra, 2007.

NUNES, Benedito. **Heidegger & ser e tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2004.

_____. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 2003.

PARAIZO, Mariângela de Andrade. **O labirinto e a bússola**: aspectos do tempo em Borges. São Paulo: Gráfica da Fundação Memorial da América Latina e do Parlamento Latino-americano, 1999.

_____. Um piscar de olhos. In: MACIEL, Maria Esther; MARQUES, Reinaldo (Orgs.). **Borges em dez textos**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

PELLEGRINI, Marcelo. De obituarios y vanguardias: Joyce, Funes y el (monstruoso) mapa del lenguaje. (Critical essay). **Variaciones Borges**. 26 (July 2008): 45(14). Expanded Academic ASAP . Gale. Stanford University Libraries. 3 June 2009

PIGLIA, Ricardo. Borges: a arte de narrar [1999]. In: SCHWARTZ, Jorge. **Borges no Brasil**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

PINTO, Júlio Pimentel. **Uma memória do mundo**. Ficção, memória e história em Jorge Luis Borges. São Paulo: Estação Liberdade, FAPESP, 1998.

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro SÁBATO, Ernesto. **El escritor y sus fantasmas**. Buenos Aires: Emecé Editores, 1976.

POULLION, Jean. **O tempo no romance** [1946]. São Paulo: Cultrix, 1974.

PRIGOGINE, Ilya. *O fim das certezas: tempo, caos e as leis da natureza*. São Paulo: Editora da UNESP, 1996.

RESENDE, Oto Lara. O elo partido (1975). In: MORICONI, Italo (org.). **Os cem melhores contos brasileiros do século**. Rio de Janeiro: Objetiva LTDA, 2000.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento** [2000]. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

_____. **Tempo e narrativa** (tomo I) [1983a]. Campinas: Papyrus, 1994.

_____. **Tempo e narrativa** (tomo II) [1983b]. Campinas: Papyrus, 1994.

_____. **Tempo e narrativa** (tomo III) [1983c]. Campinas: Papyrus, 1994.

ROCHA, Jéssica. Sete Idéias contra o Realismo: um estudo do conto 'El Otro' de Jorge Luis Borges". In: XI Encontro Regional da Abralic. **Anais... São Paulo**, 2007. Mídia.

ROLIM, Lia Márcia Barroso Jucá. **Práticas de tradução no Ocidente: uma retrospectiva histórica**. Rio de Janeiro, 2006. 80p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2006.

ROSA, João Guimarães. **Tutameia** (terceiras estórias) (1967). - 6ª ed.- Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

SANTOS, Luis Alberto Brandão. Atlas do tempo. In: MACIEL, Maria Esther; MARQUES, Reinaldo (Orgs.). **Borges em dez textos**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

SCHWARTZ, Jorge. Traduzir/ traducir Borges. In: SCHWARTZ, Jorge. **Borges no Brasil**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SCILAR-CABRAL, Leonor. Problemas de tradução poética em *El otro, el mismo*. In: SCHWARTZ, Jorge. **Borges no Brasil**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SOUZA, Eneida Maria de. Genebra. Genebra, 14 de junho de 1986. In: MACIEL, Maria Esther; MARQUES, Reinaldo (Orgs.). **Borges em dez textos**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

_____. **O século de Borges**. Belo Horizonte: Autêntica/ Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 1999.

STORINI, Carlos R. **O dicionário de Borges**. O Borges oral, o Borges das declarações e das polêmicas. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

STRATTA, Isabel. Borges cuentista: las reglas del arte. In: **Fragmentos**, números 28/29, p. 029/039 Florianópolis/ jan - dez/ 2005.

SUSSEKIND, Flora. **A voz e a série**. Rio de Janeiro: Sette Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

TREVIZAM, M. . A literatura latina clássica em "O livro dos seres imaginários", de Jorge Luis Borges. In: V Congresso Brasileiro de Hispanistas da UFMG, 2008, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte : UFMG, 2008. v. 1. p. 1700-1708.

VÁZQUEZ, Susana García. Borges y las paradojas del lenguaje. In: **Trazas y ficciones: Literatura y Psicoanálisis**, vol. VII, p. 167-171, 2007. disponível em <<http://www.apuruguay.org/bup.html>>. Acesso em 08/06/09.

WEINRICH, Harald. **Lete**. Arte crítica do esquecimento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001

ZAPATERO, José Luis Rodriguez. Prefacio. In: BORGES, Jorge Luis. **Ficciones**. Disponível em < <http://www2.fcsh.unl.pt/borgesjorgeluis/ficheiros/VOL1/Ficciones.pdf> > Acesso em maio de 2009.