

Resumo: A partir de uma resenha de *Citizen Kane* publicada por Borges na revista *Sur* em 1941, o artigo analisa a forma como o interesse do escritor argentino pelos temas da memória e da identidade atravessa a sua avaliação inicial da obra de Orson Welles. Nesse percurso, “Funes el memorioso”, conto de Borges publicado no ano seguinte à escrita da resenha, é relido como resposta a uma dificuldade fundamental identificada pelo escritor na narrativa construída pelo cineasta norte-americano.

Palavras-chave: Jorge Luis Borges; “Funes el memorioso”; Orson Welles; *Citizen Kane*; Memória e identidade

I

“*Citizen Kane* (cuyo nombre en la República Argentina es *El ciudadano*) tiene por lo menos dos argumentos. El primero, de una imbecilidad casi banal, quiere sobornar el aplauso de los muy distraídos” (COZARINSKY, 1981, p. 68).² A observação é feita por Jorge Luis Borges em 1941 na revista *Sur*, publicação na qual escrevia sobre cinema desde o início da década de 1930. O primeiro dos argumentos identificados por ele é bastante conhecido. Trata-se da trajetória de Charles Foster Kane, da sua elevação a uma das posições de maior prestígio na sociedade norte-americana até o momento no qual percebe a nulidade da sua vida.

Se o primeiro argumento não impressionava o escritor argentino, o segundo parecia menos banal: “El segundo es muy superior. [...] El tema (a la vez metafísico y policial, a la vez psicológico y alegórico) es la investigación del alma secreta de un hombre, a través de las obras que ha construido, de las palabras que ha pronunciado, de los muchos destinos que ha roto.” Essa investigação recorrerá a um procedimento de desconstrução da série cronológica, método que Borges associa ao romance *Chance* (1914), de Joseph Conrad, e ao filme *The power and the glory* (1933), de William Howard. Assim, através de uma “rapsodia de escenas heterogêneas, sin orden cronológico”, Orson Welles apresentaria, “abrumadoramente”, “infinitamente”, alguns fragmentos da vida de Kane. Caberia ao espectador, por sua vez, montar o quebra-cabeça.

Para Borges, entretanto, a operação mental de reconstituição da imagem de Charlie Kane a partir das frações apresentadas por Welles seria inviável: “Al final comprendemos que los fragmentos no están regidos por una secreta unidad: el aborrecido Charles Foster

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil.

² Exceto quando houver indicação contrária, as citações de excertos da resenha de Borges nesta seção do artigo podem ser consultadas na mesma obra, p. 68-70.

Kane es un simulacro, un caos de apariencias.” Assim, ele conclui: “En uno de los cuentos de Chesterton – *The head of Caesar*, creo – el héroe observa que nada es tan aterrador como un laberinto sin centro. Este film es exactamente ese laberinto.” A avaliação do escritor argentino é fatal. *Cidadão Kane* estaria condenado às empoeiradas prateleiras da história do cinema junto a algumas obras de Griffith e Pudovkin que, embora aclamadas pela crítica, “nadie se resigna a rever”. Entediante, o filme sofreria de gigantismo e pedantaria.

A resposta de Welles viria mais de 40 anos depois, durante uma conversa com Henry Jaglon:

I always knew that Borges himself hadn't liked it. He said that it was pedantic, which is a very strange thing to say about it, and that it was a labyrinth. And that the worst thing about a labyrinth is when there's no way out. And this is a labyrinth of a movie with no way out. Borges is half-blind. Never forget that (JAGLOM, 2013, edição digital).³

O último comentário, certamente irônico, é também injusto. A resenha do filme foi escrita em 1941, quando os problemas de visão de Borges ainda não eram tão graves. Percebemos isso na própria resenha, em uma observação a respeito da profundidade de campo que marca a fotografia de *Cidadão Kane*: “Hay fotografías de admirable profundidad, fotografías cuyos últimos planos (como en las telas de los prerrafaelistas) no son menos precisos y puntuales que los primeros.” Além disso, Orson Welles demonstra não ter compreendido com exatidão a crítica do escritor argentino. De fato, Borges considerou o filme pedante, mas não propriamente um labirinto sem saída.

Ao que parece, o diretor norte-americano também ignorava o mea-culpa realizado por Borges. Em uma entrevista a Richard Burgin publicada em 1969, o escritor argentino reconheceu Welles como o inventor do cinema moderno: “I saw *Citizen Kane* when it first came out. I didn't like it. I thought it was an imitation of Joseph von Sternberg. Von Sternberg did it better. Then I saw it again and I said, well, Orson Welles has invented the modern cinema. I think it's a very fine film” (BURGIN, 1969, p. 84). Nos anos seguintes, Borges retomou a questão em diversas entrevistas e insistiu no seu erro inicial de avaliação. Certamente, a consagração internacional de *Cidadão Kane* pode ter influenciado a

³ Welles prossegue: “But you know, I could take it that he and Sartre simply hated *Kane*. In their minds, they were seeing – and attacking – something else. It's them, not my work. I'm more upset by the regular, average, just-plain critics” (JAGLOM, 2013, edição digital). Nesse excerto, o diretor norte-americano refere-se a uma resenha também desfavorável de *Citizen Kane* publicada por Sartre em 1945: “Le stylo d'Orson Welles me rappelle certains poèmes, certains romans de l'élite new-yorkaise: il a, comme diraient les Goncourt, 'l'écriture artiste'. Et c'est peut-être un rare mérite, aux États-Unis, que d'avoir l'écriture artiste. Mais nous, nous mourrons d'être trop artistes. Nous avons L'Herbier, Epstein, Gance, Dulac, Delluc. L'écriture artiste, aujourd'hui encore, est responsable de certaines lenteurs chez Carné et même chez Delannoy. *Citizen Kane* n'est pas pour nous un exemple à suivre” (SARTRE, 2012, p. 184-185).

reformulação do seu juízo. Mais crível, entretanto, é a possibilidade de o escritor argentino ter compreendido as vinculações entre o filme e o seu próprio trabalho.

II

Em junho de 1942, menos de um ano após a publicação da resenha de *Citizen Kane* em *Sur*, Borges publica “Funes el memorioso” em *La Nación*. Incluído na segunda parte de *Ficciones* (1944), o relato é apresentado pelo narrador, um argentino que frequentava a margem oriental do rio Uruguai, como um testemunho que seria reunido a outros depoimentos sobre um personagem comum: “Me parece muy feliz el proyecto de que todos aquellos que lo trataron escriban sobre él; mi testimonio será acaso el más breve y sin duda el más pobre, pero no el menos imparcial del volumen que editarán ustedes” (BORGES, 2011, p. 781).⁴ Esse aspecto memorialístico é antevisto na própria abertura do conto:

Lo recuerdo (yo no tengo 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, detrás del cigarrillo. Recuerdo (creo) sus manos afiladas de trenzador. Recuerdo cerca de esas manos un mate, con las armas de la Banda Oriental; recuerdo en la ventana de la casa una estera amarilla, con un vago paisaje lacustre. Recuerdo claramente su voz; la voz pausada, resentida y nasal del orillero antiguo, sin los silbidos italianos de ahora. Más de tres veces no lo vi; la última, en 1887...

Fragmentária e vacilante, a rememoração inicial é também estratégica. Antecipa, por contraste, a excepcionalidade de Funes, o personagem que motiva, tal como anuncia o narrador posteriormente, a escrita do relato. Difere também da lembrança do seu primeiro encontro com o personagem (“Mi primer recuerdo de Funes es muy perspicuo”, afirma no parágrafo seguinte), quando retornava a cavalo de uma estância em Fray Bentos e um primo que o acompanhava perguntou as horas a um conhecido: “Faltan cuatro minutos para las ocho”, respondeu Irineo Funes, um morador da região a quem atribuíam a habilidade de “saber siempre la hora, como un reloj”.

Cerca de três anos depois, ao voltar à cidade uruguaia, o narrador descobre que o “cronométrico Funes” sofrera um acidente. Ficara aleijado após cair de um cavalo e encontrava-se sobre um catre condenado à imobilidade. Aparentemente, restara-lhe somente a distração diária dos entardeceres, quando era carregado até a janela: “Dos veces lo vi atrás

⁴ Em uma anedota, tal imparcialidade é reivindicada devido às diferenças culturais na região do Rio da Prata e à exterioridade do narrador em relação ao universo do personagem: “Mi deplorable condición de argentino me impedirá incurrir en el ditirambo – género obligatorio en el Uruguay, cuando el tema es un uruguayo” (BORGES, 2011, p. 781). As citações do conto realizadas nesta seção podem ser conferidas na mesma obra, p. 781-787.

de la reja, que burdamente recalca su condición de eterno prisionero”. Durante essa estada, o narrador, que havia levado a Fray Bentos alguns livros para prosseguir nos seus estudos de latim, recebe de Funes um pedido inusitado: “el préstamo de cualquiera de los volúmenes, acompañado de un diccionario ‘para la buena inteligencia del texto original, porque todavía ignoro el latín’.” Cético em relação às ambições do candidato a latinista, o narrador lhe envia alguns dos seus livros. São exatamente eles que justificam o seu último (e mais surpreendente) encontro com Funes. Na noite anterior ao seu retorno a Buenos Aires, o narrador nota a ausência das obras e decide buscá-las.⁵

Ao encontrar Funes deitado sobre a cama, ouve dele o relato dos eventos que sucederam ao acidente. Após recobrar a consciência, antes mesmo de notar a consequência irreversível da queda em seu corpo, Funes percebera que a realidade, presente e pretérita, desdobrava-se em máximos detalhes: “el presente era casi intolerable de tan rico y tan nítido, y también las memorias más antiguas y más triviales.” Era agora o detentor de uma percepção e de uma memória extraordinárias:

Nosotros, de un vistazo, percibimos tres copas en una mesa; Funes, todos los vástagos y racimos y frutos que comprende una parra. Sabía las formas de las nubes australes del amanecer del 30 de abril de 1882 y podía compararlas en el recuerdo con las vetas de un libro en pasta española que sólo había mirado una vez y con las líneas de la espuma que un remo levantó en el Río Negro la víspera de la acción del Quebracho. Esos recuerdos no eran simples; cada imagen visual estaba ligada a sensaciones musculares, térmicas, etcétera. Podía reconstruir todos los sueños, todos los entresueños. Dos o tres veces había reconstruido un día entero; no había dudado nunca, pero cada reconstrucción había requerido un día entero. 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, hacia el alba: “Mi memoria, señor, es como vaciadero de basuras.” Una circunferencia en un pizarrón, un triángulo rectángulo, un rombo, son formas que podemos intuir plenamente; lo mismo le pasaba a Irene 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.

⁵ Contabilizando o encontro inicial, as duas vezes que afirma ter visto Funes próximo à janela e a conversa derradeira, podemos questionar a aritmética do narrador (“Más de tres veces no lo vi; la última, en 1887...”), exposta na abertura do relato. Mais razoável do que creditar esse erro de cálculo a um ato falho do escritor, é considerar o “erro” como uma representação da instabilidade da memória mediana do narrador. É exatamente essa falibilidade que justifica a sua escolha pelo discurso indireto no excerto final do conto: “Arribo, ahora, al más difícil punto de mi relato. Éste (bueno es que ya lo sepa el lector) no tiene otro argumento que ese diálogo de hace ya medio siglo. No trataré de reproducir sus palabras, irrecuperables ahora. Prefiero resumir con veracidad las muchas cosas que me dijo Irene. 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.”

Recolhido aos cômodos da casa, Funes dedicava-se a exercícios mnemônicos cujas descrições assombram o narrador. Entre eles, estava a criação de um sistema numérico no qual a representação de cada elemento independesse da representação dos demais: “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*.” Até aquele momento, essa diligência nomeadora já havia concebido vinte e quatro mil unidades para o improvável sistema: “No lo había escrito, porque lo pensado una sola vez ya no podía borrarsele.”⁶ Da mesma forma, Funes projetou um idioma no qual cada ser, animado ou inanimado, possuiria um nome próprio. Desistiu, no entanto, pois o empreendimento lhe pareceu “demasiado general, demasiado ambiguo”. Essa aversão à generalização implicava uma consciência íntima da singularidade das coisas: “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.” Por fim, fracassou também ao tentar catalogar as próprias recordações: “Pensó que en la hora de la muerte no habría acabado aún de clasificar todos los recuerdos de la niñez.”

III

Na escrita de “Funes el memorioso”, Borges não ignorou a longa tradição dos estudos sobre a memória. Entre os livros que o narrador afirma ter emprestado a Funes, estava a *Naturalis historia*, de Plínio. Da vasta obra elaborada dentro das fronteiras do Império

⁶ Para Beatriz Sarlo, a tentativa de Funes de encontrar correspondentes diretos para o sistema numérico indo-arábico estaria fundamentada em uma concepção de tradução que pressupõe a correspondência exata entre códigos distintos. Essa concepção dependeria da crença na possibilidade de substituição irrestrita de objetos por palavras: “[...] el sistema imaginado por Funes revela las dificultades de traducción de un código a otro. Funes trata de traducir y su intento se basa en la creencia de que los sistemas son perfectamente análogos y que nada se pierde en el pasaje de uno a otro. El narrador piensa exactamente lo opuesto: traducir siempre implica *traspapelar*, descolocar, divergir: si esto no se entiende, caemos en la trampa, tendida por una fe ingenua, de la identidad última de los lenguajes. Por su parte, el realismo se apoya en la ilusión de que la representación directa (el intercambio de objetos por palabras) es posible y de que las palabras se adaptan bien a los requisitos de esa sustitución. La traductibilidad completa y la representación transparente pasan por alto el problema suscitado por las diferencias entre la lógica del discurso y de eso que se presenta como la realidad de la literatura. Así, ‘Funes el memorioso’ es, por una parte, una parábola tragicómica acerca de las posibilidades y los obstáculos de la representación. Por la otra, se interroga sobre si es posible narrar el tiempo, el espacio, la conciencia y el mundo *sin cortes* (es decir: sin el recurso a la elipsis). O, para nombrar otra paradoja que le gustaba a Borges: ¿tiene sentido un mapa de China tan grande como China?” (SARLO, 2001, edição digital). Seguindo Sarlo, Júlio Pimentel Pinto complementa: “Da mesma forma que Borges não acredita numa identidade intrínseca ao texto [...], também não defende a ideia de que o real seja plenamente acessível e diretamente representável, noções centrais para que Funes elabore seu projeto. À ilusão realística do personagem, Borges opõe a necessidade de perceber a realidade como construção. Resta a Irineo Funes a inevitável reprodução, supostamente real, supostamente baseada num tempo contínuo e eterno, tempo divino. Para Borges, o tempo da representação certamente é outro: limitado e humano, fragmentado, esse tempo da experiência constitui a memória não como reprodução exata do passado, mas sobretudo como (re)constituição – invariavelmente imaginativa – dos tempos idos, com suas persistências e esquecimentos. Nesses termos, a memória não pode prescindir de sua face obscura, mas fértil: o esquecimento. Funes, porém, o desconhece” (PIMENTEL PINTO, 2001, p. 127-128).

Romano no primeiro século da era cristã, Funes escolheu um parágrafo para receber o narrador quando este fora recuperar os volumes: “Resonaron las sílabas romanas en el patio de tierra; mi temor las creía indescifrables, interminables; después, en el enorme diálogo de esa noche, supe que formaban el primer párrafo del capítulo XXIV del libro VII de la *Naturalis historia*” (BORGES, 2011, p. 783). Além da referência precisa, o narrador indica também o tema do capítulo selecionado por Funes: “La materia de ese capítulo es la memoria; las palabras últimas fueron *ut nihil non iisdem verbis redderetur auditum*” (BORGES, 2011, p. 783). Na *História Natural* de Plínio, esse excerto latino encerra um breve comentário a respeito de alguns homens de memória extraordinária na Antiguidade e sobre a elaboração da mnemotécnica:

Memoria necessarium maxime vitae bonum cui praecipua fuerit haut facile dictu est tam multis eius gloriam adeptis. Cyrus rex omnibus in exercitu suo militibus nomina reddidit, L. Scipio populo Romano, Cineas Pyrrhi regis legatus senatui et equestri ordini Romae postero die quam advenerat. Mithridates duarum et viginti gentium rex totidem linguis iura dixit, pro contione singulas sine interprete adfatus. Charmadas quidam in Graecia quae quis exegerit volumina in bibliothecis legentis modo repraesentavit. ars postremo eius rei facta et inventa est a Simonide melico, consummata a Metrodoro Scepsio, *ut nihil non iisdem verbis redderetur auditum* (PLÍNIO, 1989, p. 562 e 564, grifo nosso).⁷

Alguns dos prodígios mnemônicos citados por Plínio, assim como os nomes do inventor e do aperfeiçoador da mnemotécnica, são evocados por Funes no início do seu relato: “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 veintidós idiomas de su imperio; Simónides, inventor de la mnemotecnia; Metrodoro, que profesaba el arte de repetir con fidelidad lo escuchado una sola vez” (BORGES, 2011, p. 784). Para Funes, era surpreendente que tais casos pudessem despertar a admiração alheia.

⁷ “As to memory, the boon most necessary for life, it is not easy to say who most excelled in it, so many men having gained renown for it. King Cyrus could give their names to all the soldiers in his army, Lucius Scipio knew the names of the whole Roman people, King Pyrrhus’s envoy Cineas knew those of the senate and knighthood at Rome the day after his arrival. Mithridates who was king of twenty-two races gave judgments in as many languages, in an assembly addressing each race in turn without an interpreter. A person in Greece named Charmadas recited the contents of any volumes in libraries that anyone asked him to quote, just as if he were reading them. Finally, a ‘memoria technica’ was constructed, which was invented by the lyric poet Simonides and perfected by Metrodorus of Scepsis, *enabling anything heard to be repeated in the identical words*” (PLÍNIO, 1989, p. 563 e 565, grifo nosso).

Após o acidente, sentia que havia despertado de um sonho, que havia superado uma dificuldade fundamental. Vivera dezenove anos de cegueira, de surdez, de esquecimento.⁸

Por meio da citação desse excerto da *História Natural*, Borges alude ao conjunto de técnicas desenvolvidas para a superação do esquecimento: a mnemotécnica. Tal como é apresentado no comentário de Plínio, e reiterado por Funes, a invenção da arte da memória é regularmente remontada ao poeta Simônides de Ceos (ca. 557-467 a.C.). A justificativa para tal distinção é uma anedota reproduzida por Cícero e Quintiliano e repetida em diversos estudos sobre a *ars memoriae*. Na Grécia, por volta de 500 a.C., Simônides teria sido contratado pelo pugilista Scopas para escrever um hino que louvasse uma de suas vitórias esportivas. No entanto, o encômio não teria agradado Scopas completamente, pois o poeta teria dedicado dois terços do hino ao elogio dos deuses gêmeos esportistas Castor e Pólux. Por essa razão, Scopas teria entregue a ele apenas um terço do valor combinado, advertindo-o que deveria cobrar o restante dos deuses incluídos na homenagem. Ainda de acordo com a historieta, a dívida de Castor e Pólux não tardaria a ser paga. Durante o banquete de celebração da vitória, Simônides seria chamado para fora do salão e, ao retornar, encontraria Scopas e os demais convidados soterrados pelo desabamento do teto da câmara. Poucado pelos deuses, o poeta ajudaria a identificar os corpos mutilados recorrendo à lembrança do local onde cada convidado estava sentado (WEINRICH, 2001, p. 29-31). Essa proeza de memória visual, ou pelo menos o relato de tal feito, asseguraria a ele a posição, referida no conto de Borges, de iniciador da arte da memória.⁹

Além da menção explícita a Simônides, a comparação de Funes entre a sua memória excepcional e um “vaciadero de basuras” (BORGES, 2011, p. 785) remete indiretamente ao inventor da mnemotécnica. Segundo outra anedota contada por Cícero, o poeta grego teria oferecido o ensinamento dos preceitos da *ars memoriae* a Temístocles (ca. 524-459 a.C.), que teria rejeitado a proposta afirmando preferir o aprendizado de uma arte do esquecimento. Para Cícero, a recusa poderia ser justificada pela notória capacidade mnêmica do político e general ateniense, cujo espírito retinha tudo aquilo que nele era vertido (WEINRICH, 2001,

⁸ Nesse ponto, Borges inverte a lógica apresentada por Plínio, que menciona casos singulares de esquecimento posteriores a episódios traumáticos: “Also no other human faculty is equally fragile: injuries from, and even apprehensions of, diseases and accident may affect in some cases a single field of memory and in others the whole. A man has been known when struck by a stone to forget how to read and write but nothing else. One who fell from a very high roof forgot his mother and his relatives and friends, another when ill forgot his servants also; the orator Messala Corvinus forgot his own name” (PLÍNIO, 1989, p. 565).

⁹ A respeito da *ars memoriae* na Antiguidade Clássica e da sua preservação durante a Idade Média, ver YATES, 2007, p. 17-109.

p. 31-34). Embora Funes não se queixe de sua nova condição, e até mesmo a louve,¹⁰ a imagem que utiliza permite entrever, assim como no caso de Temístocles, a angústia proporcionada por uma memória superpovoada.

Mais de dois milênios após a morte do general ateniense, o excesso de memória, tormento individual de Temístocles, seria apontado por um filósofo alemão como a marca de uma época. Na *Segunda Consideração Intempestiva (Da utilidade e desvantagem da história para a vida)*, publicada em 1874, Nietzsche acusa os estudos históricos desenvolvidos no seu tempo de promoverem a imobilidade e o encantamento fútil do mundo:

Certamente precisamos da história, mas não como o passeante mimado no jardim do saber, por mais que este olhe certamente com desprezo para as nossas carências e penúrias rudes e sem graça. Isto significa: precisamos dela para a vida e para a ação, não para o abandono confortável da vida ou da ação ou mesmo para o embelezamento da vida egoísta e da ação covarde e ruim. Somente na medida em que a história serve à vida queremos servi-la. Mas há um grau que impulsiona a história e a avalia, onde a vida define e se degrada: um fenômeno que, por mais doloroso que seja, se descobre justamente agora, em meio aos sintomas mais peculiares de nosso tempo (NIETZSCHE, 2003, p. 5).

Essa obra de Nietzsche, da qual havia um exemplar na biblioteca do escritor argentino com trechos sublinhados e anotações manuscritas (KREIMER, 2000, versão digitalizada), foi provavelmente mobilizada durante a construção de “Funes el memorioso”. Pelo menos, vários pontos de convergência entre o ensaio de Nietzsche e o conto de Borges foram identificados por Roxana Kreimer (2000, versão digitalizada).¹¹ Na *Segunda Consideração Intempestiva*, Nietzsche evoca inclusive a imagem da memória absoluta para condenar a supervalorização da história: “Pensem no exemplo mais extremo, um homem que não possuísse de modo algum a força de esquecer e que estivesse condenado a ver por toda parte um vir-a-ser: tal homem não acredita mais em seu próprio ser, não acredita mais em si, vê tudo desmanchar-se em pontos móveis e se perde nesta torrente do vir-a-ser: como o leal discípulo de Heráclito, quase não se atreverá mais a levantar o dedo” (NIETZSCHE, 2003, p. 9). Tal estado, nota Kreimer (2000, versão digitalizada), não diferiria da condição de Funes após o acidente: um homem memorioso e inerte.

¹⁰ “Llevaba la soberbia hasta el punto de simular que era benéfico el golpe que lo había fulminado...” É o que dizem ao narrador ao relatarem o acidente. Em outro trecho, o próprio Funes corrobora o informe: “Poco después [do acidente] averiguó que estaba tullido. El hecho apenas le interesó. Razonó (sintió) que la inmovilidad era un precio mínimo. Ahora su percepción y su memoria era infalibles” (BORGES, 2011, p. 782 e 784).

¹¹ Embora Borges não mencione a *Segunda Consideração Intempestiva* em “Funes el memorioso”, há uma referência a Nietzsche no início do conto: “Pedro Leandro Ipuche ha escrito que Funes era un precursor de los superhombres, ‘un Zarathustra cimarrón y vernáculo’; no lo discuto, pero no hay que olvidar que era también un compadrito de Fray Bentos, con ciertas incurables limitaciones” (BORGES, 2011, p. 781).

IV

Retornemos agora à resenha de *Citizen Kane* escrita por Borges no ano anterior à publicação de “Funes el memorioso”. Como afirmado anteriormente, embora tenha rejeitado o filme em 1941, o escritor argentino viria a reconhecer o valor seminal da obra de Welles. A reavaliação, aponta Pablo Brescia (1999, p. 14-15), poderia ser justificada pelo reconhecimento tardio da afinidade entre *Citizen Kane* e o próprio trabalho de Borges, vinculação sustentada no tratamento de temas comuns: o tempo, a identidade, o espelho e o labirinto. Ao conjunto, acrescentemos mais um item: a memória. No entanto, apesar da reformulação do juízo inicial do escritor, podemos tentar compreender as razões que o levaram a uma primeira avaliação desfavorável.

No filme, cujo roteiro foi escrito por Welles e Herman J. Mankiewicz, acompanhamos Mr. Thompson, um jornalista que deve decifrar Charles Foster Kane: “It isn’t enough to tell us what a man did. You’ve got to tell us who he was”, diz o diretor do jornal (*CITIZEN Kane*, 2011).¹² O método escolhido para a tarefa é descobrir o significado da última palavra de Kane: “Maybe he told us all about himself on his deathbed”, acrescenta. Entre aqueles a quem o jornalista recorre, está Jebediah Leland, um velho amigo de Kane: “I can remember absolutely everything, young man. That’s my curse. That’s one of the greatest curses ever inflicted on the human race: memory.” Assim como Funes, Temístocles e o homem memorioso de Nietzsche, Leland também sofria do mal da memória. Essa coincidência está vinculada à rejeição inicial de Borges, mas de modo oblíquo.

O que incomoda o escritor argentino é a própria construção narrativa de *Citizen Kane*, um arranjo de fragmentos que poderia ser aproximado do paroxismo da “doença da memória” sofrida pelo personagem uruguaio, condenado após o acidente à contemplação de um universo perpetuamente desigual. Tal como percebemos no sistema numérico e no idioma descritos pelo narrador do conto, Funes era incapaz de generalizações: “No sólo le costaba comprender que el símbolo genérico *perro* abarcara tantos individuos dispares de diversos tamaños y diversa forma; le molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente). Su propia cara en el espejo, sus propias manos, lo sorprendían cada vez” (BORGES, 2011, p. 786). Mais adiante, o narrador também nos informa: “[Funes] Había aprendido sin esfuerzo el inglés, el francés, el portugués, el latín. Sospecho, sin embargo, que no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no

¹² As demais citações de diálogos do filme correspondem à mesma referência.

había sino detalles, casi inmediatos” (BORGES, 2011, p. 786). Por sua vez, as frações da vida do magnata norte-americano apresentadas em *Citizen Kane* (dramatizações dos relatos de alguns personagens que o conheceram),¹³ ainda que autênticas, não conformariam a unidade buscada por Mr. Thompson: Kane permanece um anfiguri.¹⁴ Um comunista? Um fascista? Mr. Kane contesta as suspeitas que o rondavam: “I am, have been, and will only be one thing – an American.” A resposta, contudo, apenas ecoa o enigma. Permanecemos na galeria dos detalhes imediatos característica da percepção e da memória de Funes.

Nesse sentido, é o próprio conjunto de narrativas reunidas por Mr. Thompson que compartilha do amplo e angustiante universo de particulares do personagem borgiano. Dito de outra forma: *Citizen Kane* é, de certo modo, como a memória de Funes. É essa percepção que fundamenta as objeções iniciais do escritor argentino ao filme. Assim como o narrador de “Funes el memorioso” lamenta que seu interlocutor seja incapaz de pensar, de generalizar e de abstrair, Borges condena *Citizen Kane* ao descobrir que “los fragmentos [da vida de Kane] no están regidos por una secreta unidad: el aborrecido Charles Foster Kane es un simulacro, un caos de apariencias”.

No último ato da obra de Welles, a permanência do mistério é estabelecida. Diante de relatos marcados pela dispersão e parcialidade dos narradores, Mr. Thompson desiste da sua busca: “I don’t think any word can explain a man’s life.” A conclusão é desalentadora. Ainda que o significado íntimo de *Rosebud*, última palavra proferida por Kane, fosse desvelado, pouco saberíamos sobre ele. Borges, mesmo tendo o privilégio da resposta, oferecida ao espectador no último plano do filme, parecia concordar. Para o escritor argentino, no labirinto mnemônico de *Cidadão Kane*, faltaria um centro, uma identidade, um princípio organizador da memória. Nesse “labirinto sem centro”, estaríamos condenados à maldição de Funes.

Referências bibliográficas

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas I*. Buenos Aires: Sudamericana, 2011.

BRESCIA, Pablo. Citizen Borges, *La colmena*, [s.l.], n. 24, p. 13-24, 1999. Disponível em: <<http://lacolmena.uaemex.mx/index.php/lacolmena/issue/view/252/showToc>>. Acesso em: 21 jun. 2017.

¹³ Como já apresentado, a constituição de um conjunto de testemunhos é a motivação evocada pelo narrador do conto de Borges para a escrita do relato.

¹⁴ Em *Rashomon* (1950), Kurosawa emprega um procedimento similar para abordar não um personagem, mas um evento.

BURGIN, Richard. *Conversations with Jorge Luis Borges*. Nova York: Holt, Rinehart and Winston, 1969.

COZARINSKY, Edgardo. *Borges en/y/sobre cine*. Madri: Fundamentos, 1981.

JAGLOM, Henry. “Kane is a comedy.” In: _____. *My Lunches with Orson: Conversations between Henry Jaglom and Orson Welles*. Nova York: Metropolitan Books, 2013, edição digital.

CITIZEN Kane. Direção: Orson Welles. Roteiro: Herman J. Mankiewicz e Orson Welles. [S.l.]: Warner Bros., 2011. 3 DVDs.

MULVEY, Laura. *Citizen Kane*. Londres: BFI, 1994.

KREIMER, Roxana. Nietzsche, autor de “Funes el memorioso”: crítica al saber residual de la modernidad. In: LOUIS, Annick (Coord.) et al. *Jorge Luis Borges: intervenciones sobre pensamiento y literatura*. [S.l.]: Paidós Ibérica, 2000, p. 189-197. Disponível em: <https://www.academia.edu/3736414/Nietzsche_autor_de_Funes_el_memorioso_Cr%C3%A9tica_al_saber_residual_de_la_modernidad>. Acesso em: 21 jun. 2017.

MANKIEWICZ, Herman J.; WELLES, Orson. The shooting script. In: *The Citizen Kane book*. Nova York: Limelight, 1984, p. 87-304.

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

PIMENTEL PINTO, Júlio. Borges, uma poética da memória. In: SCHWARTZ, Jorge (Org.). *Borges no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2001, p. 121-132.

PLÍNIO. Book VII–XXIV. In: _____. *Natural History*. Cambridge: Harvard University Press, 1989, v. 2, p. 563-565.

SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. [S. l.]: J. L. Borges Center for Studies & Documentation, 2001. Disponível em: <<http://www.borges.pitt.edu/bsol/bse0.php>>. Acesso em: 22 jun. 2017.

SARTRE, Jean-Paul. Quand Hollywood veut faire penser... In: *Situations II: septembre 1944-décembre 1946*. Paris: Gallimard, 2012, p. 179-185.

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

YATES, Frances. As três fontes latinas da arte clássica da memória; A arte da memória na Grécia: a memória e a alma; A arte da memória na Idade Média. In: _____. *A arte da memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007, p. 17-109.