

A ADIVINANZA DAVIDIANA: LEITURA INTERTEXTUAL DO CONTO “NEM TUDO É HISTÓRIA”, DE DAVID MOURÃO-FERREIRA

Marcelo Pacheco Soares

IFRJ

RESUMO:

O livro *Os amantes e outros contos*, do escritor David Mourão-Ferreira, é uma coleção de insólitas narrativas fantásticas. Este artigo é uma proposta de leitura para o conto que abre o volume, “Nem tudo é história”, realizada a partir de sua relação com o conto “El jardín de senderos que se bifurcan”, de J.L. Borges.

PALAVRAS-CHAVE:

Literatura fantástica; intertextualidade; tempo narrativo.

ABSTRACT:

The book *Os amantes e outros contos*, by the writer David Mourão-Ferreira, is a gathering of uncommon fantastic narratives. This essay is a proposal of reading for the short-story that starts the volume, “Nem tudo é história”, accomplished from its relation with the short-story “El jardín de senderos que se bifurcan”, by J.L. Borges.

KEYWORDS:

Fantastic literature; intertextuality; narrative time.

Entrada. “Sentíó, de pronto, que estaba por descifrar el misterio” (BORGES, 1956, p. 155). As evidências trazem ao detetive Erik Lönnrot a sensação de que a obscura trama do conto de Jorge Luís Borges do qual é personagem, “La muerte e la brújula”, não passava de um *misterio cristalino*. Assim por vezes nos imaginamos ao debruçarmo-nos sobre o conto fantástico “Nem tudo é história”, do escritor português David Mourão-Ferreira: decifreadores sagazes; mas o mistério escapava antes de controlado e não será surpresa que nossa investigação crítica malogre enquanto se pensa numa solução, tal qual Lönnrot ao fim do conto, vítima de uma trama de pistas forjadas. Tanto é verdade, e poderia aí estar o prenúncio do nosso fracasso, que já cá estamos a

tratar de Borges quando nos propomos a estudar Mourão-Ferreira. Mas motivos há. Não são escassas as analogias possíveis entre as poéticas dos dois autores, desde referências a signos como *labirinto*, *espelho* e *biblioteca*, presentes nas duas obras, até a natureza metalinguística de muitas de suas narrativas, característica que ambos (antes de tudo escritores, mas também ensaístas que discutiam *Literatura* com pertinência) utilizavam para compor textos capazes de teorizarem sobre si mesmos. Em Mourão-Ferreira, exemplo notório é *Um amor feliz*, romance que problematiza categorias narrativas como *autor*, *personagem*, *leitor* e *narrador*. Ora, segundo Alberto Julián Pérez, *el escritor es el personaje que se repite con mas frecuencia en los cuentos de Borges*, a que acrescenta: “También están representados en su obra el acto de la lectura y de la escritura, el conflicto y la trascendencia de la autoria, y el lector, el narrador y el autor en el momento de la producción” (JULIÁN PÉREZ, 1986, p. 42). De Borges, então, é essencial citar como exemplo os contos reunidos sob o sugestivo título *Ficciones*, livro que nos é essencial, já que “El jardín de senderos que se bifurcan” será nosso instrumento de leitura para “Nem tudo é história”.

Adivinanza intertextual. Começemos *in media res*, opção que condiz com a aula de Eduardo Prado Coelho, ministrada no posfácio ao livro de Mourão-Ferreira *Os amantes e outros contos*, em que o professor afirma que qualquer crítica sobre esta obra *deverá ser um discurso fracturado. Fraturemo-lo*, iniciando nossa leitura a respeito do seu conto primeiro, “Nem tudo é história”, por excerto localizado na terceira das suas oito partes: “E por entre esses lagos, alongando-se até ao infinito, um labirinto de línguas de areia. O rasgão, entretanto, bifurcara-se em delta por cima dos cinco dedos” (MOURÃO-FERREIRA, 1998, p. 32). *Fraturemo-lo*, ignorando a princípio a sintaxe do trecho e analisando seus termos isoladamente – afinal, a sua eleição vocabular é expressiva: as palavras *infinito* e *labirinto*, coabitando a mesma frase, já seriam suficientes para uma aproximação à obra de Borges; mas a união, logo no período seguinte, do verbo *bifurcar*, que em função da notoriedade de “El jardín de senderos que se bifurcan” podemos considerar borgiano por excelência, impede-nos qualquer leitura que não passe por essa narrativa. Este conto traz como personagem central Yu Tsun, que, através do relato do sinólogo Stephen Albert, resgata a história de Ts’ui Pên, seu antepassado, “que fue gobernador de Yunan y que renunció al poder temporal para escribir una novela que fuera todavía más populosa que el Hung Lu Meng y para edificar un labirinto en que se perdieran todos los hombres” (BORGES, 1956, p. 106). A descoberta de que a construção nunca encontrada era a própria *novela insensata* (como a classifica Yun Tsun), amálgama dos dois projetos, sugere a *Literatura* como um *labirinto* e insinua o texto como enigma a ser decifrado.

Ora, o *labirinto*, signo recorrente na obra davidiana, em “Nem tudo é história” tem presença obsessiva – no já citado *alongamento das línguas de areia*, na *imagem 159aérea dos inúmeros lagos comunicáveis do filme assistido pelo casal*, nas variantes do *caminho que se interpolavam de noite para noite* (como caminhos que se bifurcam), nas *conversas que se misturavam no café e no cinema*, no *discurso incoerente do pianista*, no *discurso incoerente da própria narração*. Percebe-se ainda tal assiduidade em outro sinal: o *espelho* – em todas as alusões a superfícies líquidas, no *revestimento interno dos aquários do café*, nas variadas (*re*)*duplicações* que permeiam a narrativa (desde objetos como *os dois assentos geminados do cinema*, que por sinal se assemelham ao *banco traseiro do De Soto*, até a repetição de cenas), no porte da mulher no carro que parecia querer mostrar “o reverso daquilo que era, o reverso daquilo que sentia” (MOURÃO-FERREIRA, 1998, p. 29). Na união do *labirinto* e do *espelho*, divisamos algo de semelhante ao material que compõe a arquitetura imaginada por Borges para a sua conhecida *Biblioteca de Babel*:

El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio, cercado por barandas bajísimas. Desde cualquier hexágono, se ven los pisos inferiores y superiores: interminablemente. [...] En el zaguán hay un espejo, que fielmente duplica las apariencias. Los hombres suelen inferir de ese espejo que la Biblioteca no es infinita (si lo fuera realmente a qué esa duplicación ilusoria?); yo prefiero soñar que las superficies bruñidas figuran y prometen el infinito... (BORGES, 1956, p. 89-90.)

A possibilidade de vislumbrar, de um ponto qualquer, a Biblioteca em sua totalidade coíbe o isolamento que os livros simbolicamente sofrem enclausurados nas estantes de uma biblioteca comum. O *espelho* no saguão, por sua vez, justifica a infinidade para baixo dos andares que já crescem babélicos para cima e, por consequência, não permite que qualquer livro exista sem que seja duplicado. As duas imagens (a comunicação entre todos os livros e a duplicação de cada um deles) metaforizam o que se conhece por *intertextualidade*, fenômeno que norteia a nossa leitura conjunta dos contos de Mourão-Ferreira e de Borges. Sobre “A biblioteca de Babel”, Helena Malheiro, em *A arte da novela em David Mourão-Ferreira*, corrobora nossas considerações ao afirmar que “este universo labiríntico não é mais do que a representação de um caos ordenado pela inteligência humana, uma desordem aparente e voluntária do destino do homem como um ciclo repetindo-se até ao infinito e a procura permanente do seu centro escondido” (MALHEIRO, 1984, p. 48). O centro escondido a que se procura abriga a acepção fugidia que muitas vezes somos incapazes de alcançar em textos *labirínticos* como “Nem tudo é história” e “El jardín de senderos que se

bifurcan". Neste último, o narrador recorda que *el procedimiento común para descubrir el patio central de ciertos laberintos sería siempre doblar a la izquierda*: já que toda leitura é feita em sentido oposto, da esquerda para a direita, em um *labirinto textual*, como a novela de Ts'ui Pên ou os contos de Mourão-Ferreira e Borges, estamos condenados a jamais alcançar o *centro*, a jamais compreender o todo. E se, nesta sorte de narrativas, não é admissível corresponder com cômoda verossimilhança os planos do significante e do significado, é-nos ao menos possível relacionar os significantes de um conto com os de outro, no intuito de, através da afinidade entre as duas obras, tocar, ainda que em *discurso fraturado*, o seu sentido obscuro.

São muitas as aproximações possíveis entre os dois contos: há elementos de "El jardín de senderos que se bifurcan" que transmigram e reincidem na narrativa de Mourão-Ferreira, como, por exemplo, a diferença (tão perfeitamente diametral que quase se torna semelhança, semelhança por *espelhamento*) entre o caminho que desce para o sul e leva para a fazenda no conto borgiano e a estrada que sobe para uma praia do norte no texto davidiano. *A musica aguda y como silábica*, a acompanhar Yu Tsun na caminhada para a fazenda, pode se avizinhar à canção emitida pelo pianista no café, *em voz monocórdia, num discurso incoerente que talvez fosse um réquiem*. Ademais, tal qual Yu Tsun, o narrador português também perdera o pai na infância. O fragmento "Sentar-me-ei na poltrona que fica no vão da janela..." (MOURÃO-FERREIRA, 1998, p. 35) assemelha-se a "Nos sentamos; yo en un largo y bajo diván; él [Stephen Albert] de espaldas a la ventana..." (BORGES, 1956, p. 109). Stephen Albert, por sinal, é descrito como um homem que possuía *algo de marino*, e é despidendo nos alongarmos para o que já se mostrou exaustivamente pela crítica: o *mar* como útero onde germina a obra davidiana.

A constante menção às imagens circulares também é semelhante nos dois contos e merece análise detida. Em "El jardín de senderos que se bifurcan", tem-se *la luna baja y circular* que parece seguir o narrador em sua viagem, *un alto reloj circular* na sala de Stephen Albert, o rosto deste iluminado pelo *vívido círculo de la lámpara*, a *teoria do volumen cíclico, circular* com que o sinólogo explica como a novela caótica poderia ser infinita. Já em "Nem tudo é história", as imagens circulares – *a rotação lentíssima do pulso com que a mulher do De Soto saúda o narrador, o carro que rola longamente através de ruas desertas, o nevoeiro que se espalhava em remoinhos*, mesmo remoinho que vitimarà a mãe do narrador, *as chapas niqueladas do café a circundarem as paredes de vidro dos aquários, a porta giratória do mesmo café e os clientes que abancavam em redor da mesa para discutir política* – interpolam-se a elementos genuinamente retos – *a estrada sem uma curva que leva ao litoral, o rasgão vertical no tecido da luva, o peixe a erguer-se vertical antes de morrer rasgado, a cruz suástica, o*

maxilar quadrado que molda o rosto do pai do narrador, a *coluna* em que a mulher está encostada no filme projetado. Duas passagens representam a definitiva contaminação dos traços: o *planalto de uma duna* alcançado pelo automóvel ao chegar à praia, a qual apresenta formato *hemiciclo* com que o *líquido anfiteatro ganhava profundidade* – ora, o *planalto de uma duna* é uma superfície reta alcançada após um terreno curvo que é sua subida, assim como a figura do hemiciclo é desenhada pela metade do círculo que é o areal e a reta do horizonte do mar.

Todavia, cremos encontrar semelhanças mais significativas na comparação entre o conto português e o que seria a novela escrita por Ts’ui Pên, texto que, segundo Yu Tsun, não passava de *um acervo indeciso de borradores contradictorios*, o que se mostra leitura ingênua. Leitores não menos competentes, é possível que igualmente tenha sido esta a nossa reação primeira diante de “Nem tudo é história”, em função de cenas cuja causalidade, mesmo interna, esquiva-se, como na descrição da estrada que subia sempre para espantosamente levar à beira-mar ou no episódio em que três homens armados (à paisana) invadem o bar e disparam às cegas para dentro, muito embora o alvo da investida fosse o motorista, que trabalhava como porteiro (na entrada, portanto), cujo corpo é levado pelos três homens (já agora fardados). Este mesmo efeito provocado pelas duas peças literárias (o conto de Mourão-Ferreira e a novela de Ts’ui Pên), aliado ao inventário de relações estabelecidas entre os textos (o conto de Borges e o de Mourão-Ferreira) – pistas que esperamos nos guiar a descoberta maior –, obriga-nos a perscrutar outras características da novela, para porventura compreendermos melhor “Nem tudo é história”. Julgamos que a mais expressiva delas se encontre no seguinte trecho do diálogo entre Yu Tsun e Stephen Albert:

- En una adivinanza cuyo tema es el ajedrez, cuál es la única palabra prohibida? Reflexioné un momento y repuse.
- La palabra ajedrez.
- Precisamente – dijo Albert –. Le jardín de senderos que se bifurcan es una enorme adivinanza, o parábola, cuyo tema es el tiempo, esa causa recóndita le prohíbe la mención de su nombre. Omitir siempre una palabra, recurrir a metáforas ineptas y a perífrasis evidentes, es quizá el modo más enfático de indicarla. Es el modo tortuoso que prefirió, en cada uno de los meandros de sua infatigable novela, el oblicuo Ts’ui Pên. (BORGES, 1956, p. 113-114.)

Já que estamos, pelos argumentos expostos, movidos a olhar o conto português como um reflexo da novela de Ts’ui Pên, não seria difícil concluirmos que, como a novela-labirinto, “Nem tudo é história” fosse também uma *adivinanza*. Mas, como Lönnrot e as falsas e forjadas pistas que o ludibriam, a frustração nos apunhala: constatamos no conto por duas vezes a ocorrência da palavra “tempo”. Contudo, de modo algum isto nos faz abandonar prematuramente nossa hipótese; quiçá sua escritura

oculte palavra outra, mas que do mesmo modo represente seu tema central. Persistindo na investigação, cremos tê-la descoberto...

Voltemos então a “Nem tudo é história”: “Aí tens um *caso*, um *enredo*, uma *história com letra pequena*” (MOURÃO-FERREIRA, 1998, p. 36, grifos nossos). A menção às palavras destacadas é sugestiva e nos levam a suspeitar de trechos como “Noites e noites a fio, quase de madrugada, desenrolava-se a mesma cena...” (MOURÃO-FERREIRA, 1998, p. 29) ou “...noites e noites a fio. Só depois se interpolavam, de noite para noite, pequenas variantes no percurso” (MOURÃO-FERREIRA, 1998, p. 30). Embora não exista relação sintática entre o vocábulo *fio* e os verbos *desenrolar* e *interpolare*, cujos sujeitos seriam outros sintagmas, não parece casual que palavras tão facilmente atraídas semanticamente dividam a mesma linha do texto em ocorrências análogas. *Fraturemos*, então, sua sintaxe: estes *fios*, que *desenrolam* e se *interpolam* (nova ideia de *caminhos labirínticos*), levam a pensar na mais famosa metáfora de Almeida Garrett: “Neste despropositado e inclassificável livro das minhas Viagens, não é que se quebre, mas enreda-se o fio das histórias e das observações por tal modo, que, bem o vejo e o sinto, só com muita paciência se pode deslindar e seguir em tão embaraçada meada” (GARRETT, 1992, p. 101). A meada que se embaraça nas mãos de Garrett é a própria narrativa garrettiana, confusão entre os *fios* da narrativa que se insere na *História* que o narrador-personagem discute. Este *fio* é, pois, metáfora para o vocábulo-chave que buscamos decodificar nesta *adivinanza*, palavra cuja identidade encontra-se novamente em Borges: o próprio livro que comporta o conto “El jardín de senderos que se bifurcan”, a que acreditamos que “Nem tudo é história” faça menção, traz no título o vocábulo enigmático – eis a decifração para a charada, a solução para a *adivinanza*: *Ficciones*.

H(h)istória. Se “Nem tudo é história” é um conto metalinguístico sobre *ficção*, não é por acaso que esta peça inaugure *Os amantes e outros contos*, quando o mais comum é que, em livro assim intitulado, o conto “Os amantes” estivesse nas páginas iniciais. A disposição das narrativas no livro reforça a relação entre as escritas davidiana e borgiana, ao recuperar dois citados símbolos da poética do autor argentino: o *círculo* e o *espelho*, ambos propagadores do infinito. Observa José Martins Garcia: “Não foi certamente por acaso que David Mourão-Ferreira desrespeitou o critério cronológico aquando da organização destes contos. Optou por outro critério, possivelmente interessado em abrir e fechar um ciclo...” (GARCIA, 1980, p. 193). Ora, “Os amantes” é a narrativa que inicia e termina a obra – inicia porque lhe dá título, termina porque é o último conto do volume (e se torna o seu sintagma final, já que o sumário do livro está posicionado estrategicamente após a escritura), e não é fortuita a manutenção desta

configuração mesmo após a inserção de mais três contos na sua segunda edição. Ora, se algo termina no começo é porque o caminho é circular – e eis, segundo Stephen Albert, o artifício de Ts'ui Pên para escrever um livro infinito: “No conjeturé outro procedimento que el de un volumen cíclico, circular. Un volumen cuya última página fuera idéntica a la primeira, con posibilidad de continuar indefinidamente” (BORGES, 1956, p. 111). Esta disposição das narrativas no livro é ainda reveladora do *espelho*: enquanto o título promete, *Os amantes e outros contos*, o que temos, por inversão especular, são *outros contos e Os amantes*. Aliás, nos é valiosa a especularidade porque evidencia característica importante do conto. Logo no primeiro parágrafo, em função da sua organização sintática, percebemos a representação do tipo de discurso sob o qual se estruturará a narrativa, organizado a partir da ideia trazida pelo *espelho*: a do confronto, a da oposição.

O motorista, fardado de negro, mantinha-se muito hirto no seu lugar; eu não chegava sequer a ver-lhe o rosto. Mais me intrigava aliás o próprio carro, que parecia ter estado debaixo de água – ou ter sido fabricado no fundo do mar –, embora não apresentasse, na carroceria, nenhum vestígio de humidade. Mas o capot falcava na sombra, como o dorso de um cetáceo; o flanco fusiforme dos faróis denunciava não sei que secreto comércio com os peixes; e a porta de trás, que vinha agora de entreabrir-se – sem que ninguém lhe houvesse tocado –, evocava irresistivelmente, pelo crebo palpitar em que ficara, o inquietante mistério de uma guelra. (MOURÃO-FERREIRA, 1998, p. 29.)

Trata-se de construções sintáticas reguladas por coordenações adversativas e subordinações concessivas. O primeiro ponto e vírgula une orações semanticamente opostas: o personagem não vê o rosto do motorista, *apesar* da proximidade e imobilidade deste. A seguir, as conjunções *embora* e *mas* dispensam comentários. Por fim, a oração entre travessões *sem que ninguém lhe houvesse tocado* oculta, porque é desnecessário explicitá-la, outra conjunção adversativa. Assim, o conto é problematizado através do signo da oposição – característica já sugerida não apenas pela referência ao *espelho*, mas também por imagens configuradoras de alternância entre traços retos e curvos. Estas linhas remetem justamente esquemas visuais possíveis para o *tempo*, categoria cuja análise muito seduziu tanto Mourão-Ferreira quanto Borges, tema inclusive da novela de Ts'ui Pên; e se *tempo* era a palavra não pronunciada na *adivinanza* do conto de Borges e no de Mourão-Ferreira a palavra será *ficções*, a partir da união de ambas somos capazes de discutir um dos temas expostos em “Nem tudo é história”: o *tempo* na *ficção*.

Maria Alzira Seixo cita a obra crítica de Mourão-Ferreira para explicitar a visão teórica do escritor a respeito do tempo narrativo:

Mourão-Ferreira encara com particular agudeza a questão dos géneros em literatura, remetendo-os basicamente para uma noção específica e distinta do "tempo" que eles envolvem, e retendo "dois estados de duração, fundamentais e opostos: um, que resulta de uma atenção especial dada ao momento: outro, provém da integração do momento na sucessão histórica dos momentos". Para o autor de *Um amor feliz*, "a atenção particular dada ao momento define a atitude lírica", enquanto "a integração do momento na sucessão dos momentos define a atitude novelística", mas o conto (e em certa medida, observa também, o ensaio) escapa a atitude comum à novela e ao romance para se filiar de preferência na primeira, pretendendo "isolar cada instante, carregando-o de um potencial x de emoção e tentando eternizá-lo", e comunicando ainda "uma atitude de espanto e de cristalização à volta desse espanto". (SEIXO, 1997, p. 288.)

A visão do autor lembra a teoria utilizada por Helena Malheiro em leitura de *Os amantes e outros contos*: a da *novela-átomo*, novela-instante atemporal que *se define pela abolição da história em proveito de um instante de vida, esse instante-chave que será toda a novela*. Malheiro compara esta novela moderna à narrativa clássica:

As novelas do instante opõem-se portanto directamente à forma tradicional das novelas "em linha recta". Sem intriga, sem cronologia, descrevem um momento privilegiado que, abrindo-se sobre tudo, contendo tudo, não terá mais limites. [...] O instante é infinito porque se situa simultaneamente em dois tempos paralelos, o tempo presente em que é vivido e o tempo passado em que é revivido pela memória. Desta maneira o instante será duração e compreenderá passado, presente e futuro num mesmo olhar panorâmico. (MALHEIRO, 1984, p. 24-25.)

A atitude novelística proposta por Mourão-Ferreira, *integração do momento na sucessão dos momentos*, parece visualmente representável justamente pela linha reta, o que nos remete portanto a esta *narrativa em linha recta* a que se refere Malheiro; enquanto a atitude lírica seria mais bem concretizada, por oposição, pelo aprisionamento do tempo presente, através da linha do círculo fechado, instante atual perdido e multiplicado como num labirinto de *espelhos*. Retomemos então a imagem do *hemiciclo*, que consideramos símbolo possível da contaminação de um tipo de traço por outro. O trecho em que a palavra surge, na verdade, permite o apagamento de uma das linhas:

...era sempre em hemiciclo que o líquido anfiteatro ganhava profundidade. Não tardava, porém, a desenhar-se no horizonte uma súbita margem: era a continuação do mesmo areal, a repetição das mesmas capotas alinhadas, o mesmo cenário de uma praia do mar do Norte. (MOURÃO-FERREIRA, 1998, p. 31.)

Ora, se o hemiciclo é formado pela semicircunferência da areia da praia e pela reta do horizonte, o surgimento além do horizonte de outro areal que é continuação

deste potencializa o complemento do *círculo* e, por consequência, elimina a *reta*. E quando depois aparecem mais línguas de areia, o que se forma são outros círculos, porque o que antes parecia litoral, agora, pelo consecutivo fechamento das linhas, são *vinte, quarenta, cem, trezentos lagos*, repetindo-se infinitamente, a construir a imagem que será captada pelas câmeras de cinema: “Não era um arquipélago: era antes um conjunto de inúmeros lagos fechados, um labirinto de inúmeros lagos – sem a menor possibilidade de comunicação” (MOURÃO-FERREIRA, 1998, p. 31). O fato de as línguas de areia, ao invés de se completarem e provocarem repetição interna (criando um único círculo que giraria eternamente), fazerem nascer novos círculos semelhantes nos leva novamente a Borges, que no artigo “O tempo circular” explica o *modo menos pavoroso y melodramático, pero también el único imaginable para interpretar las eternas repeticiones*: “la concepción de ciclos similares, no idénticos” (BORGES, 1974, p. 394). É sob esta lógica que os contos de *Os amantes* são edificadas e, por isso, as linhas curvas que formam a circunferência se sobrepõem às retas, e também por isso novamente a referência a Borges é significativa, já que em “El jardín de senderos que se bifurcan” não havia espaço para a valorização de retas. O *círculo* que elimina a *reta*, que desfaz a sucessão temporal empírica, verossimilhante, aprisiona o tempo em seu interior, trazendo para o instante atual passado e futuro, transmutando-os em um presente que se repete infinita, mas distintamente, a formar os *muitos “agoras”* que Lepecki identifica em “Os amantes”, mas que também estão nas demais narrativas davidianas, conforme corrobora Martins Garcia: “Nos contos de David Mourão-Ferreira, [...] o tempo narrativo é submetido a diversas distorções, contorções, sobreposições, apagamentos” (GARCIA, 1980, p. 183) – é deste modo que *num segundo se envolvam tantos anos*.

A *novela-átomo*, saturada da atitude lírica, condensa os momentos passado/presente/futuro e os eterniza pela repetição (a evidenciar o *espelho* e o *círculo* das cenas, paisagens, objetos, ideias e estruturas gramaticais que se duplicam); isto constrói um tempo fantástico, qual seja, um presente infinito. Em “O tempo e J. W. Dunne”, Borges afirma: “Los teólogos definen la eternidad como la simultánea y lúcida posesión de todos los instantes del tiempo...” (BORGES, 1974, p. 26). A eternidade então é conjunção de tempos aprisionados, em Mourão-Ferreira e Borges, pela sequência de alusões a imagens circulares. A oposição entre o tempo narrativo tradicional, verossimilhante, *reto*, e esse tempo condenado à repetição, fantástico, nos leva a outra polaridade capital a discutir a narrativa: *realidade vs. ficção* ou *história vs. História*. Segundo Helena Malheiro, na obra de Mourão-Ferreira “a relação do imensurável e da duração, da imaginação e da realidade, é por vezes expressada pela dicotomia história/História” (MALHEIRO, 1984, p. 56); ora, a julgar pelo título, este é

o tema principal de "Nem tudo é história"; a julgar pela conquista do espaço pelas linhas *curvas* em relação às *retas*, estará certo Martins Garcia ao identificar neste conto que *tudo passará a ser menos "História"*, postulação do que chama de *supressão da História*. Assim, o narrador, na sexta parte do conto, divaga: "É preciso inventar? Ou contar a verdade? Só o que invento me comove; só a verdade te emociona. Teremos então de deitar à sorte: ainda não sei qual de nós merece agora reaprender a chorar" (MOURÃO-FERREIRA, 1998, p. 35). Mas, uma vez que a *história* pode subjugar a *História* e a *história* pode ser tomada por *História*, não há quem chore de forma incorreta, porque é possível que, enquanto um se emocione pela *História* que inventou, outro se comova pela *história* que adota como real. Por isso, ao fim da narrativa, a dúvida será relativizada: "Estarás com lágrimas nos olhos? Estarei com lágrimas nos olhos? Felizmente que daí, do lugar onde te encontras – se por acaso aí te encontras, as alguma vez aí estiveste–, não conseguirás ver o meu rosto, nem permitirás que eu veja o teu" (MOURÃO-FERREIRA, 1998, p. 35).

A relação autor-leitor está aí evidente pela comunicação que se estabelece sem contato sensível. A narração se mostra dotada do poder de transformar em *História* para o leitor o que não passaria de *história*. Mas não nos iludamos, atentemo-nos para o título: *Nem tudo é história*, então algo ainda será *História*, e *também a História pesa muito*.

Reentrada. Dizíamos no início que não seria surpresa nosso encaminhamento para o fracasso, tal qual Lönnrot, a perseguir pistas ilusórias que pretendiam fazer com que o detetive acreditasse ser verdade o que não passava de *ficção*, que supusesse *História* a *história*. Tínhamos já consciência de que, conforme exposto em "El jardín de senderos que se bifurcan", o conto de Mourão-Ferreira se mostraria novela-labirinto *en el que se perdieran todos los hombres*. Mas, vale lembrar, na escrita utópica de Borges, projeta-se para o futuro (que, cooptado pelo presente, pode ser o *agora*) o entendimento total, como, por exemplo, defende o narrador de "Funes, o memorioso": *tarde o temprano, todo hombre hará todas las cosas y sabrá todo*. Sigamos, então, pela contística labiríntica de Mourão-Ferreira; sigamos, porque muito ainda há a ser escavado; sigamos, *noites e noites a fio*, esperando afinal que este *fio* nos tenha sido dado por Ariadne.

REFERÊNCIAS:

BORGES, Jorge Luís. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 1956.

_____. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.

COELHO, Eduardo Prado. *Posfácio de Eduardo Prado Coelho*. In: MOURÃO-FERREIRA, David. *Os amantes e outros contos*. Lisboa: Editorial Presença, 1998, p. 137-156.

GARCIA, José Martins. *David Mourão-Ferreira: a obra e o homem*. Lisboa: Arcádia, 1980.

GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. São Paulo: FTD, 1992.

JULIÁN PÉREZ, Alberto. *Poética de la prosa de J. L. Borges – hacia una crítica bakhtiniana de la literatura*. Madrid: Gredos, 1986.

LEPECKI, Maria Lúcia. *Espaços e horizontes*. In: *Revista Colóquio/Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n. 145-146, p. 277-285, julho/dezembro de 1997.

MALHEIRO, Helena. *Os amantes ou a arte da novela em David Mourão-Ferreira*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984.

MOURÃO-FERREIRA, David. *Os amantes e outros contos*. Lisboa: Editorial Presença, 1998.

_____. *Obra poética 1948-1988*. Lisboa: Presença, 2001.

_____. *Um amor feliz*. Lisboa: Presença, 2002.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Borges: uma poética da leitura*. Tradução: Irlemar Chiampí. São Paulo: Perspectiva, 1980.

SEIXO, Maria Alzira. *Os dedos quentes de julho – leitura de um conto de David-Mourão Ferreira*. In: *Revista Colóquio/Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n. 145-146, p. 288-303, julho/dezembro de 1997.

MINICURRÍCULO:

Mestre e Doutor em Literatura Portuguesa pela Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Marcelo Pacheco conduz pesquisas principalmente sobre temas como intertextualidade e literatura insólita. Foi bolsista de Iniciação Científica e de Doutorado da Cátedra Jorge de Sena da UFRJ, com fomento da Fundação Calouste Gulbenkian, de Lisboa. Foi professor substituto do Colégio Técnico da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (CTUR) e professor efetivo do Centro de Instrução Almirante Alexandrino da Marinha do Brasil (CIAA), além de ter atuado em instituições de ensino estaduais e municipais. Desde agosto de 2008, ocupa o cargo de professor efetivo do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro (IFRJ), onde exerce a função de Diretor de Apoio Técnico ao Ensino do Campus São Gonçalo desde outubro de 2009.