

**UNESP**  
**Campus de São José do Rio Preto**

**Genival Mota**

**O tempo e o espaço na linguagem labiríntica de Jorge Luis  
Borges**

**São José do Rio Preto**

2017

**Genival Mota**

**O tempo e o espaço na linguagem labiríntica de Jorge Luis  
Borges**

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Orientador: Profa. Dra. Cláudia Maria Ceneviva Nigro

São José do Rio Preto

2017

Mota, Genival.

O tempo e o espaço na linguagem labiríntica de Jorge Luis  
Borges / Genival Mota. -- São José do Rio Preto, 2017  
265 f.

Orientador: Cláudia Maria Ceneviva Nigro

Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita  
Filho”, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura argentina - História e crítica. 2. Escritores argentinos  
– História e crítica. 3. Borges, Jorge Luis – Crítica e interpretação 4.  
Linguagem. 5. Livros. 6. Leitura. I. Universidade Estadual Paulista "Júlio  
de Mesquita Filho". Instituto de Biociências, Letras e Ciências  
Exatas. II. Título.

CDU – Ar860(8).09

**Genival Mota**

**O tempo e o espaço na linguagem labiríntica de Jorge Luis**

**Borges**

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

**Comissão Examinadora**

Profa. Dra. Cláudia Maria Ceneviva Nigro

UNESP – São José do Rio Preto

(Orientador)

Profa. Dra. Norma Wimmer

UNESP – São José do Rio Preto

Profa. Dra. Roxana Guadalupe Herrera Alvarez

UNESP – São José do Rio Preto

Prof. Dr. Danglei de Castro Pereira

UNB – Universidade de Brasília

Prof. Dr. Antonio Roberto Esteves

UNESP – Assis

São José do Rio Preto

30 de junho de 2017

Para meus pais José Mota e Maria Lopes Mota (*in memoriam*)  
pelo apoio e incentivo aos estudos.

## AGRADECIMENTOS

A Deus por me dar saúde e motivação para trilhar o maravilhoso caminho da busca do conhecimento. Por possibilitar encontrar pessoas essenciais com as quais compartilhei dúvidas e descobertas.

A minha orientadora, Profa. Dra. Cláudia Maria Ceneviva Nigro, pela disponibilidade, organização, dedicação, estímulo, conhecimento, humildade, sinceridade e amizade. Pelas aulas no doutorado, nas quais me incentivou e possibilitou conhecer a obra e o pensamento de Jacques Derrida, dentre outros teóricos e críticos.

Às professoras Norma Wimmer e Roxana Guadalupe Herrera Alvarez que contribuíram com nossa pesquisa com importantes observações na qualificação da tese. A Professora Roxana nos desafiou a evidenciar mais a linguagem labiríntica de Borges. A professora Norma além da leitura fez a correção ortográfica. Os erros que persistiram são de minha inteira responsabilidade.

Ao professor Antonio Roberto Esteves da UNESP de Assis por defender junto aos membros da banca a manutenção da integridade do texto de nossa tese sem maiores alterações. Ao Professor Danglei de Castro Pereira que me orientou no estudo de Borges no mestrado e me indicou o Ibilce para o doutorado; e fez uma longa viagem de Brasília até São José do Rio Preto para participar da banca.

Ao meu pai José Mota - *in memoriam* -, que sempre me incentivou a ler e me surpreendeu enviando uma caixa com livros quando me encontrava trabalhando e estudando em Manaus, no ano de 1980.

À minha esposa Lídia, que me apoiou e soube compreender os momentos de ausência pelas viagens, aulas, pesquisa e escrita desse trabalho. A quem amo de todo coração.

Aos meus filhos Gustavo e Priscila, que sempre me incentivaram a subir os degraus na escalada do saber.

Aos meus netos Guilherme e Giovana, meus professores no cotidiano da vida.

Aos professores do Doutorado, que repartiram comigo tanto conhecimento e entusiasmo pela vida acadêmica.

Aos colegas de Doutorado, alunos regulares e especiais com os quais participei de aulas e eventos, ampliando conhecimento e círculo de amigos.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UNESP – Campus de São José do Rio Preto.

“Lê, relê, treslê, desengonça as palavras, saca uma sílaba, depois outra, mais outra, e as restantes, examina-as por dentro e por fora, por todos os lados, contra a luz, espanja-as no joelho, lava-as [...]”.

Machado de Assis (1992, p. 103).

## RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo mostrar que o tempo e o espaço na ficção de Jorge Luis Borges são elementos fundamentais em sua linguagem. O *corpus* de pesquisa é constituído pelos contos **A Biblioteca de Babel** e **O Jardim de Veredas que se Bifurcam** do livro *Ficções* (1941) e o conto **O Livro de Areia**, do livro de mesmo nome (1975). Utilizaremos também fragmentos encontrados em contos, poemas e ensaios de Borges que nos auxiliam no desenvolvimento da temática, com uma visão crítica do próprio autor sobre sua ficção. Nosso trabalho é de cunho hermenêutico e constrói um aporte teórico com base nos conceitos de tempo e espaço na linguagem, adotando como ponto de partida as considerações de teóricos e críticos como Foucault (2007), Derrida (2005), Blanchot (2011), Calvino (2001), entre outros. O trabalho vai focar o diferencial de Borges estudado sob a ótica da intertextualidade nas narrativas, trazendo tempo/espaço em linguagem labiríntica. O estudo pretende apontar que na construção da sua geometria textual encontramos, na linguagem, o indicativo da fusão entre tempo e espaço. Pensamos como hipótese que Borges utiliza o ser e a função da linguagem de forma imbricada na construção dos labirintos; e faz isso utilizando livros como “personagens” de maneira irônica.

**Palavras-chave:** Linguagem. Livro. Leitura. Tempo. Espaço. Borges.



## RESEUMEN

Esta pesquisa tiene como objetivo mostrar que el tiempo y el espacio en la ficción de Jorge Luis Borges son elementos fundamentales en su lenguaje. El *corpus* de pesquisa es constituido por los cuentos **La Biblioteca de Babel** y **El Jardín de Veredas que se Bifurcan** del libro *Ficciones* (1941) y el cuento **El Libro de Arena**, del libro de mismo nombre (1975). Utilizaremos también fragmentos encontrados en cuentos, poemas y ensayos de Borges que nos auxilian en el desarrollo de la temática, con una visión crítica del propio autor sobre su ficción. Nuestro trabajo es de bias hermenéutico y construye un aporte teórico con base en los conceptos de tiempo y espacio en el lenguaje, adoptando como punto de partida las consideraciones de teóricos y críticos como Foucault (2007), Derrida (2005), Blanchot (2011), Calvino (2001), entre otros. El trabajo va a enfocar el diferencial de Borges estudiado sob la óptica de la intertextualidad en las narrativas, trayendo tiempo/espacio en lenguaje laberíntica. El estudio pretende apuntar que en la construcción de su geometría textual encontramos, en el lenguaje, el indicativo de la fusión entre tiempo y espacio. Pensamos como hipótesis que Borges utiliza el ser y la función del lenguaje de forma imbricada en la construcción de los laberintos; y hace eso utilizando libros como “personajes” de manera irónica.

**Palavras-clave:** Lenguaje. Libro. Lectura. Tiempo. Espacio. Borges.

## **ABSTRACT**

This research aims to show that time and space in Jorge Luis Borges fiction is fundamental elements in his language. The corpus of research is constituted by the following short stories: **The Library of Babel** and **The Garden of Forking Paths** (from the book *Fictions*, 1941) and the short story **The Book of Sand** (from the book of the same name, 1975). We will also use fragments found in stories, poems and essays by Borges that help us in the development of the theme, with a critical view of the author himself about his fiction. Our work is a hermeneutical one and constructs a theoretical contribution based on the concepts of time and space in language, adopting as a starting point some considerations of theorists and critics such as Foucault (2007), Derrida (2005), Blanchot (2011), Calvino (2001), among others. The work will focus on the differential of Borges studied from the point of view of intertextuality in narratives, bringing time / space in a language labyrinth. The study intends to point out that in the construction of its textual geometry we find, in language, an indicative of the fusion between time and space. We think as a hypothesis that Borges uses the being and function of language in an overlapping way in the construction of labyrinths. And he does it using books as "characters" in an ironic way.

**Keywords:** Language. Book. Reading. Time. Space. Borges.

## **SUMÁRIO**

<b>1 INTRODUÇÃO</b>	<b>11</b>
<b>2 ESPAÇO E TEMPO NA BABEL DE BORGES</b>	<b>35</b>
2.1. Livros dentro de livros dentro de livros: caminhos ficcionais em Borges	45
2.2. O ser e a função da linguagem labiríntica de Borges	53
2.3. Com quantas palavras se faz um labirinto: A concisão da linguagem em Borges	72
<b>3 NARRATIVA DENTRO DA NARRATIVA: CAMINHOS QUE SE BIFURCAM</b>	<b>95</b>
3.1. Tensão espacial e temporal: a ambiguidade da linguagem em Borges	108
3.2. Simulando a escrita e registrando a simulação: processo criativo em Borges	119
3.3. A imagem do livro circular: a dinâmica da narrativa em Borges	130
3.4. Tempo/espaço humano e tempo/espaço divino: a imagem do labirinto em Borges	139
<b>4 PERMANÊNCIA E DEVIR DA LINGUAGEM: O LIVRO DE AREIA</b>	<b>151</b>
4.1. Manipulação da linguagem: encontros e desencontros em Borges	159
4.2. O fantástico em Borges	169
4.3. Ambiguidade da leitura em Borges: espaço de salvação e perdição	196
4.4. Questão da leitura: Espaço/tempo humano e espaço/tempo divino em Borges	209
<b>5 CONSIDERAÇÕES</b>	<b>214</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>237</b>
<b>ANEXO A – A BIBLIOTECA DE BABEL</b>	<b>245</b>
<b>ANEXO B – O JARDIM DE VEREDAS QUE SE BIFURCAM</b>	<b>251</b>
<b>ANEXO C – O LIVRO DE AREIA</b>	<b>261</b>

# 1 INTRODUÇÃO

“Você, que me lê, tem certeza de entender minha linguagem?”

Jorge Luis Borges, (2000, p. 522, vol. I)

As diferentes investigações da crítica literária sobre a obra de Jorge Luis Borges em muito se ocuparam do problema do tempo e do espaço em seu universo diegético. No entanto, em nosso levantamento da fortuna crítica, não encontramos trabalhos dedicados a analisar a ligação entre tempo/espaço na constituição da linguagem ímpar do contista, por dar novos significados às palavras, potencializando-as com um viés filosófico. Propomos tratar, portanto, em nossa tese, do tempo/espaço como linguagem e multiplicidade, ou seja, como resultado da bifurcação também da narrativa. Mostrar como estes dois elementos fundamentais são manipulados por meio de um traço crítico e reflexivo de um escritor hábil e esquivo é o objetivo deste estudo. Nosso argumento gravita em torno da ideia de que, para o contista, escrever<sup>1</sup> é, antes de tudo, uma relação de leitura de seu próprio universo ficcional “fabricado” no tempo e no espaço.

Nosso contato com textos do escritor argentino começou em 1985, ao lermos *Jorge Luis Borges - Cinco Visões Pessoais*, publicado pela Editora Universidade de Brasília, nesse mesmo ano. O volume reúne cinco palestras proferidas por Borges em junho de 1978, na Universidade de Belgrano. Depois constatamos que os textos integram as obras completas do autor na seção Borges Oral. Dos cinco<sup>2</sup> temas abordados, o primeiro é sobre **O Livro** e o último sobre **O Tempo**. Pudemos perceber que, ao falar do livro, Borges tratou do espaço e do tempo; e ao palestrar sobre o tempo, incorporou o livro como espaço onde tudo acontece. Já naquela época, ao construirmos<sup>3</sup> um índice remissivo no final do exemplar citado, destacamos as seguintes afirmações: “o livro é uma extensão da memória e da imaginação (...) um livro não deve

---

<sup>1</sup> Apaixonar-se é produzir uma mitologia particular –a *private mythology* – e fazer do universo uma alusão à única pessoa indubitável. A luz, para um escritor místico, não era senão a sombra de Deus. Shakespeare distraía-se com as rosas, imaginando-as uma sombra de seu distante amigo”. (BORGES, 2001, p. 83, vol. IV).

<sup>2</sup> Os cinco temas foram apresentados na seguinte sequência: O Livro, A Imortalidade, Emanuel Swedenberg, O Conto Policial, O Tempo. (BORGES, 1985, p. 01).

<sup>3</sup> Temos o hábito de, ao ler, sublinhar palavras, frases e ideias e anotar na última página do livro.

revelar as coisas; um livro deve, simplesmente, ajudar-nos a descobri-las (...) o mais importante de um livro é a voz do autor, a voz que chega até nós (...)” E Borges foca a importância da leitura: “Que é um livro, se não o abrimos? É, simplesmente, um cubo de papel e couro, com folhas. Mas, se o lemos, acontece uma coisa rara: creio que ele muda a cada instante (...) Cada vez que lemos um livro, o livro mudou, a conotação das palavras é outra”. Para reforçar que os livros estão impregnados de passado, diz: “Se lemos um livro antigo é como se lêssemos durante todo o tempo que transcorreu entre o dia em que foi escrito e nós”. (BORGES, 1985, p. 5-11). Ainda aponta como mais importante, a felicidade que desfrutamos com os livros ao preservar a memória<sup>4</sup>.

Ao falar sobre o tempo aponta a fugacidade do presente como força<sup>5</sup> que nos torna mutantes: “O problema do tempo é esse. É o problema do fugidio: o tempo passa. O presente não se detém (...)O presente tem sempre uma partícula de passado, uma partícula de futuro. Somos portanto algo cambiante e algo permanente”. Assim, segundo o contista, nos tornamos um enigma: “Somos algo essencialmente misterioso (...)Este, o problema que nunca poderemos resolver, o problema da identidade cambiante (...)” Trata-se, pois, da idéia de **permanência no fugaz** (BORGES, 1985, p. 42-48). E a fugacidade, segundo Borges, acontece porque a eternidade são todos os nossos tempos passados, todos os tempos passados de todos os seres conscientes. E enfatiza: “Todo o passado, esse passado que não se sabe quando começou. E, naturalmente, todo o presente, englobando todas as cidades, todos os mundos, todo o espaço entre os planetas. E, é claro, o futuro. O futuro, que ainda não foi criado, mas que também existe”. Faz afirmações apontando **como trabalha o humano** dentro da sua obra: “O ser é mais do que o universo<sup>6</sup>, mais do que o mundo. Se nos revelassem o ser uma única

---

<sup>4</sup> “Os livros não me interessam fisicamente – sobretudo os livros dos bibliófilos, que costumam ser volumosos – mas, sim, as diversas valorações que deles se têm feito (...) Penso que o livro é uma das possibilidades de felicidade de que dispomos, nós, os homens (...) O livro é lido para eternizar a memória (...)”. (BORGES, 1985, p. 05, 10 e 11).

<sup>5</sup> “O tempo define, simplifica e, sem dúvida, empobrece as coisas”. (BORGES, 2001, p. 92, vol. IV).

<sup>6</sup> “Casinino era a soma do tempo; Macedonio, a jovem eternidade. A erudição parecia-lhe uma coisa vã, um modo pomposo de não pensar. Em um pátio interno da rua Sarandí, disse-nos uma tarde que se pudesse ir ao campo e deitar-se ao meio-dia na terra e fechar os olhos e

vez, ficaríamos aniquilados, anulados, mortos. Por outro lado, o tempo é a dádiva da eternidade. A eternidade nos permite todas essas experiências de um modo sucessivo”. Mas apesar de sermos mais que o universo, precisamos de descanso, “se não houvesse o sono, seria intolerável viver, não seríamos donos do prazer. A totalidade do ser é impossível para nós. Assim, dão-nos tudo, mas de forma gradual”. (BORGES, 1985, p. 43). O escritor continua apontando o presente como o grande enigma de nossa existência<sup>7</sup>.

Na abertura desta palestra Borges faz uma afirmação que parece contraditória: “é uma irreverência falar do espaço e do tempo, já que, em nossa mente, podemos prescindir do espaço, mas não do tempo”. (BORGES, 1985, p.41). Mas ao passarmos aos volumes das obras completas do contista, descobrimos que igualmente importante é o espaço dos livros lidos e principalmente dos criados por ele; onde comete a “irreverência” de manipular tempo/espaço em linguagem labiríntica e colocar o universo dentro de uma biblioteca, ou em único volume, num conto de poucas páginas.

A pergunta na epígrafe desta introdução faz parte de **A Biblioteca de Babel** e está inserida nas linhas finais do décimo terceiro parágrafo do conto; foram colocadas entre parênteses, demonstrando explicitamente – em nosso entendimento - que Borges requer nossa máxima atenção. E foi a leitura atenciosa desse trecho que nos forneceu uma luz significativa para percorrermos os corredores de alguns labirintos narrativos do contista.

(Um número n de linguagens possíveis usa o mesmo vocabulário; em alguns, o símbolo biblioteca admite a correta definição ubíquo e perdurável sistema de galerias hexagonais, mas biblioteca é pão ou pirâmide ou qualquer outra coisa, e as sete palavras que a definem tem outro valor. Você, que me lê, tem certeza de entender minha linguagem?). (BORGES, 2000, p. 522, vol. I).

---

compreender, distraído-se das circunstâncias que nos distraem, poderia resolver imediatamente o enigma do universo”. (BORGES, 2001, p. 59, vol.IV).

<sup>7</sup> “O tempo é sucessivo porque, tendo saído do eterno, quer voltar ao eterno. (...) Que extraordinário pensar que dos três tempos em que temos dividido o tempo – passado, presente, futuro – o mais difícil, o mais inascível seja o presente! O presente é tão inascível como o ponto. Porque se o imaginamos em extensão, não existe; temos que imaginar que o presente aparente viria a ser um pouco o passado e um pouco o futuro. Quer dizer, sentimos a passagem do tempo. (...) Se eu falo do presente, estou falando de uma entidade abstrata. O presente não é um dado imediato de nossa consciência”. (BORGES, 1985, p.48 e 49).

Borges, por meio do narrador, diz que as linguagens contêm o mesmo vocabulário para traduzir as realidades. E ao mesmo tempo está levantando um questionamento ao promover a relativização dessa linguagem afirmando: “mas biblioteca é pão ou pirâmide ou qualquer outra coisa, e as sete palavras que a definem tem outro valor”. Vemos, assim, o contista revelando o relativismo da linguagem em suas narrativas onde todas as coisas podem ter variados significados; e faz isso ao imbricar ficção e realidade. Parafraseada, a pergunta de Borges poderia ficar assim: você, que me lê, consegue ver que em minha linguagem<sup>8</sup> as palavras ganham outros significados? Foi ao fazermos tal exercício de reflexão, num trecho por nós considerado chave nas narrativas do escritor argentino, que definimos o foco para nossa tese. Entendemos ser esse um dos principais diferenciais de Borges, tornando-o um escritor cujos textos desafiam o tempo, porque primeiro questionam nossos saberes a partir da linguagem e das palavras supostamente conhecidas para traduzir a realidade<sup>9</sup> do universo.

Escritores como Joyce (2005) com seu *Ulisses* e Guimarães Rosa (2001) com *Grande Sertão: Veredas* conseguiram lugar de destaque ao criarem uma linguagem, quase uma nova língua – resultante da fusão de palavras arcaicas, modernas, estrangeiras, gírias, e às vezes do grego clássico e do latim, para recriar o universo narrado. Borges não inventa palavras, mas cria outro significado para elas; desestabiliza, assim, nosso senso comum. Essas características – mudança de significado das palavras - são comuns em textos ficcionais, mas a ficção de Borges promove um exercício introspectivo, que começa no diálogo do narrador e se projeta para nós, leitores, com um sentido mais filosófico.

---

<sup>8</sup> Borges no livro *Outras Inquisições* escreve: “A linguagem – observou Chesterton, não é um fato científico, e sim artístico; foi inventada por guerreiros e caçadores e é muito anterior à ciência... infere Chesterton a possibilidade de haver diversas linguagens que de algum modo correspondam à inapreensível realidade; entre muitas outras, a das alegorias e fábulas” (BORGES, 1999, p. 43e54, vol. II).

<sup>9</sup> Em *Outras Inquisições*, no ensaio **O Rouxinol de Keats**, escreve: “Coleridge observa que todos os homens nascem aristotélicos ou platônicos. Os últimos sentem que as classes, as ordens e os gêneros são as realidades; os primeiros, que são generalizações; para estes, a linguagem não passa de um aproximativo jogo de símbolos; para aqueles, é o mapa do universo. O platônico sabe que o universo é de certo modo um cosmos, uma ordem; essa ordem, para o aristotélico, pode ser um erro ou uma ficção de nosso conhecimento parcial”. (BORGES, 1999, p.106, vol. II).

No trecho do conto citado acima, a palavra biblioteca ganha o significado de universo e o contista indica que pode significar qualquer outra coisa. Identificamos aí um dos principais elementos utilizados nas narrativas de Borges, por meio dos quais ele manipula tempo e espaço na construção de seus labirintos. Faz isso mesclando verdade e ficção ao sobrepor passado, presente e futuro. E, justamente, as limitações da linguagem e a imprecisão das palavras para traduzir as coisas como são, constituem a força da criação Borgeana. Dizendo de outro modo: é na fraqueza da linguagem que encontra a energia para criar narrativas fantásticas em todos os sentidos.

Borges (2000) no ensaio **Nota Sobre Walt Whitman** escreve:

O exercício das letras pode promover a ambição de se construir um livro absoluto, um livro dos livros que inclua todos os outros como um arquétipo platônico, um objeto cuja virtude não diminua com os anos. Os que alimentaram essa ambição elegeram elevados assuntos. (BORGES, 2000, p. 267, vol. I).

Os poemas, ensaios e contos de Borges constituem variações de um mesmo tema, ou seu “elevado assunto”: o Livro. O contista consegue fazer o malabarismo de juntar tempo/espaço em dimensões que desafiam nosso senso de realidade e ficção. Assim, em suas narrativas, identificamos sua ambição de ser o construtor do “livro absoluto, um livro dos livros que inclua todos os outros”. Constatamos isso ao adentrarmos nas obras completas de Jorge Luis Borges reunidas em quatro volumes; conforme a leitura avançava íamos fazendo um índice remissivo no final de cada tomo em que dávamos destaque às ideias do autor sobre: livro<sup>10</sup>, tempo<sup>11</sup>, espaço<sup>12</sup> e outros termos correlatos.

O primeiro volume é composto por três livros de poemas, quatro de ensaios e três de contos. Em *Fervor de Buenos Aires* identificamos sua preocupação com o fluir permanente do tempo: “A causa verdadeira/ é a suspeita geral e embaçada/ do enigma do tempo/ é o assombro ante o milagre/

---

<sup>10</sup> “... convém repetir que todo escritor começa por um conceito ingenuamente físico do que seja arte. Um livro, para ele, não é a expressão ou concatenação de expressões, mas literalmente um volume...”. (BORGES, 2000, p.125, vol. I).

<sup>11</sup> “... o tempo é uma ficção”. (BORGES, 2000, p.154, vol. I).

<sup>12</sup> “Acumular espaço não é o contraditório de acumular tempo... Volto à consideração metafísica. O espaço é um incidente no tempo e não uma forma universal de intuição, como impôs Kant”. (BORGES, 2000, p.212, vol. I).



de que a despeito de infinitos acasos/de que a despeito de que somos/ as gotas do rio de Heráclito,/perdure em nós:/imóvel”. (BORGES, 2000, p.28, vol. I). Publicado em 1923, quando Borges contava 24 anos de idade, seu primeiro livro revela o material em torno do qual basicamente constrói sua obra poética, ensaística e ficcional. E as “gotas do rio de Heráclito” são retratadas no espaço dos trinta e um livros de sua autoria, outros tantos escritos em parceria e nas inúmeras palestras proferidas e entrevistas concedidas. Tanto na escrita, que configurou a primeira fase de sua carreira literária, quanto na oralidade, do meio para o fim da vida<sup>13</sup>, - viveu ainda 31 anos após ficar completamente cego - Borges procurou representar “o assombro ante o milagre” do tempo.

*Discussão*<sup>14</sup>, lançado em 1932, reúne seus primeiros ensaios de crítica literária. Em **A Supersticiosa Ética do Leitor**, depois de apontar o equívoco da literatura da década de 1930, em utilizar palavras definitivas que postulavam sabedorias divinatórias ou angelicais ou resoluções de uma firmeza mais que humana, diz: “Não pensam que dizer demais uma coisa é tão inábil quanto não dizê-la inteiramente, e que a descuidada generalização e intensificação é uma pobreza, e que assim a sente o leitor”. E compara a literatura a outras artes – em nosso entendimento - antecipando o que veremos em suas narrativas: “ignoro se a música sabe desesperar da música e o mármore do mármore, mas a literatura é uma arte que sabe profetizar aquele tempo em que já terá emudecido, e encarniçar-se com a própria virtude e enamorar-se da própria dissolução e cortejar seu fim”. (BORGES, 2000, p.217). Em outras palavras, Borges está apontando como característica do gênio literário a capacidade de narrar fragilidades e limitações do material com o qual o escritor trabalha: a língua, a palavra. E, paradoxalmente, no “cortejar seu fim”, é onde mora a permanência da obra criativa. O contista fará isso, como já mencionamos,

---

<sup>13</sup> Referimos-nos aqui aos versos de abertura do Inferno na Divina Comédia: “Ao meio caminhar de nossa vida/fui me encontrar em uma selva escura:/estava a reta minha via perdida/ Ah! Que a tarefa de narrar é dura/ essa selva selvagem, rude e forte/que volve o medo à mente que afigura”. (DANTE, 2009, p.33).

<sup>14</sup> Borges escreveu no prólogo de *Discussão*: “As páginas compiladas neste livro não pedem maiores esclarecimentos. ‘A arte narrativa e a magia’, ‘Filmes’ e ‘A postulação da realidade’ respondem a cuidados idênticos e creio mesmo que estão de acordo. ‘Nossas impossibilidades’ não é, como disseram alguns, um tosco exercício de invectiva; é um relato reticente e doloroso de certos aspectos, não muito gloriosos, de nosso ser. ‘Uma vindicação do falso Basilides’ e ‘Uma vindicação da Cabala’ são resignados exercícios de anacronismo: não restituem o difícil passado – interagem e divagam com ele”. (BORGES, 2000, p. 185, vol. vol. I).

assumindo que as palavras são limitadas e não dão conta de retratar toda a realidade. Por isso dará novos significados às palavras, criando, assim, outras realidades, outros universos. Para Borges, bastará nossa contínua fé<sup>15</sup> em suas palavras, como no mundo real.

*Ficções*<sup>16</sup>, publicado em 1944, é a primeira reunião de contos de Borges, coletânea que o tornou conhecido fora da Argentina e da América Latina. Dos sete contos reunidos em *Ficções*, cinco tratam diretamente de livros. Dois deles fazem parte do corpus da nossa pesquisa: **A Biblioteca de Babel** e **O Jardim de Veredas que se Bifurcam**.

Como já apontamos em **A Biblioteca de Babel**, Borges dá outro significado para a palavra universo: biblioteca; sem começo e sem fim. O ser humano: “é o imperfeito Bibliotecário”. O acervo: “a natureza disforme e caótica de quase todos os livros”. A linguagem: “todas as possíveis combinações dos vinte e tantos símbolos ortográficos (...) tudo que é dado expressar em todos os idiomas”. (BORGES, 2000, p.516-519, vol. I). Vemos aí a elasticidade que Borges dá à linguagem e aos símbolos ao associá-los a diferentes temas<sup>17</sup>, construindo assim tramas complexas com diversos caminhos e muitas vezes contraditórias.

No segundo volume das obras completas predominam os ensaios; e tratam de livros, espaço, tempo, arte e temas assemelhados. *Outras Inquisições*, primeiro livro do tomo, abre com o ensaio **A Muralha e os Livros**: “Li dias atrás, que o homem que ordenou a edificação da quase infinita muralha chinesa foi aquele primeiro imperador, Che Huang-ti, que também mandou queimar todos os livros anteriores a ele”. E Borges explica as razões: “erigiu a

---

<sup>15</sup> Borges no ensaio **A Arte da Narrativa e a Magia**, escreve: “Esta necessitava, antes de mais nada, de uma forte aparência de veracidade, capaz de produzir essa espontânea suspensão da dúvida, que constitui, para Coleridge, a fé poética”. (BORGES, 2000, p.240, vol.I).

<sup>16</sup> Esse conjunto de contos havia sido publicado em 1941 com o título: *O Jardim de Veredas que se Bifurcam*. Em 1944 foi relançado com o nome *Ficções*. Borges escreveu no prólogo: “Desvario laborioso e empobrecedor o de compor extensos livros; o de espalhar em quinhentas páginas uma ideia cuja perfeita exposição oral cabe em poucos minutos. Melhor procedimento é simular que esses livros já existem e oferecer um resumo, um comentário. (...) Mais razoável, mais inepto, mais preguiçoso, preferi a escrita de notas sobre livros imaginários”. (BORGES, 2000, p. 473, vol. I).

<sup>17</sup> No ensaio **A Postulação da Realidade**, Borges registra: “... não escreve os primeiros contatos da realidade, mas sua elaboração final em conceito. É o método clássico”. (BORGES, 2000, p. 231, vol.I).

muralha, porque as muralhas eram as defesas; queimou os livros, porque a oposição os invocava para louvar os antigos imperadores. Queimar livros e erigir fortificações é tarefa comum dos príncipes”. (BORGES, 1999, p.09, vol. II). As narrativas do contista buscam construir esse universo fantástico através da manipulação de tempo<sup>18</sup> e espaço. Verificamos também que o contista procura, em sua literatura, defender a liberdade de criação e a permanência dos livros<sup>19</sup>.

O terceiro volume das obras de Borges é composto por dois livros de contos, seis de poemas<sup>20</sup> e dois de ensaios. O primeiro livro desse tomo é *O Livro de Areia* que reúne treze contos. A narrativa **O Livro de Areia** completa o corpus de nossa pesquisa. *Sete Noites* reúne palestras de Borges sobre diversos clássicos da literatura universal onde o contista revela-se leitor e avalia a importância do livro: “posso dizer que sou um leitor hedonista; nunca li um livro<sup>21</sup> porque fosse antigo. Li pela emoção estética que os livros me deparam, preterindo os comentários e as críticas”. (BORGES, 2000, p. 226, vol. III). E no epílogo de *História da Noite* Borges nos diz quando começou o amor pelos livros: “Como certas cidades, como certas pessoas, uma parte muito grata de meu destino foram os livros. Poderei repetir que a biblioteca de meu pai foi o fato capital de minha vida? A verdade é que nunca saí dela, como

---

<sup>18</sup>No ensaio *O Tempo* e J. W. Dunne, Borges apresenta o que vemos em seus contos: “Postula que o tempo já existe e que devemos trasladar-nos a ele, mas esse postulado basta para transformá-lo em espaço e para requerer um tempo segundo (que também concebido sob forma espacial, sob a forma de linha ou de um rio) e depois um terceiro e um milionésimo. Nenhum dos quatro livros de Dunne deixa de propor infinitas dimensões do tempo, mas essas dimensões são espaciais. O tempo verdadeiro para Dunne é o inatingível último termo de uma série infinita”. (BORGES, 1999, p.25, vol. II).

<sup>19</sup>O narrador do *Livro de Areia*, depois de ficar perturbado com o exemplar tem que enfrentar o seguinte dilema: “Senti que era um objeto de pesadelo, uma coisa obscena que infamava e corrompia a realidade. Pensei no fogo, mas temi que a combustão de um livro infinito fosse igualmente infinita e sufocasse com fumaça o planeta”. (BORGES, 2000, p. 82, vol. III).

<sup>20</sup>No ensaio autobiográfico explica porque voltou a escrever mais poesia que outro gênero: “Na verdade, a cegueira obrigou-me a escrever novamente poesia. Já que os rascunhos me eram negados, eu devia recorrer à memória. É obviamente mais fácil memorizar verso que a prosa, e o verso rimado mais que o verso livre. O verso rimado é, pode-se dizer, portátil. Pode-se andar pela rua ou estar no metrô enquanto se compõe e aprimora um soneto, pois a rima e a métrica possuem virtudes mnemônicas”. (BORGES, 2009, p.70).

<sup>21</sup>“Homero diz na *Odisséia*: ‘os deuses tecem desventuras para os homens para que as gerações vindouras tenham o que cantar’(...) Mallarmé repete com menos beleza o dito de Homero: ‘tudo termina em livro’. Aqui temos duas diferenças; os gregos falam de gerações que cantam, Mallarmé fala de um objeto, de uma coisa entre as coisas, um livro. Mas a idéia é a mesma, a idéia de que somos feitos para a arte, somos feitos para a memória, somos feitos para a poesia ou possivelmente somos feitos para o esquecimento”. (BORGES, 2000, p. 228 e 229, vol. III).

nunca saiu da sua Alonso Quijano.” (BORGES, 2000, p. 221, vol. III). Nascido em Buenos Aires no dia 24 de agosto de 1899, Jorge Luis Borges, aos seis anos, declara ao pai que quer ser escritor e é incentivado por este a iniciar atividades relacionadas à leitura e à escrita. Com sete anos de idade, escreve em inglês um resumo de textos da mitologia greco-romana. Aos oito anos, um conto, aos nove, traduz do inglês para o espanhol *O Príncipe Feliz*, de Oscar Wilde, texto publicado em jornal.<sup>22</sup>

No quarto volume das obras completas está o livro *Borges Oral* que, como já citado, reúne as cinco palestras proferidas na Universidade de Belgrano. Neste tomo pouco valorizado pela crítica em geral, encontramos um verdadeiro tesouro para fundamentar nossa tese. O primeiro livro do volume é *Prólogos com um Prólogo de Prólogos*<sup>23</sup> que reúne trinta e oito textos, sendo que a maior parte foi escrita no início da década de 1940. Muitos dos pensamentos constantes nestes prólogos foram utilizados em algumas das primeiras ficções do contista. *Textos Cativos* agrupa doze ensaios, quarenta e oito **Biografias Sintéticas**, mais de cento e cinquenta **Resenhas** e quinze **Da Vida Literária**. São textos de Borges, alguns deles publicados em revistas e diversos periódicos já na década de 1920. O quarto volume encerra com *Biblioteca Pessoal*, que traz sessenta e quatro prólogos escritos pelo contista para coleção de obras de leitura imprescindível publicados pela editora hispânica. Os textos abordam escritores que vão de Macedonio<sup>24</sup> Fernandez, que podemos considerar como o Sócrates de Borges (por não ter

---

<sup>22</sup> Os dados biográficos foram consultados na cronologia elaborada por Emir Rodríguez Monegal, que consta do apêndice do IV volume das Obras Completas de Jorge Luis Borges. São Paulo: Globo, 2001.

<sup>23</sup> Borges registrou no Prólogo: “Creio desnecessário esclarecer que Prólogo de Prólogos não é uma solução hebraica superlativa, à maneira dos Cântico dos Cânticos (assim escreve Luis de León), Noite das Noites ou Rei dos Reis. Trata-se simplesmente, de uma página para anteceder os dispersos prólogos selecionados por Torres Agüero Editor, cujas datas oscilam entre 1923 e 1974. Uma espécie de prólogo, digamos, elevado à segunda potência”. (BORGES, 2001, p. 11, vol. IV).

<sup>24</sup> “No decurso de uma vida já longa, conversei com pessoas famosas; nenhuma me impressionou como ele, sequer de modo análogo. Tentava ocultar, não exibir, sua inteligência extraordinária; falava como que à margem do diálogo e, no entanto, era seu centro. Preferia o tom interrogativo, o tom de modesta consulta, à afirmação magistral. Jamais pontificava; sua eloquência era de poucas palavras e, mesmo, de frases truncadas. O tom habitual era de cautelosa perplexidade”. (BORGES, 2001, p. 58, vol. IV).

publicado nada em vida) até Kafka<sup>25</sup> – o maior precursor do contista - sobre quem encontramos três ensaios e várias referências em outros textos. Portanto, o último volume das obras completas de Borges revela muito do seu trabalho como crítico literário.

Utilizamos como texto básico da nossa pesquisa a tradução dos quatro volumes das obras completas de Jorge Luis Borges, publicada pela Editora Globo de 1999 a 2001, indicados nas referências bibliográficas. Sabemos que toda tradução tem lacunas mas, como pretendemos fazer um percurso por toda obra (poesia, ensaios e contos), faremos uso dessa edição a que tivemos acesso e a única que permite a visão do conjunto da obra de Borges.

A viagem através de toda a produção literária deste contista, começando na escrita e terminando na oralidade – faz um caminho inverso do convencional: nos ajuda em muito. Ter uma visão de conjunto auxilia não só a determinar, mas, sobretudo, fundamentar o recorte da nossa tese frente a este mar literário, formado por trinta e um livros de sua autoria, fora os escritos em parceria e suas inúmeras palestras. Um recorte que traz também a concordância com o pensamento do contista: “No decorrer de uma vida consagrada menos a viver que a ler, pude muitas vezes verificar que os propósitos e teorias literárias não passam de estímulos e que a obra final costuma ignorá-los e até contradizê-los”. (BORGES, 1999, p. 64, vol. II). Apesar de utilizarmos visões críticas e filosóficas de vários escritores (Foucault, 2007 e Derrida, 2005, por exemplo) como “estímulos”, o que predomina mesmo em nossa pesquisa é a voz narrativa e crítica de Borges. Servimo-nos tanto no corpo do texto quanto na maioria das notas de rodapé dos ensaios críticos de Jorge Luis Borges - a maioria escritos antes de suas narrativas fantásticas – já apontando e fundamentando seu estilo singular no uso da linguagem.

---

<sup>25</sup> “Duas idéias – ou melhor, duas obsessões – regem a obra de Franz Kafka. A subordinação é a primeira das duas; o infinito, a segunda. Em quase todas as suas ficções há hierarquias, e essas hierarquias são infinitas. (...) A crítica deplora que nos três romances de Kafka faltem muitos capítulos intermediários, mas reconhece que esses capítulos não são imprescindíveis. Tenho para mim que essa queixa indica um desconhecimento essencial da arte de Kafka. O pathos desse inconclusos romances nasce precisamente do número infinito de obstáculos que detêm e voltam a deter seus heróis idênticos. Franz Kafka não os terminou, porque o primordial era que fossem intermináveis”. (BORGES, 2001, p. 115-116, vol. IV).

Em relação a essa questão da necessidade, segundo Borges, da predominância do texto literário<sup>26</sup> sobre teorias, Todorov (2009) em *A Literatura em Perigo*, corrobora ao fazer como que um mea-culpa: “Para erguer um prédio é necessária a montagem de andaimes, mas não se deve substituir o primeiro pelos segundos: uma vez construído o prédio, os andaimes são destinados ao desaparecimento”. E o teórico enfatiza: “As inovações trazidas pela abordagem estrutural nas décadas precedentes são bem-vindas com a condição de manter sua função de instrumentos, em lugar de se tornarem seu objetivo”. (TODOROV, 2009, p. 32). Entendemos que a vasta produção crítica e ficcional de Borges, um verdadeiro homem das letras, fornece uma base sólida para analisarmos sua própria obra<sup>27</sup>. Foucault, Derrida e os demais, constituem os “andaimes”, no dizer de Todorov, que nos permitem subir para termos uma visão mais panorâmica e, às vezes em *close*, do que analisamos em nossa pesquisa.

Sabemos que corremos riscos ao colocar teóricos e críticos literários como atores coadjuvantes em nossa pesquisa. Um dos objetivos de manter Borges como “personagem” principal é para mostrar que a literatura fica fora de perigo quando coloca a teoria e a crítica em seus devidos lugares. E principalmente evidenciar que Borges é um escritor diferenciado pela sua produção crítica e ficcional.

A convocação principal de dois filósofos para nos ajudar a ler o contista, agradaria a Borges (1999, p. 50), que no ensaio **Magias Parciais do Quixote**, escreveu: “As invenções da filosofia não são menos fantásticas que as da arte”.

---

<sup>26</sup> Borges no Ensaio **A Flor de Coleridge**, cita Paul Valéry e dá sua opinião de como valorizar o texto literário: “... ‘A história da literatura não deveria ser a história dos autores e dos acidentes de sua carreira ou da carreira de suas obras, sim a história do Espírito como produtor ou consumidor de literatura’ (...) Para as mentes clássicas, a literatura é o essencial, não os indivíduos”. (BORGES, 1999, p.16e18, vol. II). E na primeira aula de Literatura Inglesa, no ano letivo de 1966, na Universidade Buenos Aires o professor Borges esclareceu: “Antes de continuar, gostaria de esclarecer que o estudo que vamos fazer, vamos desenvolvê-lo de acordo com o ponto de vista da literatura”. (BORGES, 2002, p. 01).

<sup>27</sup> “Não há morte de escritor sem a imediata formulação de um problema fictício, que reside em indagar – ou profetizar – que parte de sua obra permanecerá. Esse problema é generoso, já que postula a possível existência de fatos intelectuais eternos, além da pessoa ou circunstâncias que os produziram; mas também é ruim, porque parece farejar corrupções. Afirmo que o problema da imortalidade é, principalmente dramático. Persiste o homem total, ou desaparece. Os equívocos não prejudicam: se são caacterísticos, são preciosos”. (BORGES, 2000, p. 249, vol. I).

Vemos Foucault e Derrida, leitores de Borges, em seus comentários, inventando em cima das invenções literárias do argentino. Como diz o narrador referindo-se sobre o que constitui o acervo da **Biblioteca de Babel**: “comentário do comentário”. (BORGES, 2000, p.519, vol. I). Nossa tese, intitulada “O tempo e o espaço na linguagem labiríntica de Jorge Luis Borges”, constitui mais um comentário desses comentários.

No estudo “Narrador e Narratário em dois Contos de Jorge Luis Borges”<sup>28</sup> nos detivemos na investigação da imagem do livro como simulacro das relações entre narrador e narratário, dentro da inventividade de Borges, resultando em uma tentativa de compreender seu processo criativo. Na pesquisa atual, a ideia é aproveitar o conhecimento adquirido no estudo e verticalizar a relação entre tempo e espaço como recurso de criação de uma linguagem singular em Jorge Luis Borges e, com isso, mostrar a importância destes elementos no processo criativo do escritor.

Analisamos os contos **A Biblioteca de Babel** e **O Jardim de Veredas que se Bifurcam** do livro *Ficções* e o conto **O Livro de Areia** eleitos como *corpus* primário da pesquisa. Levantamos a premissa de que o leitor desempenha um papel de agente organizador dos signos linguísticos na obra de Jorge Luis Borges ao entendermos que o autor de *Ficções* apresenta um nível singular de consciência estética diante da manipulação de tempo e espaço em seu processo inventivo.

A proposta da pesquisa é mostrar como esse método - utilizar as variações de tempo e espaço por meio de diálogos intertextuais dando novos significados às palavras -, possibilita a Borges um processo de materialização do uso da linguagem que projeta sentidos em abismo. Destacamos ainda que, para o contista, escrever é apropriar-se de leituras realizadas<sup>29</sup> dialogar com a

---

<sup>28</sup> Mota, Genival. Narrador e narratário em dois contos de Jorge Luis Borges. Campo Grande, MS: UEMS, 2013.

<sup>29</sup> Borges escreveu em *Outras Inquisições*: “George Moore e James Joyce incorporaram, em suas obras, páginas e sentenças alheias. (...) Bem Johnson, que, empenhado na tarefa de formular seu testamento literário e os ditames favoráveis ou adversos que dele mereciam seus contemporâneos, limitou-se a combinar fragmentos de Sêneca, de Quintiliano, de Justo Lipsio, de Vives, de Erasmo, de Maquiavel, de Bacon e dos Escalígeros. (...) Aqueles que copiam minuciosamente um escritor fazem-no de modo impessoal, fazem-no por confundir esse escritor com a literatura, fazem-no por supor que se afastar dele em um ponto é afastar-se da

tradição na busca por intromissões significativas. Entendemos que para Borges reunir, organizar textos alheios numa nova combinação, reordenando a tradição, e buscar formas de apresentá-la em outra roupagem parece ser um dos objetos do conjunto de textos escolhidos como *corpus* do estudo, propiciando o encontro tempo/espaço.

Por meio das obras *Linguagem e Literatura* (2001) e *As Palavras e as Coisas*, (2007) de Michael Foucault; *Torres de Babel* (2006) e *A Farmácia de Platão* (2005) de Jacques Derrida e também de *O Espaço Literário* (2001) e *O Livro Porvir* (2005) de Maurice Blanchot, entre outros, discutimos os conceitos de linguagem, espaço e tempo nas narrativas Borgeanas<sup>30</sup>. Reafirmamos que os teóricos e críticos literários ocupam papel de atores coadjuvantes em nossa pesquisa. Borges - por meio de seus poemas, ensaios, contos, palestras, aulas e entrevistas - ocupa lugar de destaque, é o personagem principal. E percebemos que o contista com maestria, diplomacia e dinamismo faz o livro<sup>31</sup> roubar a cena em suas narrativas e em nossa tese.

Foucault (2001), em *Linguagem e Literatura*, por exemplo, trata a relação espaço e tempo como elemento de criação da linguagem. O crítico comenta que

(...) de fato, o que está se descobrindo hoje, por muitos caminhos diferentes, além do mais quase todos empíricos, é que a linguagem é espaço. (...) Mas a função da linguagem não é o seu ser: se sua função é o tempo seu ser é o espaço. Espaço porque cada elemento da linguagem só tem sentido numa rede sincrônica. (...) Espaço, enfim, porque de modo geral, só há signos significantes, com seu significado, por leis de substituição, de combinação de elementos, portanto, por uma série de operações definidas em um conjunto, por conseguinte, em um espaço. (FOUCAULT, 2001. p. 168).

---

razão e da ortodoxia. Durante muitos anos, eu acreditei que a quase infinita literatura estava em um homem. Esse homem foi Carlyle, foi Johannes Becher, foi Whitman, foi Rafael Cansinos-Asséns, foi de De Quincey". (BORGES, 1999, p. 18, vol. II).

<sup>30</sup> No ensaio **A Divina Comédia**, Borges revela com quem e como aprendeu seu método de escrita curta para fixar um momento, espaço ou personagem: "Um romance contemporâneo requer quinhentas ou seiscentas páginas para fazer-nos conhecer alguém, se é que o conhecemos. Para Dante basta um único momento. Nesse momento o personagem é definido para sempre. Dante procura esse momento central inconscientemente. Eu quis fazer o mesmo em muitos contos e fui admirado por esse achado, que é o achado de Dante na Idade Média, o de apresentar um momento como cifra de uma vida". (BORGES, 2000, p. 233, vol. III).

<sup>31</sup> "Os alemães costumam andar carregados de livros e, quando lhes perguntam algo, consultam o volume correspondente antes de responder.". (BORGES, 2001, p. 169, vol. IV).



Partimos das considerações de Foucault, de que se a função da linguagem é o tempo, seu ser é o espaço; tratamos de como Borges se utiliza da linguagem para construir espaços, sobretudo o espaço infinito e labiríntico; como ele se vale dos encontros e paralelismos, utilizando como recurso a linguagem própria e o intertexto. O estudo visa analisar como Borges aborda a questão do espaço a partir da linguagem e do tempo nos contos já mencionados, onde constrói espaços impossíveis de se representar como ilustra a **Biblioteca de Babel**.

(...) como todos os homens da Biblioteca, viajei na minha juventude; peregrinei em busca de um livro, talvez do catálogo de catálogos; agora que meus olhos quase não podem decifrar o que escrevo, preparo-me para morrer, a poucas léguas do hexágono em que nasci. Morto, não faltarão mãos piedosas que me joguem pela balastrada; minha sepultura será o ar insondável; meu corpo cairá demoradamente e se corromperá e dissolverá no vento gerado pela queda que é infinita. Afirmando que a Biblioteca é interminável. (BORGES, 2000, p. 516 e 517, vol. I).

Procuramos mostrar as estratégias de Jorge Luis Borges para criar um espaço diegético que desafia tempo e espaço por meio de procedimentos narrativos que em muito, dialogam tensivamente com o espaço e o tempo cronológicos. Ele o faz utilizando o tempo/espaço linear, que em nossa tese estamos chamando de humano; e o tempo/espaço espiralar, que denominamos divino. Sobrepondo espaços/tempos, Borges promove a ampliação espacial/temporal nas sugestões diegéticas no conto. A ideia de uma biblioteca infinita, dialogando com a biblioteca conhecida e palpável, parece conduzir a reflexão tratada no novo espaço, entendido como metafórico.<sup>32</sup>

Michel Foucault (2007) revela-se leitor de Borges e diz que as narrativas fantásticas o levaram a escrever o livro *As Palavras e as Coisas*: “Este livro nasceu de um texto de Borges. Do riso que, com sua leitura, perturba todas as familiaridades do pensamento – do nosso: daquele que tem nossa idade e nossa geografia”. E o filósofo destaca a força do texto borgeano: “abalando todas as superfícies ordenadas e todos os planos que tornam sensata para nós

---

<sup>32</sup> “A obra que perdura é sempre capaz de uma infinita e plástica ambigüidade; é tudo para todos, como o Apóstolo; é um espelho que delata os traços do leitor e é também um mapa do mundo”. (BORGES, 1999, p. 83, vol. II).

a profusão dos seres, fazendo vacilar e inquietando, por muito tempo, nossa prática milenar do Mesmo e do Outro”. Foucault faz uma observação que serve de bordão para atravessarmos os labirintos de letras do contista: “A monstruosidade que Borges faz circular na sua enunciação consiste, ao contrário, em que o próprio espaço comum dos encontros se acha arruinado”. (FOUCAULT, 2007. p. XI). É o que procuramos evidenciar em nosso estudo ao analisar os três contos que compõem o corpus da pesquisa.

A ênfase à experiência foucaultiana do paradoxo em relação às palavras e às coisas corresponde um paralelo da experimentação borgeana, em torno do espaço<sup>33</sup>/ tempo, nos contos **A Biblioteca de Babel**, **O Jardim de Veredas que se Bifurcam** e **O Livro de Areia** (Borges, 2000, vol. III). Em relação à construção dos conceitos de Foucault, revelam-se eficazes nas possibilidades de pensar a linguagem aplicada aos “conceitos” de ficção. No desenvolvimento de nossa pesquisa procuramos promover esse encontro de Foucault e Borges com o objetivo de identificar, na ordem da linguagem, a relação entre as palavras e as coisas, o regime dos enunciados constituídos como parâmetros de compreensão do pensamento.

Recorreremos também ao Pensamento de Blanchot (2001) com sua visão de que, mesmo na ausência, a linguagem ainda aponta para a constituição do espaço literário:

Devemos em primeiro lugar, tentar reunir alguns dos traços que a abordagem do espaço literário permitiu-nos reconhecer. Aí, a linguagem não é um poder, não é o poder de dizer. Não está disponível, não é o poder de dizer. Não está disponível, de nada dispomos nela. Nunca é a linguagem que eu falo. Nela, jamais falo, jamais me dirijo a ti e jamais te interpelo. Todos esses traços são de forma negativa. Mas essa negação somente mascara o fato mais essencial de que, nessa linguagem, tudo retorna à afirmação, que o que nega nela afirma-se. É que ela fala como ausência. Onde não fala, já fala; quando cessa, persevera. Não é silenciosa porque, precisamente, o silêncio fala-se nela. O próprio da fala habitual é que

---

<sup>33</sup>“Tenho o pesadelo do labirinto, e isso se deve, em parte, a uma gravura em aço que vi em um livro francês quando era pequeno. Nessa gravura estavam as sete maravilhas do mundo e entre elas o labirinto de Creta. O labirinto era um grande anfiteatro, um anfiteatro muito alto (e isso se percebia porque ele era mais alto que os ciprestes e que os homens a seu redor). Nesta construção fechada, ominosamente fechada, havia frestas. Quando eu era pequeno, acreditava (ou agora acredito ter acreditado) que, se tivesse uma lupa forte o bastante, poderia ver, olhando por uma das frestas da gravura, o Minotauro no terrível centro do labirinto”. (BORGES, 2000, p. 247 e 248, vol. III).

ouvi-la faz parte da natureza. Mas, neste ponto do espaço literário, linguagem é sem se ouvir. (BLANCHOT, 2011. p.47).

E ao lidar com essa dinâmica da linguagem na pesquisa procuramos considerar os elementos constituintes da narrativa encontrados na linguagem e como esta é uma construção da cultura. Entendemos que a construção se dá quando da utilização no literário, principalmente por Borges, ganhando dimensão levada ao extremo<sup>34</sup> apontada por Blanchot (2011. p.47): “nessa linguagem, tudo retorna à afirmação, que o que nega nela afirma-se. É que ela fala como ausência. Onde não fala, já fala; quando cessa, persevera”.

Poderíamos dizer que Ítalo Calvino (2001, p. 63) conseguiu sintetizar bem o talento e a importância da obra de Borges: “Nasce com Borges uma literatura elevada ao quadrado e ao mesmo tempo uma literatura que é como a extração quadrada de si mesma: uma ‘literatura potencial’, para usar a terminologia que será mais tarde aplicada na França, mas cujos prenúncios podem ser encontrados em ficções (...)”. O fato é que Borges mescla em seus textos gêneros distintos, como poema, o ensaio e a narrativa, mas provocando a interação do leitor como aspecto relevante na construção dos sentidos ambíguos. De um lado, usa o plano da história em enredos simbólicos e difusos; de outro, o discurso, no qual fixa ideias contraditórias. Esta dualidade exige do leitor uma postura cética em relação aos sentidos sugeridos, sempre ambíguos e periféricos.

No conto **O Jardim de Veredas que se Bifurcam**, a narrativa começa com fatos históricos e depois envereda para um discurso filosófico sobre o tempo:

---

<sup>34</sup> “O tratado Sefer Yetsirah (Livro da Formação), escrito na Síria ou na Palestina por volta do século VI, revela que Jeová dos Exércitos, Deus de Israel e Deus Todo-Poderoso, criou o universo mediante os números cardinais de um a dez e as vinte e duas letras do alfabeto. Que os números sejam instrumentos ou elementos da Criação é dogma de Pitágoras e de Jâmblico; que as letras o sejam é claro indício do novo culto à escrita. O segundo parágrafo do segundo capítulo reza: “Vinte e duas letras fundamentais: Deus desenhou-as, gravou-as, combinou-as, pesou-as, permutou-as e com elas produziu tudo que é e tudo que será”. Em seguida revela-se qual letra tem poder sobre o ar, e qual sobre a água, e qual sobre o fogo, e qual sobre a sabedoria, e qual sobre a paz, e qual sobre a graça, e qual sobre o sonho, e qual sobre a cólera, e como (por exemplo) a letra kaf, que tem poder sobre a vida, serviu para formar o sol no mundo, a quarta-feira no ano e a orelha esquerda no corpo”. (BORGES, 1999, p. 101 e 102, vol. II)

Na página 242 da História da Guerra Européia, de Liddell Hart, lê-se que uma ofensiva de treze divisões britânicas (apoiadas por mil e quatrocentas peças de artilharia) contra linha Serre-Montauban tinha sido planejada para o dia vinte e quatro de julho de 1916 e teve de ser postergada para o dia vinte e nove. As chuvas torrenciais (anota o capitão Liddell Hart) provocaram essa delonga – nada significativa, por certo (...). Acreditava em infinitas séries de tempos, numa rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos. Essa trama de tempos que se aproximam, se bifurcam, se cortam ou que secularmente se ignoram, abrange todas as possibilidades. (BORGES, 2000, p. 524 e 532, vol. I).

Borges utiliza a estratégia de fingir<sup>35</sup> que o livro, que desejava escrever, já havia sido escrito por outro e, assim, consegue fazer a imbricação de dois eixos narrativos. No primeiro eixo trabalha com o clima de trama policial que prende o leitor; no segundo faz comentários sobre o suposto<sup>36</sup> livro escrito, apresentando seus conceitos de tempo/espaço no plano diegético. Dessa forma o contista vai potencializando a linguagem.

Esse poder da linguagem literária pode ser exemplificado com **O Livro de Areia**, onde entendemos, Borges chega ao máximo do experimentalismo<sup>37</sup>. O narrador em primeira pessoa num prisma confessional afirma que seu relato é verídico. A narrativa acontece na casa do narrador/personagem que recebe a visita de um vendedor de Bíblias, cuja intenção era vender o Livro de Areia. O livro recebe esse nome, explica o vendedor, por não ter princípio nem fim, como a areia.

Pedi-me que procurasse a primeira folha. Apoiei a mão esquerda sobre a portada e abri com o dedo polegar quase pegado ao indicador. Tudo foi inútil: sempre se interpunham várias folhas entre a portada e a mão. Era como se brotassem do livro. – Agora procure o final. Também fracassei; mal consegui balbuciar com uma voz que

---

<sup>35</sup> “A revisão destas páginas esquecidas sugeriu-me o plano de outro livro, mais original e melhor, que ofereço aos que desejarem executá-lo. Penso que exige mãos mais destros e uma tenacidade que já me abandonou. (...) Constaria de uma série de prólogos de livros que não existem. Seria pródigo em citações exemplares dessas obras possíveis”. (BORGES, 2001, p. 12-13, vol. IV).

<sup>36</sup> “Rascunhos de caligrafia pretérita provam que esse livro hipotético visita-me desde 1932. Consta, digamos, de umas cem páginas in-oitavo; imaginá-lo com mais é inflá-lo indevidamente. Ninguém deve lamentar-se por ele não existir, ou por existir apenas no mundo imóvel e estranho que formam os objetos possíveis. (...) Além disso, convém-lhe singularmente sua condição de livro não escrito; o tema examinado é menos a letra que o espírito de um autor, menos a notação que a conotação de uma obra”. (BORGES, 2001, p. 15-16, vol. IV).

<sup>37</sup> “Macaulay, em um de seus estudos, maravilha-se de que as imaginações de um homem, possam vir a ser a íntimas lembranças de milhares de outros. Essa onipresença de um eu, em contínua difusão de uma alma nas almas, é uma das operações da arte, talvez a essencial e a mais difícil”. (BORGES, 2001, p. 289, vol. IV).

não era a minha: - Isto não pode ser. Sempre em voz baixa, o vendedor de bíblias me disse: - Não pode ser, mas é. O número de páginas deste livro é exatamente infinito. Nenhuma é a primeira; nenhuma, a última. Não sei por que estão numeradas desse modo arbitrário. Talvez para dar a entender que os termos de uma série infinita admitem qualquer número. (BORGES, 2000, p. 80e81, vol. III).

Ao entender que **O Livro de Areia** permite que a leitura comece ou termine por qualquer página e de que “é exatamente infinito” o narrador obriga o leitor a inquietar-se com o relato. Os caminhos de leitura, porque a ordem das páginas muda, nunca se repetem, são infinitos. Outro ponto em destaque é o fato de **O Livro de Areia** não permitir uma leitura linear, sequenciada. Como as folhas do livro são móveis, ele se transforma sempre em outro. Essas mudanças ocorrem toda vez que o livro é folheado e exige uma constante mudança do leitor.

O fenômeno apresentado por esse livro tem sido motivo de muitos trabalhos acadêmicos, identificando neste conto o objetivo principal de Borges: fazer pensar sobre o ato da leitura, e, de forma profética, anunciar a chegada de novos suportes por meio do avanço tecnológico. Em nossa análise procuramos ousar dizer que o contista promove o encontro entre a oralidade<sup>38</sup> ancestral e o texto escrito. Para isso evocamos Derrida (2005, p. 103), que em *A Farmácia de Platão*, ao analisar o *Fedro*<sup>39</sup>, diz serem a escritura e a fala dois tipos de rastros, dois valores do rastro: “um, a escritura, é o rastro perdido, semente não viável, tudo o que no esperma se gasta sem reserva, força extraviada fora do campo da vida, incapaz de engendrar, de se repor e regenerar a si mesma”. E o filósofo francês completa a interpretação do discurso de Sócrates: “Ao contrário, a fala viva faz frutificar o capital, ela não

---

<sup>38</sup> “As livrarias de Genebra, e certo generoso estilo de vida oral que eu descobrira em Madri, no início me faziam muita falta; esqueci essa nostalgia ao conhecer, ou recuperar, Macedonio. Minha última emoção, na Europa, foi o diálogo com o grande escritor judeu-espanhol Rafael Caseninos-Asséns, em que estava todas as línguas e todas as literaturas, como se ele mesmo fosse a Europa e todos os homens da Europa”. (BORGES, 2001, p. 59, vol. IV).

<sup>39</sup> Platão... no *Fedro*, narrou uma fábula egípcia contra a escrita (cujo hábito faz as pessoas descuidarem do exercício da memória e dependerem de símbolos) e disse que os livros são como as figuras pintadas, “que parecem vivas, mas não respondem uma palavra às perguntas que lhe são feitas”. Para atenuar ou eliminar esse inconveniente, ele imaginou o diálogo filosófico. O mestre escolhe o discípulo, mas o livro não escolhe seus leitores, que podem ser malvados ou néscios; esse receio platônico perdura nas palavras de Clemente de Alexandria, homem de cultura pagã: “O mais prudente é não escrever, e sim aprender a ensinar de viva voz, pois o escrito fica; Escrever todas as coisas em um livro é deixar uma espada nas mãos de uma criança”. (BORGES, 1999, p. 99 e 100, vol. II).

desvia a potência para um gozo sem paternidade. No seu seminário, ela conforma-se à lei. Nela se marca ainda a unidade entre o logos e nómos”. Conforme nota de rodapé 39 Borges depreende que Platão cria o diálogo para dar vida à escritura. Derrida abre o terceiro capítulo do livro com duas longas epígrafes de Borges. Essas leituras aplicadas à diegese do **Livro de Areia** nos levam a inferir que a desestabilização do narrador frente ao exemplar misterioso dá-se de forma inusitada pela constatação do encontro da oralidade com a escrita, nas páginas de um volume contendo todas as narrativas.

A tese divide-se em três capítulos. No primeiro, intitulado **Espaço e Tempo na Babel de Borges**, tratamos principalmente de como os caminhos ficcionais do contista estão sedimentados em narrativas, cujo livro rouba a cena como personagem<sup>40</sup>. Faz isso colocando livros dentro de livros. Abordamos também o ser e a função da linguagem labiríntica de Borges; mostrando com quantas palavras – a concisão da linguagem – constrói espaços/tempos, desestabilizadores.

No segundo capítulo, **Narrativa Dentro da Narrativa: caminhos que se bifurcam**, apontamos a tensão espacial e temporal, como elemento chave da ambiguidade na linguagem do contista. Identificamos o processo criativo também ao simular a escrita registrando a simulação ao promover a simultaneidade<sup>41</sup> dos tempos para construir vários futuros. E a imagem do livro como reveladora da dinâmica da narrativa em Borges - sempre presente - só que agora, de forma exponencial, como livro circular.

No terceiro capítulo, **Permanência e Devir da Linguagem: O Livro de Areia**, focalizamos como Borges, por meio da manipulação da linguagem,

---

<sup>40</sup> Ao analisarmos as obras completas de Borges, não encontramos personagens humanos que se destacam e sim livros que se modificam e se constituem verdadeiros protagonistas das narrativas. Procuramos evidenciar isso nos três contos que formam o corpus da nossa pesquisa.

<sup>41</sup> “Nenhuma das várias eternidades que os homens planejam – a do nominalismo, a de Irineu, a de Platão – é agregação mecânica do passado, do presente e do futuro. É algo mais simples e mágico: é a simultaneidade desses tempos. A linguagem comum e aquele dicionário admirável *dont chaque édition fait regretter la précédente* parecem ignorá-la, mas os metafísicos a penaram assim. ‘Os objetos da alma são sucessivos, agora Sócrates e depois um cavalo’ – leio no quinto livro das *Enéadas* -, ‘sempre uma coisa isolada que se concebe e milhares que se perdem; mas a Inteligência Divina abarca todas as coisas em conjunto. O passado está em seu presente, assim como também o futuro. Nada transcorre neste mundo, no qual persistem todas as coisas, quietas na felicidade de sua condição’”. (BORGES, 2000, p. 388-389, vol. I).

promove encontros e desencontros, imbricando realidade e ficção. Constrói o fantástico de forma sorrateira e irônica; e transforma a leitura em espaço de salvação e perdição, por meio da ambiguidade na linguagem.

A disposição dos capítulos da tese, com seus respectivos contos em análise, segue uma ordem cronológica, tendo como referência a data de publicação das narrativas. Procuramos mostrar como Borges evolui na capacidade de sintetizar (de cifrar para usar uma palavra cara ao contista) o infinito nas páginas de um livro. Se na **Biblioteca de Babel** precisa de inúmeros volumes para representar o infinito, no **Jardim de Veredas que se Bifurcam** constrói um labirinto presentificando passado e futuro no enredo de um suposto romance. Em **O Livro de Areia**, Borges chega aos extremos do experimentalismo narrativo, porque em apenas quatro páginas constrói um conto “escorregadio” e, é melhor admitir, nos perdemos com prazer nesse labirinto de letras. Por isso podemos dizer: sua obra não envelhece; poderia ter sido escrita esta manhã.

Constatamos que o frescor da obra permanece, porque Borges utiliza a ironia não para dizer o contrário do verdadeiro, mas o contrário daquilo que presume acreditar como verdade o leitor/interlocutor. E com essa ironia faz o livro roubar a cena nas narrativas, transformando-os em “personagem”. Vamos verificar como isso acontece na **Biblioteca de Babel**, onde o narrador passa a ser um “ator” coadjuvante, enquanto vários livros não só ganham o primeiro plano, como também se transformam. O “personagem” em **O Jardim de Veredas que se Bifurcam** é o manuscrito do suposto romance, escrito por um suposto autor. Em **O Livro de Areia** Borges chega aos extremos da ironia pelo fato de colocar esse exemplar enigmático – em nosso entender - como aglutinador da oralidade e da escrita.

A pesquisa nos mostra que a obra de Borges é enigmática<sup>42</sup> justamente porque é real, como cada um de nós o somos<sup>43</sup> para os outros e para nós

---

<sup>42</sup> “Como podem tocar-me essas fantasias, e de modo tão íntimo? Toda literatura (atrevo-me a responder) é simbólica; há poucas experiências fundamentais, e é indiferente que um escritor, para transmiti-las, recorra ao ‘fantástico’ ou ao ‘real’, a Macbeth ou a Raskolnikov, à invasão da Bélgica em agosto de 1914 ou a uma invasão em Marte”. (BORGES, 2001, p. 31, vol. IV).

<sup>43</sup> “A vida do homem em todas as épocas e não apenas nas grandes cidades, já que não sabemos o que somos, quem somos, nem o eu é o universo; em fim, sabemos que a vida é um

mesmos. Escrever a tese foi um prazer, esperamos que compartilhem esse prazer os que vierem a ler essas páginas. Neste ano de 2017 completa trinta e um anos a morte corporal de Borges, mas o escritor continua sendo o maior artífice das letras hispânicas, influenciando escritores e leitores em todos os continentes. Utilizando o vocabulário do contista podemos dizer: Borges é menos um homem que uma dilatada literatura.

E é isso que procuramos apresentar: a grandiosidade da criação narrativa do contista. Apesar do recorte de nossa pesquisa, a tese poderia muito bem intitular-se: Borges no Olhar de Borges<sup>44</sup>. Entendemos que somente tendo o poeta, o ensaísta, e o contista como nossa lente, podemos percorrer esses labirintos narrativos; não com segurança, mas com perspicácia para tentar ver o que é escondido e não nos iludir com o que ele insiste em mostrar. Com esse objetivo, utilizamos muitos excertos de ensaios de Borges como nota de rodapé, dando voz ao crítico literário.

Entendemos também que esse recurso (as notas de rodapé), ao longo da nossa pesquisa, citando o próprio Borges se justifica pelo fato de ser ele um crítico literário de primeira grandeza; por isso pensamos em dar voz ao contista na análise das próprias narrativas. Pensamos também em fazer com o leitor da tese o que Borges faz com o leitor de seus contos: um movimento de dentro para fora do texto, procurando outras referências para instrumentalizar-se na compreensão das narrativas. Com Borges no corpo do texto e no rodapé – em cima e em baixo – possibilitamos um movimento espiralar de leitura, em nosso entender, necessário para não fazermos uma leitura que nos deixe excluído da compreensão do texto. Podemos chamar isso de ampliação do campo de leitura ou do próprio leitor.

---

enigma. Creio que este estado de perplexidade se dá facilmente, e o seu melhor símbolo é o labirinto. O labirinto vem a ser uma espécie de marco, de símbolo do universo e da nossa própria vida. Então, para mim, que não sei bem quem sou, nem que coisa é o mundo, me vejo num labirinto. Mas eu não escolhi este símbolo. Ele me foi dado de um modo arbitrário. Este símbolo se impôs a mim desde a minha infância quando vi uma gravura com o labirinto de Creta e desde então sigo pensando em labirintos, sonho com eles". (BORGES, IN MLLO, 1992, p. 31-32).

<sup>44</sup> "O mais ilustre dos evangelistas de Ibsen, George Bernard Shae, disse em sua Quintessence of Ibsenism que é absurdo pedir a um autor uma explicação de sua obra, já que essa explicação bem pode ser o que a obra procura. A invenção da fábula precede a compreensão de sua moral". (BORGES, 2001, p. 531, vol. IV).



Isto acontece, podemos dizer, ao Jorge Luis Borges, colocar os contos como molduras na “figura” dos supostos livros “personagens”; mas ele o faz de tal forma que suas narrativas trabalham ao mesmo tempo na moldura e na “pintura”. Ou seja na parte de dentro e na parte de fora.

Poderíamos até dizer que o uso das notas de rodapé, dando voz ao próprio Borges, revela um pouco da nossa vontade de realizar aquilo que o contista narra sobre Pierre Menard, em relação a Dom Quixote<sup>45</sup>: reescrever o romance sem fazer a menor revisão<sup>46</sup>; como se a única forma possível de leitura da obra de Borges fosse traduzi-la com a própria pena, redesenhando as palavras, mantendo a pontuação e até os equívocos não reformulados pelo autor.

Fazemos em nossa análise dos contos a separação, em determinados momentos, de grupos de palavras<sup>47</sup> para procurar evidenciar como Borges escolhe a dedo os vocábulos, além de mostrar que nenhuma palavra é usada de forma gratuita. Isto leva à concisão de linguagem ao ponto de um conto ser formado por muitos minicontos, o que, em nosso entendimento, potencializa a linguagem labiríntica de Jorge Luis Borges.

Em nosso método de análise dos contos seguimos cinco passos. Primeiro lemos os quatro volumes das obras completas de Borges que são constituídos por poemas, ensaios, contos e palestras. Verificamos assim, o surgimento do poeta, a evolução nos ensaios e o seu ápice criativo nos contos fantásticos.

---

<sup>45</sup> “Julgado pelos preceitos da retórica, não há estilo mais deficiente que o de Cervantes. É profuso em repetições, em languidezes, em hiatos, em erros de construção, em ociosos ou prejudiciais epítetos, em mudanças de propósito. Todos eles são anulados ou temperados por certo encanto essencial. (BORGES, 2001, p. 51, vol. IV).

<sup>46</sup> “Não queria compor outro Quixote – o que é fácil – mas o *Quixote*. Inútil acrescentar que nunca enfrentou uma transcrição mecânica do original; não se opunha copiá-lo. Sua admirável ambição era produzir algumas páginas que coincidissem – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes. (...) O método inicial que imaginou era relativamente simples. Conhecer bem o espanhol, recuperar a fé católica, guerrear contra os mouros ou contra os turcos, esquecer a história da Europa entre os a nos de 1602 e de 1918, Ser Miguel de Cervantes. Pierre Menard estudou esse procedimento (sei que conseguiu o manejo bastante fiel de do espanhol do século XVII), mas o afastou por considerá-lo fácil. Na realidade impossível! – dirá o leitor”. (BORGES, 2000, p. 493, vol. I).

<sup>47</sup> Borges encerra o conto O Aleph com estas palavras: “Palavras, palavras deslocadas e mutiladas, palavras de outros, foi a pobre esmola que lhe deixaram as horas e os séculos”. (BORGES, 2000, p. 606, vol. I).

No segundo passo focamos os três contos do corpus da pesquisa, dividindo-os para análise em parágrafos ou seções; escrevemos um resumo como paráfrase de cada conto; identificamos parágrafos que constituem um miniconto completo; observamos o uso da reversibilidade de pessoas, coisas, tempo, lugares, ou situações; focamos grupos de palavras que sugerem determinados vieses narrativos ou a tentativa de esconder o que se está querendo mostrar; identificamos palavras incomuns; estudamos o vocabulário erudito de Borges, que o usa com naturalidade.

No terceiro passo identificamos referências a tempo como função da linguagem e espaço como o ser da linguagem, conforme Foucault. Aqui, nos demoramos mais, com o objetivo de identificar a linguagem labiríntica de Borges com o objetivo de evidenciar o contista, fazendo a junção de tempo e espaço na construção de seus labirintos narrativos.

Já no quarto passo, analisamos os contos fazendo justaposição de partes de cada narrativa. Procuramos mostrar como Borges utiliza tempo/espaço linear, que nomeamos “humano”; e tempo/espaço “espiralar”, aqui designado divino. Com a justaposição, possibilitamos uma visão de conjunto de cada narrativa; sugerimos também que esse entendimento e visão - de como Borges constrói seus contos fantásticos - nos ajuda a fazer uma leitura mais verticalizada de sua obra; a justaposição dos contos deixa mais em evidência a manipulação de tempo e espaço na linguagem de Borges.

No quinto passo identificamos o livro<sup>48</sup> como “personagem” nos contos. Entendemos que aqui está o ponto alto da escrita concisa e espiralar de Borges. Ele coloca narrativas dentro de narrativas e livros dentro de livros. Assim, o contista vai arrastando tudo com essa rede que ameaça até engolir o título de nossa tese. Não o faz porque ao chegar às notas de rodapé encontra o próprio Borges como analista de suas próprias criações ficcionais.

Esse artifício - colocar livros como “personagens” nos contos - permite ao contista manipular tempo e espaço, o que resulta, em nosso entendimento, no que denominamos, na pesquisa, linguagem labiríntica. Ao colocar livro como

---

<sup>48</sup> “Como certas cidades, como certas pessoas, uma parte grata de meu destino foram os livros”. (BORGES, 2000,p. 221, vol. III).

“personagem”, o autor não fica preso a descrever personagens e, assim, possibilita discutir as nossas angústias em relação ao tempo<sup>49</sup>.

Podemos, portanto afirmar que a tese é composta de três elos de uma mesma corrente: manipulação de tempo/espaço; Borges no olhar de Borges; o livro como personagem.

Reiteramos que pensamos como hipótese o fato de Borges utilizar o ser e a função da linguagem de forma imbricada na construção dos labirintos; e ele o faz utilizando livros como “personagens”.

---

<sup>49</sup> “Vou enumerar alguns fatos: os nove livros de Heródoto e neles a revelação do Egito, do longínquo Egito. Digo ‘longínquo’ porque o espaço se mede pelo tempo e as navegações eram ariscadas. Para os gregos, o mundo egípcio era maior, e o sentiam misterioso”. (BORGES, 2000, p. 256, vol. III).

## 2 ESPAÇO E TEMPO NA BABEL DE BORGES

“Há um conceito que corrompe e transtorna os outros. Não falo do mal cujo limitado império é a ética; falo do infinito. Pensei em compilar algum dia sua movediça história”.

Jorge Luis Borges (2000, p. 273, vo. I).

Acreditamos que verticalizar e aprofundar a leitura de Borges através da visão crítica e filosófica de Foucault (2007) nos permite construir a tese: como Borges manipula<sup>50</sup> o ser e a função da linguagem na construção de labirintos (linguagem labiríntica). Além disso, uma das leituras pode ser, em nosso entender, sobre os espaços onde os encontros estão comprometidos.

Foucault (2001, p.168), em *Linguagem e Literatura*, trata a relação espaço e tempo como elemento de criação da linguagem e comenta que “de fato, o que está se descobrindo hoje, por muitos caminhos diferentes, além do mais quase todos empíricos, é que a linguagem é espaço. Tinha-se esquecido isso simplesmente porque a linguagem funciona no tempo, é a cadeia falada que funciona para dizer o tempo”. O filósofo destaca, entretanto, que “a função da linguagem não é o seu ser: se sua função é o tempo seu ser é o espaço”. E faz questão de afirmar como se materializa o ser da linguagem: “Espaço porque cada elemento da linguagem só tem sentido numa rede sincrônica. Espaço porque o valor semântico de cada palavra ou de cada expressão é definido por referência a um quadro, a um paradigma”. Entendida assim, a linguagem literária, através de cada palavra, assume um dinamismo criativo envolvendo espaço e tempo.

Foucault (2001. p. 168) procura não deixar dúvidas de que o espaço na narrativa caracteriza a constituição da linguagem “porque a própria sucessão

---

<sup>50</sup> Uma das inferências de como Borges manipula espaço (ser da linguagem) e tempo (função da linguagem) é que utiliza os princípios da dialética de Heráclito e do neoplatonismo de Plotino. O pensamento desses dois filósofos é citado pelo contista no ensaio **Nota Sobre Walt Whitman**: “O panteísmo divulgou um tipo de frases nas quais se declara que Deus é diversas coisas contraditórias ou (melhor ainda) miscelâneas. Seu protótipo é este: ‘Sou o rito, sou a oferenda, sou a libação de manteiga, sou o fogo’ (*Bhagavad Gita*, IX, 16). Anterior, mas ambíguo, é o fragmento 67 de Heráclito: ‘Deus é dia e é noite, inverno e verão, guerra e paz, fartura e fome’. Plotino descreve a seus alunos um céu inconcebível, no qual ‘tudo está em todo lugar, qualquer coisa é todas as coisas, o sol é todas as estrelas, e cada estrela é toda as estrelas e o sol.’. (BORGES, 2000, p. 269, vol. I).

dos elementos, a ordem das palavras, as flexões, as concordâncias entre as palavras ao longo da cadeia falada obedecem, mais ou menos, às exigências simultâneas, arquitetônicas, por conseguinte espaciais da sintaxe”. E finaliza com esta ênfase: “Espaço, enfim, porque de modo geral, só há signos significantes, com seu significado, por leis de substituição, de combinação de elementos, portanto, por uma série de operações definidas em um conjunto, por conseguinte, em um espaço”. Percebemos que o filósofo está interessado em deixar claro que as palavras só funcionam em um contexto específico.

A linguagem que poderia ser considerada como organizada apenas sucessivamente, já que se forma por uma palavra após a outra, é vista pelo francês como um agrupamento, um sistema que cria interações de forma simultânea, paradigmática, “por leis de substituição, de combinação de elementos”. No decorrer de nossa tese, vamos verificar, nesse nível apresentado pelo crítico, que a linguagem deixa de ser um meio e passa a ser um fim.

O próprio Foucault (2007, p. XI) reconhece que as narrativas de Borges às vezes subvertem essas especificações de ser e função da linguagem; é o que afirma no prefácio de *As Palavras e as Coisas*: “A monstruosidade que Borges faz circular na sua enunciação consiste, ao contrário, em que o próprio espaço comum dos encontros se acha arruinado”. E podemos dizer, a partir dessas especificações no espaço de um livro como *Ficções*<sup>51</sup>, criado por Borges, que a linguagem se dá, que se exercita de forma repetitiva para assumir o ser, ocupar e dizer do espaço, emitir a voz fugidia e dispersa e até “arruinar o espaço comum dos encontros”.

Temos a impressão de que, com Borges, a palavra<sup>52</sup> estica e encolhe: lembra *Alice no país das maravilhas* (2009) a ler um livro, quando cai por um

---

<sup>51</sup> *Ficções*, publicado em 1944, é a primeira seleção de contos de Borges. As sete narrativas reunidas tratam de livros. Sendo que em cinco delas: **Tlön, Uqbar, Orgis Tertius, Pierre Menard, Autor do Quixote, Exame da Obra de Herbert Quain, A Biblioteca de Babel, O Jardim de Veredas que se Bifurcam**; os livros aparecem como “personagem”. (BORGES, 2000, p. 489 a 590, vol. I).

<sup>52</sup> “Robert Louis Stevenson (Ethical Studies, 110) observa que os personagens de um livro são fileiras de palavras; a isso por blasfemo que nos pareça, reduzem-se Aquiles e Peer Gynt, Robinson Crusoe e Dom Quixote. A isso também os poderosos que regeram a terra: uma série de palavras é Alexandre e outra é Átila”. (BORGES, 2000, p. 394, vol. III).

buraco dentro de uma narrativa fantástica e cresce e diminui para sobreviver neste espaço de espantos.

Depois de apresentarmos o pensamento do filósofo e crítico francês por nós utilizado, vamos procurar exemplificar neste capítulo os conceitos com trechos do conto **A Biblioteca de Babel** (2000).

Como já apontado por Foucault, na linguagem temos o ser/espaço e a função/tempo<sup>53</sup>, observados nesse excerto do conto: “para perceber a distância que há entre o divino e o humano, basta comparar esses rudes símbolos trêmulos que minha falível mão garatuja na capa de um livro, com as letras orgânicas do interior: pontuais, delicadas, negríssimas, inimitavelmente simétricas”. BORGES 2000, p.517, vol.I). Identificamos que o contista argentino faz a imbricação simultânea do ser e função da linguagem - como observamos antes - função da linguagem o tempo (distância) e o ser o espaço (símbolos trêmulos).

Sobre o paralelismo, o escritor diz: “Falam (eu o sei) de ‘a Biblioteca febril, cujos fortuitos volumes correm o incessante risco de transformar-se em outros e que tudo afirmam, negam e confundem como uma divindade que delira””, (BORGES, 2000, p. 521, vol. I). Italo Calvino (1993, p. 249) diz fazer parte “das passagens obrigatórias sobre Borges observar que cada texto dele duplica ou multiplica o próprio espaço através de outros livros de uma biblioteca imaginária ou real, leituras clássicas, eruditas ou simplesmente inventadas”. Isto ficará muito claro no percurso de análise dos contos que formam o corpus de nossa pesquisa.

Na abertura do conto de Borges (2000, p. 516, vol. I), “O UNIVERSO<sup>54</sup> (que outros chamam a Biblioteca) compõe-se de um número indefinido, e talvez infinito, de galerias hexagonais, com vastos poços de ventilação no

---

<sup>53</sup> “Vivemos no tempo, que é sucessivo, mas tentamos viver sob a perspectiva da eternidade. Do passado, ficam-nos alguns nomes, que a linguagem tende a esquecer. Evitamos as inúteis precisões”. (BORGES, 2000, p. 60, vol. III).

<sup>54</sup> Borges no ensaio **História da Eternidade** registra: “O universo requer a eternidade. Os teólogos não ignoram que se a atenção do Senhor se desviasse um único segundo de minha mão direita que escreve, esta recairia no nada, como se fulminada por um fogo sem luz. Por isso afirmam que a conservação deste mundo é uma perpétua criação e que os verbos *conservar* e *criar*, tão inimizados aqui, são sinônimos no céu”. (BORGES, 2000, p. 399, vol. I).

centro, cercados por balaustradas baixíssimas”. Observamos primeiro o espaço, onde a palavra existe para falar de outro espaço - a dimensão da biblioteca; e de forma implícita acontece a sobreposição de espaço/tempo, função da linguagem que se leva para transitar nestas galerias infinitas.

É possível dizer que o contista não cria, mas inventa a Biblioteca<sup>55</sup>; a Babel já existe. Os livros citados por Borges, no decorrer do conto, registram esse caos, que é a linguagem humana. Dizemos que ao inventar a Biblioteca os livros desaparecem, porque o narrador, nesse momento, está preocupado em apresentar o espaço constituinte da linguagem.

Sabemos que, fictício ou não, o espaço é entendido como local onde a narrativa se desenvolve. A materialidade espacial é, no universo da diegese<sup>56</sup>, sempre concebida como objetiva na medida em que materializa a concretude da narrativa, tendo ou não correlação com a delimitação espacial ou real. Quando lemos *Ulisses* de Joyce (2007), embora ambientado em Dublin, acompanhamos as personagens num espaço físico relativamente pequeno, mas que estabelece correlações com a cidade, ultrapassando fronteiras reais.

Essa ultrapassagem, revelada nos recursos do monólogo interior e no fluxo de consciência, amplia o espaço, direcionando-o a uma nova organização, na qual os aspectos psicológicos atingem uma dimensão, rompendo as barreiras espaciais em termos objetivos: esta garante leitura ampliada no espaço apresentado na narrativa.

*Em busca do tempo perdido*, de Proust (2002), é outro exemplo da flexibilidade espacial na diegese. Ao utilizar recursos da memória voluntária e involuntária em sua narrativa, o autor constrói um espaço de diálogo contínuo com o real imediato (objetivo) e, nesse diálogo, transgride os limites do tempo e

<sup>55</sup> “Durante anos tenho repetido que me criei em Palermo. Trata-se, sei disso agora, de mera vaidade literária; o fato é que me criei do outro lado de uma extensa grade com lanças, em uma casa ajardinada e coma a biblioteca de meu pai e de meus avós”. (BORGES, 1999, p. 449, vol. II).

<sup>56</sup> Diegese: na obra *Figures III*, G. Genette utiliza o termo diegese como sinônimo de história, ou seja, é a junção entre fábula e trama que constitui a diegese. Posteriormente, em *Nouveau discours Du récit*, o autor considera preferível reservar o termo diegese para desligar o universo espacial-temporal no qual se desenrola a história. (REIS; LOPES, 1988, PP.26 e 208). Podemos dizer que diegese é o universo narrado, a união de todos os elementos narrativos, incluindo as intrigas ou nós, linguagem e demais elementos estruturais da narrativa.

do espaço. Mas percebemos que nestas duas obras citadas (de Joyce e Proust), os espaços comuns dos encontros não estão arruinados, porque verificamos a existência de certa linearidade, mesmo no fluxo de consciência.

O diferencial de Borges em relação a Joyce e Proust, e a muitos outros escritores, é que um texto pequeno consegue transportar o leitor para espaços infinitos, em poucas palavras, quebrando a linearidade. No contista podemos ver, em linguagem concisa, a gênese da narrativa pelo avesso. É como se ele dissesse: Haja Biblioteca! E os livros desaparecem. Ou pela negação<sup>57</sup>: Não Haja Biblioteca! E os livros aparecem. Quando os livros ganham o primeiro plano na diegese, é o espaço das páginas dos livros, dos formatos, dos conteúdos e das trajetórias, que interessa, porque eles registram o tempo. Na citação abaixo podemos identificar: Haja Biblioteca!

Uma das faces livres dá para um estreito vestíbulo, que desemboca em outra galeria, idêntica a primeira e a todas. À esquerda e à direita do vestíbulo, há dois sanitários minúsculos. Um permite dormir em pé; outro, satisfazer as necessidades físicas. Por aí passa a escada espiral, que se abisma e se eleva ao infinito... Prefiro sonhar que as superfícies polidas representam e prometem o infinito... Basta-me, por ora, repetir o preceito clássico: “A Biblioteca é uma esfera cujo centro cabal é qualquer hexágono, cuja circunferência é inacessível”. (BORGES, 2000, p. 516 - 517, vol. I).

Primeiro Borges nos apresenta um espaço que parece mensurável pelas delimitações: “estreito vestíbulo, que desemboca em outra galeria, idêntica a primeira e a todas. À esquerda e à direita do vestíbulo, há dois sanitários minúsculos”, mas depois repete o conceito clássico: “A Biblioteca é uma esfera cujo centro cabal é qualquer hexágono, cuja circunferência é inacessível”. Começamos a entrar em espaço com referenciais de localização e logo caímos numa circunferência sem limite. Isto pode constituir uma das interpretações de Foucault dos espaços<sup>58</sup> comuns dos encontros danificados nas narrativas borgeanas.

---

<sup>57</sup> “Na negação dos fatos se transmite a existência de algo sub-reptício, oculto, e se induz no leitor a sensação, reforçada pela enumeração do proibido, do oculto, o que permaneceu distante de certos limites sensoriais. Parece lícito presumir que esse acertado recurso de mostrar os fatos pela via da negação tenha nascido da cegueira de Borges”. (ORDÓÑEZ, 2009, p. 74).

<sup>58</sup> “... por essa razão, a geografia do relato é deliberadamente incerta”. (BORGES, 2001, p. 106, vol. IV).



Blanchot (2011, p.87), em *O Livro Porvir* diz que, em literatura, “o espaço é transformado em poder de comunicar, é o céu ordenado dos astros onde o infinito do céu está presente em cada estrela, e onde a infinidade de estrelas não estorva, mas torna sensível a liberdade da extensão infinitamente vazia”. E esse poder de comunicar depende da voz narrativa.

Considerando espaço e linguagem, no poder de comunicar, Foucault afirma:

No momento em que a linguagem, como palavra disseminada, se torna objeto de conhecimento, eis que reaparece sob uma modalidade estritamente oposta: silenciosa, cautelosa deposição da palavra sobre a brancura de um papel, onde ela não pode ter nem sonoridade, nem interlocutor, onde nada mais tem a dizer senão a si própria, nada mais a fazer senão cintilar no esplendor do seu ser. (FOUCAULT, 2007, p. 416).

O filósofo mostra que, falando de si mesma, a linguagem se exterioriza e cria novos caminhos, pois não é criada por pensamentos, e sim por falas murmurantes dispersivas, como traz Borges em seus textos. Portanto não se trata da voz de um ente que pensa, mas de um ser que fala no silêncio. Abre-se, portanto, a possibilidade do outro lugar. As narrativas de Borges revelam um contista com uma consciência privilegiada das incertezas que a linguagem provoca, quando fala enfaticamente sobre si mesma.

A incerteza<sup>59</sup> diante do relato é aspecto importante tanto no conto **A Biblioteca de Babel**, quanto no **O Jardim de Veredas que se Bifurcam** e no **Livro de Areia**. Borges traz, com a incerteza, uma linguagem erudita que flerta com o irônico, usando o discurso indireto livre numa forma de monólogo confuso, no qual as imagens são sugeridas e misturadas. “Também se esperou então o esclarecimento dos mistérios básicos da humanidade: a origem da Biblioteca e do tempo”. A narrativa apresenta muitas dúvidas: “É verossímil que esses graves mistérios possam explicar-se em palavras: se não bastar a

---

<sup>59</sup> Borges no livro *Prólogos com um Prólogo de Prólogos* revela alguns dos escritores com quem aprendeu narrar utilizando uma linguagem ambígua para construir o fantástico: “Visitei algumas literaturas do Oriente e do Ocidente; compilei uma enciclopédica antologia da literatura fantástica; traduzi Kafka, Melville e Bloy; não conheço trabalho mais estranho que o de Henry James. Os escritores que enumerei, são desde a primeira linha, assombrosos; o universo que suas páginas propõem é quase profissionalmente irreal. (...) Iniciada a leitura, incomodam-nos certas ambigüidades, um ou outro traço superficial; algumas páginas depois compreendemos que essas deliberadas negligências enriquecem o livro”. (BORGES, 2001, p. 110, vol. IV).

linguagem dos filósofos, a multiforme Biblioteca produzirá o idioma inaudito que se requer e os vocabulários e gramáticas desse idioma”. (BORGES, 2000, p.520, vol. I). Ou seja, é na biblioteca que temos a possibilidade das incertezas.

É a linguagem falando da linguagem<sup>60</sup>. Como se, ao invés de a Biblioteca ser um local onde reside o conhecimento, construísse o espaço onde esses saberes são questionados. Ao apontar a biblioteca (espaço) e o tempo como os dois mistérios básicos da humanidade e enaltecer a linguagem, o conto propõe uma verdade parcial a ser apreendida na leitura. “Faz já quatro séculos que os homens esgotam os hexágonos (...). Existem investigadores oficiais, inquisidores. Eu os vi no desempenho de sua função: chegam sempre estafados; falam de uma escada sem degraus que quase os matou”. (BORGES, 2000, p.520, vol. I). Assim, a biblioteca<sup>61</sup> não é o espaço de certezas, mas de questionamentos sobre os conhecimentos existentes.

A personagem/narrador sucede o pai no ofício de bibliotecário<sup>62</sup> e “acredita” que os volumes da biblioteca abarcam todas as possibilidades da realidade. O tempo da narrativa oscila em um lapso cronológico, marcado pela vida das personagens funcionários da biblioteca, e um psicológico, no qual as relações humanas são esvaziadas, na medida em que os livros são abandonados pelos homens.

Como o espaço, o tempo no discurso narrativo é, por vezes, distinto do chamado tempo cronológico. Este aspecto torna a literatura uma arte com capacidade de romper os limites do tempo e transgredir as leis naturais que regem a ordem sucessória da passagem das horas. “O primeiro: a Biblioteca existe ad eterno. Dessa verdade cujo corolário imediato é a eternidade futura do mundo, nenhuma mente razoável pode duvidar. O homem, o imperfeito

---

<sup>60</sup> “Certamente. Testam-nos apenas citações. A língua é um sistema de citações”. (BORGES, 2000, p. 62, vol. III).

<sup>61</sup> “No ensaio **Nova Refutação do Tempo**, citando Berkley, Borges escreve: “No parágrafo 23 acrescentou, prevenindo objeções: ‘Mas, direis, nada mais fácil que imaginar árvores em um parque ou livros em uma biblioteca, sem ninguém por perto para percebê-los. De fato, nada mais fácil. Mas eu pergunto: que fizestes senão formar na mente algumas idéias a que chamais *livros* ou *árvores* e, ao mesmo tempo, omitir a idéia de alguém que a percebe? Ao fazê-lo, por acaso não pensáveis essas coisas? Não nego que a mente seja capaz de imaginar idéias; nego que os objetos possam existir fora da mente”’. (BORGES, 1999, p. 161, vol. II).

<sup>62</sup> “Em Alexandria, os bibliotecários congregaram-se para estudar a Ilíada e ao longo desse estudo inventaram os tão necessários (e às vezes, agora, lamentavelmente esquecidos) sinais de pontuação”. (BORGES, 2000, p. 300, vol. III).

bibliotecário, pode ser obra do acaso ou dos demiurgos malévolos”. (BORGES, 2000, p 517, vol. I). No trecho do conto, o narrador começa a colocar, além do espaço infinito da Biblioteca/Universo, sua eternidade; em contraposição, o imperfeito bibliotecário é finito, mortal.

Calvino (1993, p. 251) diz que “em cada texto, por todos os meios, Borges fala do infinito, do inumerável<sup>63</sup>, do tempo, da eternidade ou da presença simultânea ou da dimensão cíclica dos tempos”. Focando nos conceitos do tempo do discurso, encontramos movimentos anacrônicos como a alteração da ordem dos eventos da história por meio da intervenção do narrador no momento de organização do discurso. A anacronia constitui um dos domínios da organização temporal da narrativa e é uma forma de conduzir o tempo diegético na organização do discurso, modulando, com isso, aspectos significativos na medida em que apresenta e organiza as ações na narrativa.

Nunes (1995, p. 14) chama a atenção para “termos temporais que se opõem dois a dois quanto ao sentido. Sucessão e dimensão episódica indicam a ordem dos acontecimentos; totalidade temporal e sequência de enunciados indicam a ordem do discurso”. E observa que a própria palavra tempo não é unívoca. “Por outro lado, a narração, como ato, se desdobra temporalmente. Contar uma história leva tempo e toma tempo: leva tempo para ser contada e toma tempo de quem a escuta ou lê. Atividade real que consome minutos ou horas do narrador e do ouvinte ou leitor”. O crítico está enfatizando que a narrativa abre ao leitor, a partir do tempo que toca a realidade, um outro tempo que dela se desprende; portanto, a diegese abrange dois tempos e não um só. Nunes (1995, p. 18), destaca que a experiência da sucessão dos nossos estados internos leva-nos ao conceito de “tempo psicológico ou de tempo vivido, também chamado de duração interior. O primeiro traço do tempo psicológico é a sua permanente descoincidência com as medidas temporais objetivas”. No entanto, Nunes ainda vê o tempo como dual, binário. Isso não acontece com Borges, como vimos anteriormente.

---

<sup>63</sup> “... descobrir Borges para nós foi ver realizada uma potencialidade almejada desde sempre: ver tomar forma um mundo à imagem e semelhança dos espaços do intelecto, habitado por um zodíaco de signos que correspondem a uma geometria rigorosa”. (CALVINO, 1993, p. 247).

Bhabha (1998, p. 216) fala que “a circulação simultânea do tempo linear, cursivo, monumental, no mesmo espaço cultural constitui uma nova temporalidade (...) tempo múltiplo e cindido”. Compreendemos que ao pintar um mosaico, muitas vezes aproximando e distanciando ficção e realidade, Borges estabelece um diálogo com os valores da cultura, tendo como possibilidade a biblioteca e os livros que lá se encontram. Está aí o tempo “múltiplo e cindido” de Bhabha.

Percebemos uma linearidade de tempos<sup>64</sup>, mesmo na disparidade entre a eternidade da biblioteca e a finitude do bibliotecário. Evidencia-se o contraponto entre a eternidade da Biblioteca e a origem do imperfeito bibliotecário: “a Biblioteca existe ad eterno. Dessa verdade cujo corolário imediato é a eternidade futura do mundo, nenhuma mente razoável pode duvidar”; e completa: “O homem, o imperfeito bibliotecário, pode ser obra do acaso ou dos demiurgos malévolos”. (BORGES 2000, p. 517, vol. I). A partir do acaso, conforme o conceito de Bhabha (1998, p. 216), “no mesmo espaço cultural constitui uma nova temporalidade (...) tempo múltiplo e cindido”. Ou seja, para Borges o tempo extrapola o conceito dual<sup>65</sup>.

A capacidade de Borges de romper com os tempos e os espaços estabelecidos é percebida por Michel Foucault (2007). O pensador francês afirma no prefácio do seu livro *As Palavras e as Coisas*:

Este livro nasceu de um texto de Borges. Do riso que, com sua leitura, perturba todas as familiaridades do pensamento – do nosso: daquele que tem nossa idade e nossa geografia – abalando todas as superfícies ordenadas e todos os planos que tornam sensata para nós a profusão dos seres, fazendo vacilar e inquietando, por muito tempo, nossa prática milenar do Mesmo e do Outro. (FOUCAULT, 2007. p. 11).

Por isso, a nossa ênfase à experiência foucaultiana em relação às palavras e as coisas, aplicada à experimentação borgiana, em torno do espaço e do tempo, nos contos selecionados como corpus da pesquisa; observando

---

<sup>64</sup> “Já que medimos o espaço pelo tempo que demoramos para percorrê-lo, já que as tropas demoravam meses para vencer os morosos desertos, viu um território muito mais dilatado que o de agora”. (BORGES, 2001, p. 145, vol. IV).

<sup>65</sup> “Uma tal concepção do templo múltiplo é cara para Borges porque é aquela que reina na literatura, ou melhor, é a condição que torna a literatura possível”. (CALVINO, 1993, p. 252).

como as ideias de Foucault revelam-se nas possibilidades de pensar a linguagem aplicada aos “conceitos” de ficção.

Sobre o uso da linguagem por Borges, ainda diz Foucault (2007, p. XV), que as palavras “em essência repousam sobre um espaço solene, todo sobrecarregado de figuras complexas, de caminhos emaranhados, de locais estranhos, de secretas passagens e imprevistas comunicações”. Isso pode ser verificado na Babel de Borges, em que os livros são essas “figuras complexas” e constituem os “caminhos emaranhados” e os corredores da biblioteca: esses “locais estranhos, de secretas passagens e imprevistas comunicações”.

“Como todos os homens da Biblioteca”, diz o bibliotecário<sup>66</sup>, “viajei na minha juventude; peregrinei em busca de um livro, talvez do catálogo de catálogos; agora que meus olhos quase não podem decifrar o que escrevo, preparo-me para morrer; a poucas léguas do hexágono em que nasci”. (BORGES, 2000, p. 517, vol. I). Assim, Jorge Luis Borges cria um espaço diegético que desafia tempo e espaço por meio de procedimentos narrativos, dialogando tensivamente com o espaço e o tempo cronológicos, o que em nosso entendimento justifica a projeção de ampliação espacial nas sugestões do conto. A ideia de uma biblioteca infinita, referenciada pela biblioteca conhecida e palpável, nos leva a reflexão de que se trata de um novo espaço/tempo, entendido também como metafórico.

No prólogo do livro *Evaristo Carriego*, Borges (2000, p. 103) revela um dado biográfico que repetiu em muitas entrevistas: “Acreditei, durante anos, que tinha crescido num subúrbio de Buenos Aires, um subúrbio de ruas perigosas e de ocasos visíveis. A verdade é que cresci num jardim, atrás de grades com lanças, e numa biblioteca<sup>67</sup> de inumeráveis livros ingleses”, o que justifica a ideia da biblioteca infinita, propagada no discurso do narrador do conto. Esse se constrói com as experiências de Jorge Luis Borges. Suas

---

<sup>66</sup> “Os rumores da praça ficam para trás e entro na Biblioteca. De modo quase físico sinto a gravitação dos livros, o espaço sereno de uma ordem, o tempo dissecado e conservado magicamente. À esquerda e à direita, absortos em seu lúcido sonho, perfilam-se os rostos momentâneos dos leitores, à luz das lâmpadas estudiosas, como na hipálage de Milton”. (BORGES, 1999, p. 175, vol. II).

<sup>67</sup> “Se tivesse de indicar o evento principal de minha vida, diria que é a biblioteca de meu pai. Na realidade, creio nunca ter saído dessa biblioteca. É como se ainda a estivesse vendo”. (BORGES, 2009, p. 16).

narrativas revelam uma existência dentro dos livros. O contista argentino em outra antologia, no livro *Outras Inquisições* (Borges 2000, p. 40, vol. II), diz que o escritor de fama universal é aquele que “encontrou um símbolo que se apoderasse da imaginação das pessoas”. Podemos dizer que Borges encontrou o dele: a biblioteca.

## 2.1. Livros dentro de livros dentro de livros: caminhos ficcionais em Borges

O tema biblioteca é recorrente em Borges. A prática narrativa se faz de forma espiralada e o conto vai sendo construído, envolvendo o leitor nesse caminho tecido por muitos fios. Observamos que o contista, não procura descrever personagens, nem se interessa por um perfil psicológico e muito menos por aventuras singulares. O que vemos, principalmente nos três contos que constituem o *corpus* da nossa pesquisa, é que os livros “roubam” a cena e se colocam como “personagens”, como uma oportunidade para discutir os livros e a biblioteca.

Em **A Biblioteca de Babel**, o conjunto de livros que compõe este Universo/Biblioteca define a trama do início ao fim; no **Jardim de Veredas que se Bifurcam**, o enredo gira em torno de um livro labiríntico; no **Livro de Areia**, vemos este “personagem” deixar o narrador tão perturbado a ponto de abandoná-lo sorrateiramente numa das prateleiras de uma biblioteca.

Borges vai do particular ao universal; do livro<sup>68</sup> à biblioteca; mas pode também inverter o processo. E faz isso com inteira liberdade porque não está preso a descrever personagens; ideias é o que lhe interessa. Não se amarra em protagonista com psicologia própria. É predominante a construção dos argumentos, apesar dos atores.

O livro nessas narrativas passa a ser emblemático para a conjunção dos volumes espaço e tempo; e na **Biblioteca de Babel** – e aí voltamos ao centro

---

<sup>68</sup> “Uma das condições indispensáveis para redigir um livro famoso, um livro que as gerações futuras não vão resignar-se a deixar morrer, pode ser a de não se propor a isso. O sentimento de responsabilidade pode travar ou deter as operações estéticas, e um impulso alheio às artes pode ser desfavorável. Conjectura-se que Virgílio escreveu sua *Eneida* a mando de Augusto; o capitão Miguel de Cervantes não buscava nada além de uma paródia dos romances de cavalaria; Shakespeare, que era empresário, compunha ou adaptava peças para seus comediantes, não para o exame de Coleridge ou de Lessing”. (BORGES, 2001, p. 103, vol. IV).

da nossa argumentação de tese - o espaço comum dos encontros fica arruinado na medida em que ser e função da linguagem se misturam no tempo<sup>69</sup>.

Assim, geralmente, a narrativa não segue um plano linear, porque não depende do desenvolvimento de personagens. Está focada em esconder, mais do que elucidar, os fatos. Não encontramos nos contos do escritor argentino algum personagem que se destaque. Mas os livros estão sempre em evidência.

Se pensarmos em **Pierre Menard, autor do Quixote (2000)**, o que fica em primeiro plano é a obra de Miguel de Cervantes; portanto o livro é o grande protagonista. Por isso, diz Ordóñez (2009, p.120), “os leitores nem se relacionam nem se identificam com personagem algum e, ao se comprometerem com o desenvolvimento do tema, podem desfrutar quando se encontram com Borges o narrador, poeta ou ensaísta, nessa modalidade tão sua, inconfundível.”

A palavra livro<sup>70</sup> domina o conto **A Biblioteca de Babel**, a partir do segundo parágrafo, aparecendo 36 vezes até o final na narrativa, sem considerar os sinônimos ou alusões indiretas. Alguns livros ganham visibilidade por sua raridade, estranheza ou capacidade de congregar todos os demais e tem ainda aqueles apontados com status de divindade.

O primeiro deles mencionado é Deus: “(os místicos pretendem que o êxtase lhes revele uma câmara circular com um grande livro circular de lombada contínua, que siga toda a volta das paredes; mas seu testemunho é suspeito; suas palavras, obscuras. Esse livro cíclico é Deus)”. (BORGES 2000, p. 517). Este livro “personagem” é “poderoso”; tem formato circular e ocupa toda a Biblioteca; e mais, é um livro cíclico com status de Deus com D

---

<sup>69</sup> Borges escreveu no ensaio **A Penúltima Versão da Realidade**: “Além do mais, acumular espaço não é o contrário de acumular tempo: é um dos modos de realizar essa operação que nos parece única. (...) Volto à consideração metafísica. O espaço é um incidente no tempo e não uma forma universal de intuição como impõe Kant”. (BORGES, 2000, p. 212, vol. I).

<sup>70</sup> “Agora pensamos que o livro é um instrumento para justificar, defender, combater, expor ou historiar uma doutrina. Na Antiguidade pensava-se que o livro é um sucedâneo da palavra oral: era visto somente assim. Recordemos a passagem de Platão em que ele diz que os livros são como as estátuas; parecem seres vivos, mas, quando lhes perguntamos algo, não sabem responder. Prevenindo essa dificuldade, ele inventou o diálogo platônico, que explora todas as possibilidades de um tema”. (BORGES, 2000, p. 301, vol. III).

maiúsculo. Parece-nos que o vocábulo “cíclico”, neste segundo parágrafo do conto, tem o mesmo sentido de “A Biblioteca é ilimitada e periódica”, do último parágrafo. Vemos o espaço explícito no formato circular e o tempo cíclico divino. No entanto, esse círculo não tem começo nem fim.

Desta forma Borges se torna um autor que nos convoca a colaborar<sup>71</sup> com ele em suas narrativas, porque a “consciência” de constante mudança<sup>72</sup> dos “seres” - que ele cria - coloca-nos num estado de alerta e prepara o caminho para um dinamismo na narrativa, semelhante ao encontrado nas grandes personagens shakesperianas.

Entre esses “personagens” do conto, dois são os que o pai do narrador/ bibliotecário viu em um dos hexágonos: um “constava das letras M C V perversamente repetidas da primeira linha ate à última. Outro (muito consultado nesta área) é um simples labirinto de letras, mas a página penúltima diz Oh, tempo tuas pirâmides”. (BORGES 2000, p. 518). Os dois volumes foram vistos e consultados. O segundo parece seguir aos demais. Aqui Borges coloca explicitamente o livro como labirinto em contraposição com o tempo medido pela existência das pirâmides.

Um livro que ganha destaque: “Há quinhentos anos, o chefe de um hexágono superior deparou com um livro tão confuso quanto os outros, porém que possuía quase duas folhas de linhas homogêneas”. (BORGES 2000, p. 518, vol. I). É a partir deste livro que os decifradores vão identificar a importância do alfabeto e dos símbolos ortográficos na escrita; e que os livros do acervo da biblioteca se repetem, mas não são idênticos.

---

<sup>71</sup> “Antes de Macedonio, eu sempre fora um leitor crédulo. O maior presente que ele me deu foi ensinar-me a ler com ceticismo”. (BORGES, 2009, p. 45).

<sup>72</sup> “A página de perfeição, a página na qual nenhuma palavra pode ser alterada sem prejuízo, é a mais precária de todas. As mudanças de linguagem apagam os sentidos laterais e os matizes; a página ‘perfeita’ é a que é composta desses vocábulos sutis, e a que com maior facilidade se desgasta. Inversamente, a página que tem vocação de imortalidade pode atravessar o fogo das erratas, das versões aproximativas, das leituras distraídas, das incompreensões, sem deixar a alma na prova. Não se pode mudar impunemente (é o que afirmam aqueles que trabalham no estabelecimento de seu texto) nenhuma das linhas fabricadas por Gógoras; mas o *Quixote* ganha batalhas póstumas contra seus tradutores e sobrevive a toda versão descuidada. Heine, que nunca o ouviu em espanhol, pôde celebrá-lo para sempre. Mais vivo é o fantasma alemão ou escandinavo ou hindustânico do *Quixote* que os ansiosos artifícios verbais do estilista”. (BORGES, 2000, p. 216, vol. I).



Agora vemos uma lista de livros curiosos: “o evangelho gnóstico de Basilides, o comentário desse evangelho, o comentário do comentário desse evangelho (...) o tratado que Beda pôde escrever (e não escreveu) sobre a mitologia dos saxões, os livros perdidos de Tácito”. (BORGES, 2000, p. 519, vol. I). Temos aí livros fora do comum sendo apresentados de forma sintética.

Borges é reconhecidamente um autor que faz o dinamismo e o movimento<sup>73</sup> valerem mais que o mundo externo, tal como o vemos. A arte narrativa de Borges, a maestria no uso da linguagem, às vezes nos leva a crer que ele tem uma preferência pela audição em vez da visão, pela palavra em vez da imagem visual. A sonoridade das palavras e frases ganha destaque, pois remetem à narrativa oral primeva. O sentido não se faz só, mas na conjuração das palavras: “Basilides, Beda, Tácito”. O escritor afirma que está no acervo da Biblioteca “o tratado que Beda pôde escrever (e não escreveu) sobre a mitologia dos saxões”. Como se “encontrar” com esse volume que o narrador diz estar na biblioteca? A biblioteca é um composto de possibilidades, dentro e fora do espaço e tempos marcados?

Seguindo a linha da nossa análise, de como Jorge Luis Borges utiliza a linguagem espaço temporal, poderíamos dizer que o “personagem” principal do conto é este: “Em alguma estante de algum hexágono (raciocinaram os homens) deve existir um livro que seja a cifra e o compêndio perfeito de todos os demais: algum bibliotecário o consultou e é análogo a um deus”. (BORGES 2000, p. 521, vol. I). Ou seja, uma procura inacabada do bibliotecário em busca de uma essência inexistente.

Este livro personagem, dizem ter sido visto apenas por um bibliotecário que, como conseqüência, se transformou no “Homem do Livro”. Esta obra é a chave de todas as demais. O narrador/bibliotecário não encontrou esse livro - “Como todos os homens da Biblioteca, viajei na minha juventude; peregrinei em busca de um livro, talvez do catálogo de catálogos; agora que meus olhos

---

<sup>73</sup> “O que mais me interessa ressaltar é a maneira como Borges consegue suas aberturas para o infinito sem o menor congestionamento, graças ao cristalino, sóbrio e arejado dos estilos; sua maneira de narrar sintética e esquemática que conduz a uma linguagem tão precisa quanto concreta, cuja inventiva se manifesta na variedade dos ritmos, dos movimentos sintáticos, em seus adjetivos sempre inesperados e surpreendentes”. (CALVINO, 1990, p. 63).

quase não podem decifrar o que escrevo, preparo-me para morrer”. (BORGES 2000, p. 521, vol. I). A biblioteca continua sendo a representação do espaço/tempo não domado.

Consideremos a estrutura básica do conto a grande inventividade de Borges, recontando a história da Torre de Babel de forma a fazer dos bibliotecários o elo conector entre as origens das diversidades da linguagem humana e a busca pelo conhecimento. E faz isso ao fundir o que chamamos de mito e história<sup>74</sup>. O resultado é esse novo tipo de narrativa, que se desvia radicalmente das antigas, disponíveis como modelo.

A humanidade constrói a torre, mas é Deus quem inventa Babel, ou seja, a balbúrdia, a confusão das línguas. Os homens buscam a fama e a divindade os espalha, não interessa onde vivam: na Babilônia ou no embaralhamento. E Borges, de forma genial, propõe que a vida constitui esse peregrinar “em busca de um livro, talvez do catálogo de catálogos”, ou seja, o homem nunca desiste do homem.

A visão da busca do conhecimento, em Borges, nos permite imaginar um tempo/espaço sem limites: a sensação de algo para sempre prestes a ser, um sonho que não é sonho, e sim um dinâmico irromper em uma vitalidade perpetuamente nova. Assim é introduzida a estranheza, uma das suas marcas peculiares, ao projetar esse tempo ilimitado em contraposição à limitação do homem: “Talvez me enganem a velhice e o temor, mas suspeito que a espécie humana – a única – está por extinguir-se e que a Biblioteca perdurará: iluminada, solitária, infinita, perfeitamente imóvel, armada de volumes preciosos, inútil, incorruptível, secreta”. (BORGES, 2000, p. 522, vol. I).

Como a linguagem comum dos encontros é incapaz de apreender ou descrever o universo, Borges cria outros mundos com essa linguagem limitada, mas que agora não dá conta de interpretar os novos universos criados; novamente temos o espaço/tempo comum dos encontros danificados: “mas os que procuravam não recordavam que a possibilidade de que um homem

---

<sup>74</sup> “A história universal é a memória das ulteriores gerações, e esta, como se sabe, não exclui a invenção e o erro, que talvez seja uma das formas da invenção. (...) Menos de indivíduos, a história dos tempos idos é feita de arquétipos”. (BORGES, 2001, p. 122 e 123, Vol. IV).

encontre a sua, ou alguma pérfida variante da sua, é computável em zero”. (BORGES, 2000, p. 522, Vol. I).

As narrativas de Borges levam ao nocaute pela desestabilização dos espaços dos encontros; lembra Cortázar (1999, p. 351), que diz do romance e do conto: “O romance vence por pontos, enquanto o conto ganha por nocaute”. Nesse prisma, podemos dizer que Borges é um boxeador muito astuto e que, às vezes, vários de seus golpes iniciais podem parecer pouco eficazes quando, na realidade, já estão minando a resistência dos leitores. Golpeia-nos de muitas maneiras com os próprios livros que surgem de suas páginas. Porque o mar de sua imaginação<sup>75</sup> é mais vasto que o mar da realidade; parece haver nas narrativas do contista uma espécie de magia que não está apenas nas palavras, mas no que as palavras sugerem, no que transparece por trás dessas palavras.

Seus escritos parecem uma teia complexa que mobiliza outros textos sem uma preocupação específica com a paródia, a paráfrase ou a estilização de textos da tradição. Embora isso seja uma consequência deste processo é, em nosso entendimento, um espaço de criação, pois

Borges encadeia em seu tecido literário, príncipes, hereges, temas estranhos, o Oriente, feitos históricos verdadeiros ou não, ficções atribuídas a misteriosas fontes, fatos que vão da aventura ao fantástico, convertendo-se ele próprio no que Deus atribui a Shakespeare: ser tudo e não ser nada ao mesmo tempo. Em sua trama literária está não somente o universo, mas a totalidade dos universos possíveis, o todo dos todos imagináveis pela mente humana. (ORDÓÑEZ, 1999, p.17).

Cria narrativas que interagem com fragmentos da cultura. Para Borges, a escrita constitui-se num processo de apropriação de leituras prévias. Nos textos ficcionais do escritor argentino, livros são carregados de significado, como aponta o Borges crítico:

O mais importante, em um livro, é a voz do autor, esta voz que chega até nós. Dediquei parte de minha vida às letras, e creio que uma

---

<sup>75</sup> Borges, em *Outras Inquisições*, escreve sobre a criação literária como a fusão do real com o imaginário: “Tais jogos, tais momentâneas confluências do mundo imaginário e do mundo real – do mundo que no decorrer da leitura fingimos ser real - são, ou parem-nos, modernos. Sua origem, sua antiga origem, talvez esteja naquela passagem da *Ilíada* em que Helena de Tróia tece seu tapete, e o que ela tece são batalhas e desventuras da própria guerra de Tróia”. (BORGES, 1999, p. 56, vol. II).

forma de felicidade é a leitura; outra forma de felicidade – menor – é a criação poética, ou o que chamamos de criação, mistura de esquecimento e de lembrança daquilo que lemos... Devemos tanto às letras!...Tenho esse culto pelos livros. (BORGES 2001, p. 195, vol. vol. IV).

Essa dinâmica – “mistura de esquecimento e de lembrança daquilo que lemos...” – propõe uma compreensão da importância da apreensão dos sentidos textuais na ficção de Borges. Entendemos que a metalinguagem insinua sentidos subjacentes na narrativa, quase sempre mediados pelo narrador e explicitados pelas referências, nem sempre harmônicas.

Pela habilidade no uso da linguagem, pode-se dizer que após Borges a literatura<sup>76</sup> hispano-americana deixou para trás qualquer possibilidade de ser ingênua. Neste mundo inventivo, organizado a partir da leitura e da proposição reflexiva acerca dela apresentam-se questões entendidas, neste estudo, como instrumentos ficcionais no autor.

Eco (2003) aponta que Borges foi além da intertextualidade:

Fala-se muito, em relação à última forma do experimentalismo contemporâneo, o pós-modernismo, de jogo da intertextualidade. Mas Borges superou a intertextualidade para antecipar a era da hipertextualidade, na qual não somente um livro fala do outro, mas também se pode do interior de um livro, penetrar em outro. Borges, não tanto ao desenhar a forma de sua biblioteca, mas ao prescrever em cada página como se deve percorrê-la, desenhou com antecipação o *World Wide Web*. Borges tinha que escolher entre dedicar a vida à busca do idioma de Deus (pesquisa da qual ele fala) ou celebrar o universo milenar do saber como dança de átomos, entrelaçar-se de citações, aglutinar-se de idéias para produzir não somente tudo o que foi e é, como também aquilo que será ou poderia ser, assim como é tarefa e possibilidade dos bibliotecários de Babel. (ECO, 2003. p. 111).

Eco (2003, p. 111) destaca que Borges antecipou “a era da hipertextualidade, na qual não somente um livro fala do outro, mas também se pode do interior de um livro, penetrar em outro”. Vemos isso neste trecho do conto: “Falam (eu o sei) de ‘a Biblioteca febril, cujos fortuitos volumes correm o incessante risco de transformar-se em outros e que tudo afirmam, negam e

---

<sup>76</sup> “A literatura não é esgotável, pela suficiente e simples razão de que um único livro não o é. O livro não é um ente incommunicado: é uma relação, é um eixo de enumeráveis relações. Uma literatura difere da outra, ulterior ou anterior, menos pelo texto que pelo modo que é lida. (...) Se a literatura não fosse mais que uma álgebra verbal, qualquer um poderia produzir qualquer livro, à força de provar variantes”. (BORGES, 1999, p. 139, vol. II).

confundem como uma divindade que delira”’. (BORGES, 2000, p. 521-522, vol. I).

Nesse trecho verificamos que a narrativa de Borges transpõe para a ordem da linguagem<sup>77</sup> a passagem das possibilidades para o nível das probabilidades de pensar os volumes espaço/tempo que a Biblioteca de Babel abriga em suas páginas. E essa passagem acontece porque o conto do escritor argentino provoca um intenso diálogo na recepção do texto.

Já se sabe: para uma linha razoável com uma correta informação, há léguas de insensatas cacofonias, de confusões verbais e de incoerências. (Sei de uma região montanhosa cujos bibliotecários repudiam o supersticioso e vão costume de procurar sentido nos livros e o equiparam ao de procurá-lo nos sonhos ou nas linhas caóticas da mão... Admitem que os inventores da escrita imitaram os vinte e cinco símbolos naturais, mas sustentam que essa aplicação é casual, e que os livros em si nada significam. Esse ditame, já veremos, não é completamente falaz). (BORGES, 2000, p.518, vol. I).

Ao se referir a “confusões verbais, bibliotecários, livros, escrita, vinte e cinco símbolos”, afirma saber de uma região montanhosa em que os bibliotecários repudiam os livros e procuram sentido nos sonhos. Temos aqui uma intertextualidade implícita na metalinguagem, pois se espera que saibamos da referência à região dos Alpes na Suíça, mais especificamente Genebra, fazendo uma crítica à psicanálise de Freud<sup>78</sup>, à sua teoria sobre a interpretação dos sonhos<sup>79</sup>, em alta na época da publicação do conto.

Borges consegue produzir a “literatura potencial”, como a classifica Calvino (2001, p. 63), porque é capaz de usar, na escrita, recursos como metalinguagem e intertextualidade promovendo, assim, uma reflexão

<sup>77</sup> “Emerson disse que a linguagem é poesia fóssil; para entender uma sentença, basta-nos recordar que todas as palavras abstratas são, de fato, metáforas, inclusive a palavra ‘metáfora’, que em grego significa translação”. (BORGES, 2000, p. 495, vol. III).

<sup>78</sup> Em um de seus ensaios referindo-se a Freud e comparando-o com Jung, Borges escreveu: “Penso nele como uma espécie de maluco, não? Um homem mourejando em cima de uma obsessão sexual. Bem, talvez não a levasse a peito. Talvez fizesse isso apenas como uma espécie de jogo. Tentei lê-lo, e achei que era um charlatão ou um louco, num certo sentido. Afinal, o mundo é complexo demais para ser reduzido a este esquema demasiado simples. Mas em Jung, bem, claro, Jung eu li muito mais largamente que Freud, mas em Jung a gente sente uma mente larga e hospitaleira. No caso de Freud, tudo se resume a uns poucos fatos desagradáveis.” (BORGES, 2000 p. 350).

<sup>79</sup> A Interpretação dos Sonhos, publicado em 1899, é um livro de Sigmund Freud que aborda, na época da publicação de uma forma inovativa, os mecanismos psicológicos dos sonhos. O livro explica o argumento para postular o novo modelo do inconsciente e desenvolve um método para conseguir acesso ao mesmo, tomando elementos de suas experiências prévias com as técnicas de hipnose. (PICCINI, 1987, p. 35).

metalinguística não só sobre a leitura literária, mas sobre o papel do livro e da biblioteca.

Alguns livros da biblioteca parecem não ter sentido, porque são escritos em línguas desconhecidas; outros repetem uma única palavra exaustivamente ao longo das páginas. O foco narrativo aponta a busca por um decifrador das mensagens cifradas nos misteriosos exemplares desta biblioteca como espaço isotópico para o conto.

## 2.2. O ser e a função da linguagem labiríntica de Borges<sup>80</sup>

A partir daqui faremos uma análise mais sequenciada e aprofundada do conto **A Biblioteca de Babel**, procurando evidenciar como Borges manipula tempo e espaço para construir labirintos narrativos, utilizando os recursos da linguagem<sup>81</sup> mencionados anteriormente e outros que apontaremos como singulares no escritor argentino.

Aqui temos um conto no qual a linguagem encontra nas prateleiras movediças da biblioteca um espaço interminável de “corredores” e “livros”. O narrador deste conto, identificado como um dos muitos bibliotecários que nela trabalham, supõe que os volumes da biblioteca abarcam tudo e movimentam-se sozinhos, alterando espaços e construindo novos caminhos.

A nossa tese é de que esses novos caminhos espaço temporais constituem a marca singular no uso da linguagem identificada por Foucault (2007, p. XI), nas narrativas borgianas: “A monstruosidade que Borges faz circular na sua enunciação consiste, ao contrário, em que o próprio espaço comum dos encontros se acha arruinado”. Para destacar essa marca vamos tentar responder as seguintes questões: o que é novo em Jorge Luis Borges?

---

<sup>80</sup> Lembramos que para Foucault o ser da linguagem é o espaço e sua função o tempo.

<sup>81</sup> “Ouviram dizer que a concisão é uma virtude e consideram conciso quem se demora em dez frases breves e não quem domina uma longa. (Exemplos normativos dessa charlatanice da brevidade, desse frenesi sentencioso, podem ser encontrados na dicção do célebre estadista dinamarquês Polônio, de *Hamlet*, ou do Polônio natural, Baltasar Gracián). Ouviram dizer que a repetição próxima de algumas sílabas é cacofônica e fingirão que na prosa isso os incomoda, embora no verso lhes proporcione um gosto especial, penso que fingido, também. Ou seja, não percebem a eficácia do mecanismo, mas a disposição de suas partes. Subordinam a emoção à ética, ou, antes, a uma etiqueta incontestável. Generalizou-se tanto essa inibição que quase não restam mais leitores, no sentido ingênuo da palavra, mas todos são críticos potenciais”. (BORGES, 2000, p. 214, vol. I).

Onde se encontra a originalidade dele? O que há na linguagem e no modo de narrar do contista que é inovador o bastante para fazer a diferença?

Uma das novidades foi apontada no item anterior, demonstrando que Borges não apenas utiliza-se da metalinguagem e da intertextualidade como muitos escritores usam, mas chega aos extremos do experimentalismo, transformando livros em “personagens” de suas tramas. E esses volumes presentes no percurso narrativo não são tão comuns assim.

**A Biblioteca de Babel** recupera, do livro bíblico, o caráter caótico para construir a metáfora<sup>82</sup> da busca pelo conhecimento na edificação da linguagem literária. Nestas prateleiras, movediças e sempre em transformação, as mensagens são organizadas de forma a apresentar a constituição dos sentidos subjacentes à interpretação. As nuances entre realidade e ficção, neste conto, são aproximadas de forma a estabelecer a correlação entre o processo inventivo da arte e sua ligação com o espaço objetivo e o tempo relativo.

Mas o que é realidade<sup>83</sup> para o contista argentino? Calvino (1993, p. 249), destaca que,

para Borges só a palavra escrita tem plena realidade ontológica e que as coisas do mundo existam para ele somente enquanto remetem a coisas escritas. O modelo ideal não é um evento místico anterior à expressão verbal, e sim o texto como tecido de palavras, imagens e significados, composição de motivos que respondem, espaço musical em que um tema desenvolve as suas variações. (CALVINO, 1993, p. 249).

Já Solange Fernandes Ordóñez (2009, p. 109), aconselha: “não pretendamos encontrar na leitura de Borges o curso convencional dos acontecimentos e tampouco busquemos a contundente diferença entre realidade e fantasia, pois essa distinção foi rabiscada por ele”. E cita anotações dos cadernos do próprio contista: “O que chamamos realidade vem a ser um conjunto de percepções, de emoções, de encontros, de pensamentos, de

---

<sup>82</sup> “Como todas as palavras abstratas, a palavra ‘metáfora’ é uma metáfora, uma vez que em grego vale por ‘translação’. Consta em geral de dois termos. Momentaneamente, se converte no outro. Assim, os saxões alcunharam o mar de ‘caminho da baleia’ ou ‘caminho do cisne’. No primeiro exemplo, a grandeza da baleia convém à grandeza do mar; no segundo, a pequenez do cisne contrasta com a vastidão do mar. Nunca saberemos se aqueles que forjaram essas metáforas deram por essas conotações”. (BORGES, p. 408, vol. III).

<sup>83</sup> Em *Biblioteca Pessoal*, Borges escreveu: “Marco Polo sabia que aquilo que os homens imaginam não é menos real que aquilo a que chamam realidade”. (BORGES, 2001, p. 569, vol. IV).

sonhos, de distrações, de surpresas, essa é a realidade”. (BORGES, apud Ordoñez, 2009, p.110).

### Segundo Souza (1999) na “Babel”

As imagens emblemáticas da biblioteca de Babel criada por Borges se articulam com a lógica serial do universo, por conterem e ao mesmo tempo dissolverem qualquer sentido de propriedade do sujeito frente aos objetos, perdendo-se, enfim, na impessoalidade e no absurdo. A irrupção desse sujeito no universo de tinta e papel – a grande metáfora da literatura se expande para a da ficção – permite encará-lo como representante do mundo de faz-de-conta, fruto da infinita montagem e desmontagem da verdade e da mentira dos livros e dos catálogos. Pela exaustão de saberes contidos na biblioteca, o vazio aí instalado torna-se cada vez mais visível na seqüência desordenada dos comentários e na imbricação de livros uns sobre os outros. (SOUZA, 1999, p. 25-26).

Livro<sup>84</sup>, leitura e poesia para Borges são apresentados como objetos de decodificação e busca por conhecimento do mundo e **A Biblioteca de Babel** é uma de suas metáforas. As referências caóticas aos muitos livros que a compõem parecem ser um dos espaços/tempos de compreensão da situação fragmentada em que nos encontramos na obra de Jorge Luis Borges. É no mistério da “Biblioteca infinita ou espelhada” que se entra nos labirintos formados por livros e prateleiras infinitas em um espaço alegórico relacionado ao conhecimento como revela o narrador:

(...) como todos os homens da Biblioteca (...) Morto, não faltarão mãos piedosas que me joguem pela balaustrada; minha sepultura será o ar insondável; meu corpo cairá demoradamente e se corromperá e dissolverá no vento gerado pela queda que é infinita. Afirmo que a Biblioteca é interminável. (BORGES, 2000, p. 516-517, vol. I).

Neste fragmento imagina-se que saibamos o que significa dedicar toda a vida à compreensão desses personagens/livros em constante mutação. Como narrador autodiegético, “aparece então como entidade colocada num tempo ulterior em relação à história que relata, entendida como conjunto de eventos

---

<sup>84</sup> “... um livro é mais que uma estrutura verbal, ou que uma série de estruturas verbais; é o diálogo que trava com seu leitor, e a entonação que impõe a sua voz, e as mutáveis e duradouras imagens que ele deixa na memória. Esse diálogo é infinito; as palavras *amica silentia lunae* significam agora a lua íntima, silenciosa e resplandecente, enquanto na Eneida significaram o interlúdio, a escuridão que permitiu aos gregos entrar na cidade de Tróia”. (BORGES, 1999, p. 138, vol. II).



concluídos e inteiramente conhecidos”, (REIS e LOPES, 1988, p. 119). Isto se verifica na expressão: “Morto, não faltarão mãos piedosas...”.

A questão espaço temporal volta a ser o foco: “Afirmo que a Biblioteca é interminável”. Antes menciona o tempo como se fosse um profeta ao prever sua morte; e esse tempo dissolverá seu cadáver. Mas ao longo da narrativa procura mostrar que só os livros da biblioteca são capazes de desafiar o tempo. Apenas este espaço feito de letras pode permanecer ou não.

É possível dizer - mais uma vez voltando à asserção que fazemos ao longo deste trabalho - que “o próprio espaço comum dos encontros se acha arruinado”. (FOUCAULT, 2007, p. XII). Isso acontece porque o conto traduz, de certa maneira, o infinito e o efêmero que agrupam a preferência borgeana em não jogar com a natural compreensão da linguagem. Em vez disso evidenciam o paradoxo: “meu corpo cairá demoradamente e se corromperá e dissolverá no vento gerado pela queda que é infinita”. Podemos ver que os resultados, das formas do espaço e do tempo, se colocam aleatórios e arbitrariamente em uma construção de letras, palavras e frases que lhes circunscrevem o próprio significado.

No conto **A Biblioteca de Babel**, e nos outros que integram o *corpus* da nossa pesquisa, identificamos outra inovação na linguagem<sup>85</sup> do contista argentino: o uso constante da reversibilidade de lugar, coisas, pessoas e tempo; que existem e de repente não existem mais. Entendemos que esta ambiguidade, criada pela narrativa, é uma das molas mestras de Borges na construção de seus labirintos.

Segundo Ordóñez (2009, p.74), “na negação dos fatos se transmite a existência de algo sub-reptício, oculto, e se induz no leitor a sensação, reforçada pela enumeração do proibido, do oculto, o que permaneceu distante de certos limites sensoriais”. No conto de apenas seis páginas, constituídas por quinze parágrafos, o narrador constrói labirintos com todas as letras. Na

---

<sup>85</sup> “Escrever um poema é ensaiar uma espécie de magia menor. O instrumento dessa magia, a linguagem, é bastante misterioso. Nada sabemos de sua origem. Só sabemos que se ramifica em idiomas e que cada um deles consta de um indefinido e cambiante vocabulário e de um número indefinido de possibilidades sintáticas”. (BORGES, 2000, p. 511, vol. III).

abertura da narrativa, como já citado, ele afirma: “O UNIVERSO (que outros chamam a Biblioteca) compõe-se de um número indefinido, e talvez infinito” - para no mesmo parágrafo informar: “No vestibulo há um espelho<sup>86</sup>, que fielmente duplica as aparências”. (BORGES, 2000, p. 516). Vemos aí a negação dos fatos em relação à dimensão da biblioteca, com a presença do espelho<sup>87</sup> que a amplia em uma outra dimensão e não um simples reflexo: fundidas numa dimensão única. Poderíamos dizer ainda, que a fusão se dá como um fantasma inapreensível de um plano simultaneamente remoto e próximo.

A reversibilidade provoca um conflito, questionando sobre a Biblioteca ser infinita ou não. Essa complicação cria, nesse sentido, a tensão narrativa, fato que impele ao avanço progressivo da trama, lançando, nesse processo, luz às significações ocultas no ficcional. Siqueira (1992, p.19) afirma que a narrativa ficcional: “começa pela apresentação de uma expectativa que pode estar implícita ou explícita. É esta expectativa que nos permite reconhecer o conflito, que é a principal característica de uma narrativa de ficção”.

A trama mostra-se em uma progressão que poderíamos chamar de “truncada”, porque coloca um alto grau de dificuldade para prevermos o percurso diegético, através da reversibilidade, da negação do que há pouco havia sido afirmado. Com ironia,<sup>88</sup> para confundir: “Os homens costumam inferir desse espelho que a Biblioteca não é infinita (se o fosse realmente, para quê essa duplicação ilusória?), prefiro sonhar que as superfícies polidas representam e prometem o infinito...”. (BORGES, 2000, p. 516, vol. I).

---

<sup>86</sup> No conto **Tlöm, Uqbar, Orbis Tertius**, Borges faz a ligação entre espelho, livro e espaço: Devo à conjunção de um espelho e uma enciclopédia o descobrimento de Uqbar. (...) Descobrimos (na alta noite essa descoberta é inevitável) que os espelhos têm algo de monstruoso. Então Bioy Casares lembrou que um dos heresiarcas de Uqbar declarara que os espelhos e a cópula são abomináveis, porque multiplicam o número dos homens”. (BORGES, 2000, p. 475, vol. I).

<sup>87</sup> “... podemos mencionar ou aludir mas não expressar e que os altos e soberbos volumes que formavam em um ângulo da sala uma penumbra de ouro não eram (como sua vaidade sonhou) um espelho do mundo, mas uma coisa acrescentada ao mundo”. (BORGES, p. 193, vol. 193).

<sup>88</sup> “Ironia remete à palavra grega *eirom*, “dissimulador”, e nossos dicionários ainda seguem a tradição grega ao definir a ironia primeiramente como socrática: uma fingida ignorância e humildade com o objetivo de expor as inadequadas suposições de outros através de um hábil questionamento dialético.”. (BLOOM, 1992, p. 38).

Nesse contexto percebemos o uso da linguagem para expressar sentidos – ao introduzir o espelho<sup>89</sup> – para estabelecer o contraste ou a distância entre a expectativa e a realização. Ao longo de nossa análise vamos procurar evidenciar como o contista argentino, para manipular o ser e a função da linguagem, utiliza o recurso da ironia nas mais variadas formas.

Lembramos Foucault (2007. p.11), “Borges perturba todas as familiaridades do pensamento”. O contista, ao trazer uma leitura invertida de espelhos<sup>90</sup>, está nos colocando que a linguagem é incapaz de abarcar todos os espaços e tempos; por isso a necessidade da ficção, que é linguagem transgressora. Neste conto ele parece estar querendo demonstrar a condição limite desta experimentação.

Dito de maneira mais simples, Borges, no uso da linguagem, tem nas mãos um espelho que é o livro, mas o espelho do contista argentino está dentro de outro espelho, e em ambos há inúmeras imagens/vozes. Essas vozes, provocadoras dos encontros, desestabilizam. O escritor faz isso porque não é apenas criador de personalidades, como também de linguagem; desmancha e remodela a representação do ser, através da linguagem e na linguagem.

Como em uma ação comum aos que trabalham tecnicamente com livros, tendo apenas a função de localizar o livro requerido, Borges está dizendo que dedicou toda sua vida percorrendo esta biblioteca e não chegou ao seu final. E segue tentando nos convencer da imensidão da Biblioteca:

Os idealistas argüem que as salas hexagonais são uma forma necessária do espaço absoluto ou, pelo menos, de nossa intuição do espaço. Alegam que é inconcebível uma sala triangular ou pentagonal. (os místicos pretendem que o êxtase lhes revele uma câmara circular com um grande livro circular de lombada contínua, que siga toda a volta das paredes; mas seu testemunho é suspeito;

---

<sup>89</sup> “A sombra já selou/ os espelho que imitam a ficção das coisas./ Melhor o disse Goethe: ‘O próximo se afasta’. /Essas quatro palavras cifram todo o crepúsculo./ No jardim as rosas deixam de ser rosas/ e querem ser a Rosa”. (BORGES, 2000, p. 523, vol. III).

<sup>90</sup> “Quando menino, conheci esse horror a uma duplicação ou multiplicação espectral da realidade, mas diante dos grandes espelhos. Seu infalível e contínuo funcionamento, sua perseguição de meus atos, sua pantomima cósmica eram então sobrenaturais, desde que anoitecia. Um de meus instantes rogos a Deus e a meu anjo da guarda era o de não sonhar com espelhos. Sei que os vigiava com inquietude. Algumas vezes temi que começassem a divergir da realidade; outras, ver neles meu rosto desfigurado por adversidades estranhas. Soube que esse temor está, outra vez, prodigiosamente no mundo. A história é muito simples e desagradável”. (BORGES, 1999, p. 182, vol.II).

suas palavras, obscuras. Esse livro cíclico é Deus). Basta-me, por ora, repetir o preceito clássico: “A Biblioteca é uma esfera cujo centro cabal é qualquer hexágono, cuja circunferência é inacessível”. (BORGES, p. 516 e 517, vol. I).

Depois de apresentar vários argumentos defendidos sobre o formato da biblioteca, inclusive da ideia do livro circular - depois retomada no **Jardim de Veredas que se bifurcam** – o narrador parece pretender dizer algo diferente, mas o que faz é repetir o que está dito antes: “A Biblioteca é uma esfera cujo centro cabal é qualquer hexágono, cuja circunferência é inacessível”. Ou seja, a busca é infinita. Depois da menção da existência do espelho no vestíbulo, o narrador reflete sobre a ausência de finitude da biblioteca.

Pensando em termos da linguagem,<sup>91</sup> podemos dizer que o conto **A Biblioteca de Babel** abarca<sup>92</sup> os volumes do espaço e do tempo, num único exemplar, como pré-requisito para a organização dos saberes. Vemos aqui de forma explícita o ser e a função da linguagem.

No terceiro parágrafo começa a ser apresentado, com mais detalhes, o interior e o acervo da biblioteca: “A cada um dos muros de cada hexágono correspondem cinco estantes; cada estante encerra trinta e dois livros de formato uniforme; cada livro é de quatrocentas e dez páginas; cada página, de quarenta linhas; cada linha, de umas oitenta letras de cor preta”. (BORGES, 2000, p. 517, vol. I). O bibliotecário<sup>93</sup> agora investe para dizer que conhece detalhadamente o ambiente de trabalho/espaço, demonstra sua visão crítica: “Também há letras no dorso de cada livro; essas letras não indicam ou prefiguram o que dirão as páginas. Sei que essa inconexão, certa vez, pareceu misteriosa”. Parece estar fazendo uma crítica a livros<sup>94</sup> que têm títulos pomposos ou sugestivos e o conteúdo não corresponder à promessa do título.

<sup>91</sup> Na nota preliminar do ensaio **Nova Refutação do Tempo**, Borges destacou: “De mais a mais, tão saturada e animada de tempo está nossa linguagem que é bem provável que não haja nestas páginas uma sentença que de certo modo não o exija ou invoque”. (BORGES, 1999, p. 151, vol. II).

<sup>92</sup> “Passam Cartago e Roma, minha vida/ Que não entendo, eu, tu, ele, a agonia:/ Ser enigma, acaso, criptografia/ As vozes de Babel desentendidas”. (BORGES, 1999, p. 276, vol. II).

<sup>93</sup> “Meu conto kafkiano ‘A Biblioteca de Babel’ foi concebido como uma versão de pesadelo ou uma magnificação daquela biblioteca municipal, e certos detalhes do texto não têm significado algum. A quantidade de livros e de prateleiras que figura nele era literalmente aquela que eu tinha junto ao cotovelo”. (BORGES, 2009, p. 62).

<sup>94</sup> “Afirmei que um livro é um diálogo, uma forma de relação; no diálogo, um interlocutor não é a soma ou a média daquilo que diz: pode não falar e transparecer que é inteligente, pode emitir observações inteligentes e transparecer estupidez. Com a literatura ocorre o mesmo”. (BORGES, 1999, p.139, vol. II).

Em relação ao conto que estamos analisando, pode acontecer de o leitor inferir que as letras do dorso são impressas no livro. Mas isso pode ser uma inferência apressada. Aqui, novamente, temos a ironia no uso da linguagem para dizer algo diverso do suposto sentido literal, particularmente o oposto de tal sentido e também o contraste ou o intervalo entre o que se espera e o que se realiza.

A inferência evidencia-se na solução para essa “inconexão” entre o que o livro traz escrito no dorso e o conteúdo das páginas. “Para perceber a distância que há entre o divino e o humano, basta comparar esses rudes símbolos trêmulos que minha falível mão garatuja na capa de um livro, com as letras orgânicas do interior: pontuais, delicadas, negríssimas, inimitavelmente simétricas”. (BORGES, 2000 p. 517, vol. I). Agora a possibilidade de leitura mais plausível seria entender que o bibliotecário está falando de seu trabalho de catalogador dos livros; escreve à mão na etiqueta colada na parte externa para identificar o volume; está comparando essa escrita não uniforme com as letras impressas no interior do livro.

A possibilidade da solução para Borges estaria na promessa de dois axiomas: “O primeiro: a Biblioteca existe ad eterno. Dessa verdade cujo corolário imediato é a eternidade futura do mundo, nenhuma mente razoável pode duvidar. O homem, o imperfeito bibliotecário, pode ser obra do acaso ou dos demiurgos malévolos”. (BORGES, 2000, p. 517, vol. I). Esse homem<sup>95</sup> que escreve no escrito traz um contraponto entre a eternidade da Biblioteca e a origem, por acaso, do imperfeito bibliotecário; está cansado de subir as escadas e as estantes estão ali elegantemente providas pelo Universo/Biblioteca; ele mesmo escreve e percebe a “divindade” do que está escrito no interior do livro e a humanidade da “garatuja” que faz na capa do mesmo livro.

Poderíamos dizer que a reversibilidade aparece travestida de metamorfose. Isso acontece ao inferirmos o fato de as letras no dorso dos livros estarem lá também há muito tempo escritas por outros bibliotecários que

---

<sup>95</sup> “O homem esquece que é um morto que conversa com outros mortos”. (BORGES, 2000, p. 36, vol. III).

já morreram, mas continuam ali; partiram do humano e agora estão desafiando o tempo. Isso parece consolar o narrador que diz no final do conto, suas últimas palavras: “Minha solidão alegra-se com essa elegante esperança”. (BORGES, 2000, p. 522, vol. I).

A linguagem de Borges centra-se em desarmar-nos, em nos deixar como crianças, ajudando-nos a perder a suposta vantagem que há em empregar nossos poderes de análise. Trata-se de uma linguagem da surpresa, adequada a um cosmos criado e permanentemente desestabilizado pela fusão de tempo e espaço. E é justamente aqui que se encontra a infinita novidade de seus mundos de ficção. O contista era leitor de Whitman<sup>96</sup> (2005, p.207) e compartilhava da visão deste sobre a abrangência da linguagem: “Grande é a linguagem... a mais poderosa das ciências/ Ela é a completude de cor e formas e diversidades da terra... e dos homens e mulheres... e de todas as qualidades de processos/ Ela é maior que edifícios ou navios ou religiões ou pintura ou música”.

Retomando a história da torre, a despeito da curiosidade e do poder da divindade, as criaturas são feitas livres para inventar<sup>97</sup> e reinventar constantemente a si mesmas; e essa é também a lei da existência dos “protagonistas” de Borges. Eles não são sobredeterminados. Os livros da **Biblioteca de Babel** de Borges não estão sujeitos a ninguém, nem mesmo aos escritores ou bibliotecários. E o contista pode ser considerado um menino levado que se recusa a pré-determinar qualquer coisa ou qualquer pessoa.

Portanto, através da linguagem, a Biblioteca concretiza o paradoxo apontado por Foucault, (2007. p.11), segundo o qual Borges “perturba todas as familiaridades do pensamento”, ao apresentar uma nova dimensão e possibilidades de descrição do espaço/tempo que escapam ao controle humano, além da multiplicidade de acomodação dos saberes.

---

<sup>96</sup> “... creio, talvez com análoga ingenuidade, que ainda não exploramos inteiramente as possibilidades indefinidas do protético soneto ou das estrofes livres de Whitman”. (BORGES, 2000, p. 135, vol. III).

<sup>97</sup> “Como se sabe, em latim as palavras ‘inventar’ e ‘descobrir’ são sinônimas. Tudo isso está de acordo com a doutrina platônica, quando diz que inventar, que descobrir, é recordar. Francis Bacon acrescenta que, se aprender é recordar, ignorar é ter esquecido; tudo já está, só nos falta enxergá-lo”. (BORGES, 2000, p. 288, vol. III).

Após a apresentação desse primeiro axioma (a biblioteca existente ad eterno), o narrador apresenta o segundo, a comprovação de que o número de símbolos ortográficos é vinte e cinco e permitiu após três séculos formular a teoria geral da Biblioteca e resolver o problema “indecifrável até então: a natureza disforme e caótica de quase todos os livros”. (BORGES 2000, p. 518, vol. I). Mostraremos agora essa natureza dos livros.

Um dos livros é aquele que o pai do narrador vê em um hexágono - já o destacamos como um dos “personagens” – com as letras MCV “perversamente repetidas em todas as páginas”. Temos a impressão de tratar-se de uma lista telefônica com as mesmas iniciais repetidas.

Outro livro muito consultado, nesta área em que o pai do bibliotecário trabalhou, “é um simples labirinto de letras”. Em sua última página lê-se: “Oh, tempo tuas pirâmides”. A ironia é explícita. O livro é apresentado como um “simples labirinto de letras”. Primeiro não há labirinto<sup>98</sup> simples; mas o autor está procurando mostrar que os livros constituem labirintos; e se nos livros temos a materialização do espaço, é esse labirinto de letras que permite desafiar o tempo. A frase “Oh, tempo tuas pirâmides”, lembra outra em sentido histórico: “Soldados, pensem que do alto dessas pirâmides, quarenta séculos vos contemplam!”<sup>99</sup> (BORGES 2000, p. 518, vol. I).

Ocorre no conto, pela primeira vez, a menção às letras do alfabeto. Observa-se na explicação deste segundo axioma: “Essa comprovação permitiu, depois de trezentos anos, formular uma teoria geral da Biblioteca e resolver satisfatoriamente o problema...” E lemos na nota de rodapé: “O manuscrito original não contém algarismos ou maiúsculas. A pontuação foi limitada à vírgula e ao ponto. Esses dois signos, o espaço e as vinte e duas letras do

---

<sup>98</sup> Entendemos que nesse trecho do livro *Outras Inquisições*, Borges explica como constrói seus labirintos de letras: “Acumulei acima citações dos apologistas do idealismo, prodigalizei suas passagens canônicas, fui interativo e explícito, censurei Schopenhauer (não sem ingratidão), para que meu leitor fosse penetrando nesse instável mundo mental. Um mundo de impressões evanescentes; um mundo sem matéria nem espírito, nem objetivo nem subjetivo; um mundo sem a arquitetura ideal do espaço; um mundo feito de tempo, do absoluto tempo uniforme dos Principia; um labirinto incansável, um caos, um sonho. A essa quase perfeita desagregação chegou David Hume”. (BORGES, 1999, p. 155, vol. II).

<sup>99</sup> Com essa frase, Napoleão Bonaparte incitou seus comandados a enfrentarem as tropas de mamelucos muçulmanos durante a Batalha das Pirâmides, em 21 de julho de 1798. (SANTOS, 1983, p. 72).

alfabeto são os vinte e cinco símbolos suficientes que enumera o desconhecido”. (BORGES, 2000, p. 518, vol. I).

Conforme a visão de Foucault acerca do ser e função da linguagem<sup>100</sup>, é possível afirmar que Borges nos mostra/esconde as combinações de símbolos e caracteres circunscritos num mundo múltiplo de signos e sentidos, distribuídos por um vasto espectro que compreende as mais diferentes línguas, todas previstas na Biblioteca, e isto se materializa por meio do espaço/linguagem e do tempo/linguagem.

Sobre este aspecto Foucault (2000, p. X) enfatiza a abrangência da linguagem borgeana: “O que transgride toda a imaginação, todo pensamento possível, é simplesmente a série alfabética (a, b, c, d) que liga a todas as outras cada uma dessas categorias”. Na narrativa de Borges o impossível não é a vizinhança das coisas, e sim o lugar onde poderiam se avizinhar mesmo numa ordem alfabética. Desse modo, segundo o filósofo francês, a ordem “da” linguagem transforma-se então em ordem “na” linguagem<sup>101</sup> ou “aquilo que se oferece nas coisas como sua lei interior, a rede secreta segundo a qual elas se olham de algum modo umas as outras e aquilo que só existe através do crivo de um olhar, de uma atenção, de uma linguagem”. (FOUCAULT, 2000, p. X). Percebemos a linguagem de Borges como uma ampla rede que vai arrastando coisas e acontecimentos em tempos e lugares não harmônicos.

E é nesse ritmo apontado pelo crítico que a narrativa continua expondo a segunda premissa: “já se sabe que, para uma linha razoável com uma correta informação, há léguas de insensatas cacofonias, confusões verbais e incoerências”. (BORGES 2000, p. 518, vol. I). Há no conto um parêntese, até o final do parágrafo, descrevendo uma região montanhosa cujos bibliotecários repudiam o supersticioso. Não têm costume de procurar sentido nos livros, mas sentido nos sonhos ou na leitura das mãos. Admitem que os inventores da escrita imitaram os vinte e cinco símbolos naturais, mas dizem que essa

---

<sup>100</sup> “Homero não ignorava que as coisas devem ser ditas de maneira indireta. Tampouco o ignoravam os gregos, cuja linguagem natural era o mito”. (BORGES, 2000, p. 194, vol. III).

<sup>101</sup> “... se a literatura é expressão, a literatura é feita de palavras e a linguagem é também um fenômeno estético. Isto é algo que costumamos a aceitar: o conceito de que a linguagem é um fato estético. (...) Erroneamente supõe-se que a linguagem corresponde à realidade, a essa coisa tão misteriosa que chamamos realidade. A verdade é que a linguagem é outra coisa”. (BORGES, 2000, p. 285, vol. III).



aplicação é casual e que os livros em si nada significam. O narrador afirma que logo veremos que essa explicação não é de todo falaz.

Praticamente todo esse quinto parágrafo é dedicado à importância do alfabeto na escrita de “livros que em si mesmo não têm significado”. O narrador também, pela primeira vez, nos dá a informação de que o seu pai fora bibliotecário. (BORGES, 2000, p. 518, vol. I).

O alfabeto aparece como o ponto de partida e, em todo o percurso na construção da narrativa, as letras que se juntam e formam palavras podem se agrupar para formar inconexões verbais. Temos o que Foucault (2000, p. XIV) destaca: “O embaraço que faz rir quando se lê Borges é por certo aparentado ao profundo mal-estar daquele cuja linguagem está arruinada: ter perdido o ‘comum’ do lugar e do nome”.

Na Biblioteca/Universo encontramos a seguinte equação: “para uma linha razoável com uma correta informação, há léguas de insensatas cacofonias, de confusões verbais e de incoerências” (BORGES 2000, p. 518, vol. I). Os livros é que são os espaços por onde nos movimentamos; em termos geográficos, cita uma região montanhosa.

O tempo aparece de forma explícita em pontos do parágrafo: “Essa comprovação permitiu, depois de trezentos anos...”; na menção do pai que não existe mais; na referência ao tempo da existência humana; na sobreposição de espaço e tempo: “Outro (muito consultado nesta área) é um simples labirinto de letras, mas a página penúltima diz Oh, tempo tuas pirâmides”. (BORGES 2000, p. 518, vol. I). O tempo e o espaço estão imbricados nas páginas do livro. Há uma inferência de que a possibilidade da nossa permanência como humanos, apesar de mortais, passa pelo registro do que está escrito. E o labirinto está caracterizado nas seguintes palavras definidoras dos aspectos dos livros<sup>102</sup>: “a natureza disforme e caótica de quase todos os livros; é um simples labirinto de letras”. (BORGES 2000, p. 518, vol. I). E temos a ironia explícita: “que enumera o desconhecido”. Os livros<sup>103</sup> são caóticos, incoerentes; têm cacofonias, mas é através deles que passamos a conhecer o desconhecido.

---

<sup>102</sup> “Um livro/ Apenas uma coisa entre as coisas/ Esse tumulto silencioso dorme/ No espaço de um daqueles livros/ Da sossegada estante/ Dorme e espera”. (BORGES, 2000, p. 199, vol. III).

<sup>103</sup> “... ‘tudo termina em um livro’. Aqui temos as duas diferenças; os gregos falam de gerações que cantam, Mallarmé fala de um objeto, de uma coisa entre as coisas, um livro. Mas a idéia é a mesma, a idéia de que somos feitos para a arte, somos feitos para a memória, somos feitos

O narrador abre o parágrafo seguinte dizendo da crença duradoura de que “esses livros impenetráveis correspondiam a línguas pretéritas ou remotas”. E procura justificar: “É verdade que os homens mais antigos, os primeiros bibliotecários, usavam uma linguagem assaz diferente da que falamos agora; é verdade que algumas milhas à direita a língua é dialetal e que noventa andares mais acima é incompreensível”. (BORGES, 2000, p. 518, vol. I). Se, no parágrafo anterior, classificou quase todos os livros como caóticos, agora diz “esses livros impenetráveis”. Menciona que a língua utilizada pelos ancestrais bibliotecários era “diferente da que falamos agora”. Destaca a dinâmica e a diversidade da linguagem, mas usa uma linguagem erudita, rebuscada. É possível que esteja se referindo à mistura das línguas na Torre de Babel, geradora de diversos dialetos e idiomas.

Para trilhar as narrativas de Borges precisamos muito mais de uma descontextualização do que de um enquadramento pois, em geral, necessitamos de muitos autores. O contista argentino utiliza um contexto contemporâneo<sup>104</sup>, mas ele o entrega a nós envolto numa embalagem que precisamos pôr de lado, se quisermos ver o que já está ali. Descreve nossas origens a partir do nosso fim; portanto, precisamos utilizar o contexto e o não contexto.

O sétimo parágrafo ainda aponta a dificuldade de entender o conteúdo dos livros: “Há quinhentos anos, o chefe de um hexágono superior deparou com um livro tão confuso quanto os outros, porém que possuía quase duas folhas de linhas homogêneas”. Mostrou o volume a um decifrador ambulante; este teria afirmado que as páginas “estavam redigidas em português; outros lhe afirmaram que em iídiche. Antes de um século pôde ser estabelecido o idioma: um dialeto samoiedo-lituano do guarani, com inflexões de árabe clássico”. (BORGES 2000, p. 518, vol. I). Cita línguas mortas e atuais para marcar a dinâmica da linguagem no espaço/tempo de Babel.

Depois de falar dos idiomas dos livros afirma: “Também decifrou-se o conteúdo: noções de análise combinatória, ilustradas por exemplos de

---

para a poesia ou possivelmente para o esquecimento. Mas algo fica, e esse algo é a história ou a poesia, que não são essencialmente distintas”. (BORGES, p. 228-229, vol. III).

<sup>104</sup> “A forma dos fatos contemporâneos costuma ser indistinta; é preciso que se passe muito tempo antes que possamos perceber sua configuração geral, sua básica e secreta unidade”. (BORGES, 2001, p. 140, vol. IV).

variantes com repetição ilimitada”. E destaca: “Esses exemplos permitiram que um bibliotecário de gênio descobrisse a lei fundamental da Biblioteca”. Apesar do decifrador ambulante compreender o conteúdo das quase duas folhas, o narrador usa de ironia para criar uma lei fundamental da Biblioteca descoberta por um bibliotecário de gênio. A ironia está escancarada na construção de que não importa o quanto se lê, o conhecimento humano continua o mesmo, retido no alfabeto: “Esse pensador observou que todos os livros, por diversos que sejam, constam de elementos iguais: o espaço, o ponto, a vírgula as vinte e duas letras do alfabeto”. (BORGES 2000, p. 518, vol. I).

Esse “gênio” bibliotecário constatou outro fato: “Não há, na vasta Biblioteca, dois livros idênticos”. Na Biblioteca de Babel, cada exemplar é singular<sup>105</sup> e, neste espaço de proximidades e distanciamentos, a Babel de Borges<sup>106</sup> possibilita, então, a compreensão do livro como suporte de valores culturais. Há na narrativa, nesse momento, uma guinada para a questão do espaço/tempo ilimitado/limitado da biblioteca: “Dessas premissas incontrovertíveis deduziu que a Biblioteca é total e que suas prateleiras registram todas as possíveis combinações dos vinte e tantos símbolos ortográficos”; além um alerta: “ou seja, tudo o que é dado expressar: em todos os idiomas”. (BORGES 2000, p. 519, vol. I). A narrativa coloca em evidência, pela segunda vez, a importância do alfabeto; isso vai se repetir em quase todos os parágrafos subsequentes.

Portanto, voltando à aplicação de nossa tese, o contista demonstra que o universo das possíveis combinações na Biblioteca materializa uma experiência limite da linguagem do mensurável no imensurável e vice-versa na produção dos sentidos relacionados a tempo/espaço. E isso é observado nos simples recursos como o ponto, a vírgula, as vinte e duas letras do alfabeto, mas que permitem um conjunto de possibilidades praticamente sem fim, pois “não há na vasta Biblioteca dois livros idênticos”. (BORGES, 2000, p.518, vol. I).

---

<sup>105</sup> “... e aquela passagem do sétimo livro de Plínio, que pondera não haver no vasto universo duas faces iguais”. (BORGES, 2000, p. 614, vol. I).

<sup>106</sup> “No início da era cristã, na Ásia menor ou em Alexandria, teria sido um heresiarca, um sonhador de arcanas redensões e um tecedor de fórmulas mágicas; em plena barbárie, um profeta de pastores e de guerreiros, um Antonio Conselheiro, um Maomé; em plena civilização, um Butler ou um Nietzsche”. (BORGES, 2001, p. 19, vol. IV).

A vasta biblioteca<sup>107</sup> tem: “Tudo: a história minuciosa do futuro, as autobiografias dos arcanjos, o catálogo fiel da Biblioteca, milhares e milhares de catálogos falsos, a demonstração da falácia desses catálogos, a demonstração da falácia do catálogo verdadeiro”. (BORGES, 2000, p. 519, vol. I). A série de afirmativas desnorteia a referência, quando analisa a minuciosa história do futuro, fazendo um contraponto entre história/passado e história/futuro; como se na biblioteca estivessem todas as profecias.

Retomando esse viés teológico, percebe-se no acervo “o evangelho gnóstico de Basilides, o comentário desse evangelho, o comentário do comentário desse evangelho, o relato verídico de tua morte”. Passa dos detalhes dos evangelhos e comentários de comentários para “o relato verídico de tua morte”, como a se dirigir diretamente a nós, leitores. Ou seja, a biblioteca é tão completa que possui até o registro da forma de como o leitor vai morrer.

O narrador dá ainda mais detalhes do acervo: “a versão de cada livro em todas as línguas, as interpolações de cada livro em todos os livros;”. (BORGES, 2000, p. 519, vol. I). Ao dizer que a **Biblioteca de Babel** reúne a história do futuro, os livros sobre os livros, “o relato verídico de tua morte”, os livros que não foram escritos, e até os que se perderam; tudo o que foi escrito e o que poderia ter sido escrito, tudo o que aconteceu e o que poderia ter acontecido, ironiza um saber silenciado por meio dos livros não lidos<sup>108</sup> e inacessíveis. É uma forma de exagero para dizer, mais uma vez, da imensidão do acervo da biblioteca.

Foucault (2000, p. 121), considerando as transformações da linguagem, observa quão diferente é quando se diz “eu falo e eu penso; este conduzia de fato à certeza indubitável do Eu e de sua existência, aquele, pelo contrário, recua, dispersa, apaga a existência e dela só deixa a aparecer o lugar vazio, onde o ser da linguagem constrói o pensamento exterior”. Vemos isso

---

<sup>107</sup> “Os livros da biblioteca não têm letras. Quando os abro, surgem./Ao folhear o atlas projeto a sobra de Sumatra./Quem acende um fósforo no escuro está inventando o fogo./No espelho há outro a espreita./ Quem olha para o mar vê a Inglaterra./Quem profere um verso de Liliencron já entrou na batalha./Sonhei Cartago e as legiões que desolaram Cartago./Sonhei a espada e a balança./Louvado seja o amor em que não há possuidor nem possuída, mas dois que se entregam. (...) Tudo acontece pela primeira vez, porém de modo eterno./Quem lê minhas palavras está inventando-as”. (BORGES, 2000, p. 346, vol. III).

<sup>108</sup> “Um volume, em si, não é um fato estético, é um objeto físico entre outros; o fato estético só pode ocorrer quando o escrevem ou o lêem”. (BORGES, 1999, p. 378, vol. II).

nitidamente em Borges, por meio da análise do próprio filósofo quando diz que as narrativas do contista desorganizam familiaridades do pensamento, “abalando todas as superfícies ordenadas e todos os planos que tornam sensata para nós a profusão dos seres, fazendo vacilar e inquietando, por muito tempo, nossa prática milenar do Mesmo e do Outro”. (FOUCAULT 2000, p. IX).

Há, na narrativa, a possibilidade de inferir a significação e o silenciamento dos livros<sup>109</sup> da **Biblioteca de Babel**, total e infinita contemplando até o que não foi escrito. Ela, no entanto, está esvaziada, pois a inquietação conduz a pressupor a inexistência do conhecimento - com seus corredores vazios e silenciosos - metaforizado na figura ambígua do bibliotecário.

A imagem de um bibliotecário ilusório, que criteriosamente reúne em uma biblioteca infinitas questões relativas à sua formação humana em processo, indica lacunas individuais nas relações estabelecidas com os volumes imaginários faltantes na biblioteca. As conclusões, sempre preliminares, procuram inquietar e mobilizar o ato de investigação dos sentidos.

A metáfora<sup>110</sup> da “Biblioteca de Babel” é um lugar onde os saberes não só dialogam, mas entram em conflito e são contraditórios. Trata-se de um lugar de acumulação do tempo e da história, de agrupamento do que ainda está por vir e do que simplesmente não aconteceu. Tudo pode estar dito e contradito nessa Babel, espécie de lugar inominável, onde todas as línguas e todas as histórias se relacionam, repetindo-se *ad infinitum*. “Uma seita blasfema sugeriu que cessassem as buscas e que todos os homens misturassem letras e símbolos, até construir, mediante um improvável dom do acaso, esses livros canônicos.” (BORGES 2000, p. 520, vol. I).

A mistura das letras dessa Babel remete à mistura das línguas humanas e alinha variações idiomáticas, no conto, ao espaço da reflexão artística, vista

---

<sup>109</sup> “Este alto cavaleiro americano/ O denso livro de Montaigne fecha/ E busca outro gozo que não se deixa/ Por menos, a tarde que exalta o plano”. (BORGES, 1999, p. 312, vol. II).

<sup>110</sup> “Talvez a história universal seja a história da vária entonação de algumas metáforas”. (BORGES, 1999, p.15, vol. II).

como diálogo cultural, razão pela qual **A Biblioteca de Babel** é espaço metafórico dos saberes<sup>111</sup>; “não havia problema pessoal ou mundial cuja eloqüente solução não existisse nalgum hexágono (...) o universo usurpou bruscamente as dimensões da esperança”. (BORGES, 2000, p. 519, vol. I).

No livro *Torres de Babel*, Derrida (2006, p. 11) propõe a reflexão sobre o nome: “Mas quando dizemos Babel, hoje, sabemos o que nomeamos? Sabemos quem nomeamos?” e destaca que “Falando ao menos da inadequação de uma língua a outra, de um lugar da enciclopédia a outro, da linguagem a ela mesma e ao sentido, ele também fala da necessidade da figuração, do mito, dos tropos”. Para Derrida os homens queriam o nome, construindo o nome próprio que não é próprio, que agora se confunde com o de Babel e o de Confusão. Assim estabelece-se a confusão de línguas, com a ligação entre a linguagem.

(...) A “Torre de Babel” não configura apenas a multiplicidade irreduzível das línguas, ela exhibe um não-acabamento, a impossibilidade de completar, de totalizar, de saturar, de acabar qualquer coisa que seria de ordem da edificação, da construção arquitetural, do sistema e da arquitetônica. (DERRIDA 2006, p. 12).

Derrida amplia a reflexão acrescentando que essa “impossibilidade de completar, de totalizar” é justamente porque Babel não se refere apenas à confusão das línguas “mas também ao estado de confusão no qual se encontram os arquitetos diante da estrutura interrompida”. Percebemos que à semelhança de Borges, Derrida não faz um movimento circular na sua análise e sim um movimento espiralado, porque para ele não existe uma única verdade<sup>112</sup>. Sabemos que para o filósofo francês, a língua se assemelha a um jogo no qual é necessária a presença do outro para tornar-se inteligível ou não. E ele está dizendo explicitamente que, no caso de Babel, o outro é Deus. Mas ele também não fala de torre e sim de Torres de Babel, evidenciando a

---

<sup>111</sup> “Enciclopédias, atlas, o Oriente/ E o Ocidente, centúrias, dinastias/ Símbolos, cosmos e cosmogonias/ Brindam as paredes, mas inutilmente/ Em minha sombra, o oco breu com desvelo/ Investigo, o báculo indeciso/ Eu, que me figurava no Paraíso/ Tendo uma Biblioteca por modelo”. (BORGES, 1999, p. 207, vol. II).

<sup>112</sup> “Derrida “destrói” o logocentrismo, “destrói” a ideia de que existe uma verdade no centro. Derrida não faz um movimento circular e sim um movimento espiralado; porque para ele não existe uma única verdade, mas sim possíveis verdades”. (Professora Cláudia Nigro em aula de 04/04/2014, no IBILCE).

ausência de uma verdade central e caracterizando, assim, o inacabado da obra.

Justamente neste “estado de confusão” é que encontramos os bibliotecários da Babel de Borges. O narrador parte de uma edificação realista, que é a biblioteca, para depois transgredir essa edificação alterando espaços e dando autonomia aos livros que podem se misturar e transformar-se em outros; daí a desordem.

Foucault também aponta o motivo pelo qual o texto de Borges provoca a “desordem”:

(...) e importa entender esta palavra no sentido do mais próximo de sua etimologia: as coisas aí são “deitadas”, “colocadas”, “dispostas” em lugares a tal ponto diferentes, que é impossível encontrar-lhes um espaço de acolhimento, definir por baixo de umas e outras um lugar-comum. As utopias consolam: é que, se elas não têm lugar real, desabrocham, contudo, num espaço maravilhoso e liso”. (FOUCAULT 2000, p. XII).

Fechando o sétimo parágrafo, o conto tem uma nota de rodapé: “Antes, em cada três hexágonos havia um homem. O suicídio e as enfermidades pulmonares destruíram essa proporção. Lembrança de indizível melancolia: às vezes, viajei muitas noites por corredores e escadas polidas sem encontrar um único bibliotecário<sup>113</sup>”. (BORGES 2000, p. 519, vol. I). Nessa nota, podemos inferir o resultado do “estado de confusão no qual se encontram os arquitetos diante da estrutura interrompida”, conforme afirma Derrida. Podemos inferir também que o bibliotecário, em “estado de confusão”, é quem multiplica os espelhos e o assombro; a novidade é construída no jogo intelectual com os elementos ambíguos da ficção e da realidade, com o fantástico.

Borges consegue causar perplexidade<sup>114</sup> quanto à natureza do que existe ao mostrar como o espaço comum dos encontros com o saber está

---

<sup>113</sup> “Menos que uma escola, educou-me uma biblioteca – a de meu pai -; apesar das vicissitudes do tempo e das geografias, creio não ter lido em vão aqueles queridos volumes”. (BORGES, 1999, p. 258, vol. II).

<sup>114</sup> No ensaio **A Esfera de Pascal**, Borges diz que essa perplexidade do homem começou no Renascimento: “e os homens se sentiram perdidos no tempo e no espaço. No tempo, porque, se o futuro e o passado são infinitos, não haverá realmente um quando; no espaço, porque, se todo ser eqüidista do infinito e do infinitesimal, tampouco haverá um onde. (BORGES, 1999, p.14, vol. II).

danificado. No poema **Os Espelhos**, Borges (1999, p. 213, vol. II) diz: “Prolongam este inútil mundo torto/Na vertigem de seus emaranhados/ Para que o homem sinta que é reflexo/ E vaidade”. E o “estado de confusão” vem “por sua reduplicação em espelho, o mundo abole a distância que lhe é própria; triunfa assim sobre o lugar que é dado a cada coisa. Desses reflexos que percorrem o espaço, quais são os primeiros? Onde a realidade, onde a imagem projetada”. Foucault (2007, p. 27) Podemos dizer que, ao sentir um reflexo<sup>115</sup>, o narrador fica perplexo diante da dificuldade dos encontros apontados por Foucault.

Retomando a análise do parágrafo do conto, o enunciado diz: “Há quinhentos anos, o chefe de um hexágono superior deparou com um livro tão confuso quanto os outros”. A maior quantidade de anos passados até então está registrado no quinto parágrafo: “depois de trezentos anos, formular uma teoria geral da Biblioteca” (BORGES 2000, p. 518, vol. I). A ampliação para cinco séculos relativiza o tempo/espaço, mostrando que “a Biblioteca é total” e inexistente fora do conhecimento humano.

A inconclusão<sup>116</sup> de Borges volta a ser explícita com: “Dessas premissas incontrovertíveis deduziu que a Biblioteca é total e que suas prateleiras registram todas as possíveis combinações dos vinte e tantos símbolos ortográficos (número, ainda que vastíssimo, não infinito)”, Borges (2000, p. 519, vol. I). Ao mesmo tempo que diz que a Biblioteca é total, os números das combinações das letras do alfabeto são vastíssimos, mas não infinitos; e a Biblioteca não é infinita? O que interessa são os paradoxos sem respostas.

(...) a Biblioteca é tão imensa que toda redução de origem humana resulta infinitesimal. Outro: cada exemplar é único, insubstituível, mas (como a Biblioteca é total) há sempre várias centenas de milhares de fac-símiles imperfeitos: de obras que apenas diferem por uma letra ou por uma vírgula [...] Também sabemos de outra superstição daquele tempo: a do Homem do Livro. Em alguma estante de algum hexágono (raciocinaram os homens) deve existir um livro que seja a cifra e o compêndio perfeito de todos os demais: algum bibliotecário o

<sup>115</sup> “Na ordem da literatura, como em outras, não há ato que não seja coroação de uma infinita série de causas e manancial de uma infinita série de efeitos”. (BORGES, 1999, p.16, vol. II).

<sup>116</sup> “Não há comemorações nem centenários nem efígies de homens mortos. Cada qual deve produzir por sua conta as ciências e as artes de que necessita”. (BORGES, 2000, p. 63, vol. III).



consultou e é análogo a um deus. Na linguagem desta área persistem ainda vestígios do culto desse funcionário remoto. (BORGES, 2000, p. 520 – 521, vol. I).

A insistência da narrativa na tentativa de convencer sobre a grande dimensão da biblioteca é constante. Nesse excerto o narrador tem uma atitude seletiva ao dizer que “a Biblioteca é tão imensa que toda redução de origem humana resulta infinitesimal”; evidenciando que conhece todos os pormenores de acréscimo ou decréscimo do acervo da biblioteca. Informa que sabe dos fatos e “superstições” e indica como inferência que o leitor desconhece e precisa preocupar-se com o processo de decodificação dos sentidos apresentados no texto.

Um resumo sintético do conto poderia ser: para o narrador está posta a angústia da eternidade do tempo e a finitude do homem; e a única solução plausível é perpetuar-se através da leitura e da escrita. Ainda focando a escrita vamos, a seguir, mostrar como Borges é perito na concisão da linguagem.

### **2.3. Com quantas palavras se faz um labirinto: a concisão da linguagem em Borges**

Outro ponto que mostra a inventividade<sup>117</sup> do contista argentino é a economia nas palavras, a concisão<sup>118</sup> da escrita. Uma prova é que alguns parágrafos da **Biblioteca de Babel** constituem minicontos completos com início meio e fim. Isso possibilita que um pequeno número de linhas constitua uma trama labiríntica. E isso é possível por esse traço da escritura de Borges: a concisão. Não temos dúvidas; o que está impresso na página é resultado de uma inteligente reflexão, uma realização harmônica; o escritor parece estar em sincronia com as palavras de uma forma precisa, como se nenhuma pudesse faltar; é uma linguagem sedutora e, ao mesmo tempo, causa estranheza pela precisão com que ilude. Borges faz tudo isso de maneira genial, como diz Ítalo Calvino:

---

<sup>117</sup> “É curiosa a sorte do escritor. No início é barroco, vaidosamente barroco, e depois de alguns anos pode conseguir, se os astros forem favoráveis, não a simplicidade, que não é nada, mas a modesta e secreta complexidade”. (BORGES, 1999, p. 258, vol. II).

<sup>118</sup> Borges no ensaio **O Primeiro Wells**, parece revelar-nos alguns escritores, com quem aprendeu a escrita breve: “Wells (antes de resignar-se a especulador sociológico) foi um admirável narrador, um herdeiro das brevidades de Swift e de Edgar Allan Poe”. (BORGES, 1999, p. 82, vol. II).

Borges é um mestre do escrever breve. Ele consegue condensar em textos sempre de pouquíssimas páginas uma riqueza extraordinária de sugestões poéticas e de pensamento: fatos narrados ou sugeridos, aberturas vertiginosas para o infinito, ideias, ideias, ideias. Como tal densidade se realiza sem a mínima congestão, no período mais cristalino, sóbrio e arejado; como o narrar sinteticamente enviesado conduz uma linguagem toda precisão e concretude, cuja inventiva se manifesta na variedade dos ritmos, dos movimentos sintáticos, dos adjetivos sempre inesperados e surpreendentes, isso é um milagre estilístico, sem igual na língua espanhola, de que só Borges tem o segredo. (CALVINO, 1993, p. 248).

Dos quinze parágrafos que compõem o conto, dez podem ser considerados minicontos. O oitavo parágrafo é um deles e, resumido, poderia ficar assim: a proclamação de que a Biblioteca abarcava todos os livros provoca uma extravagante felicidade e todos se sentem senhores de um tesouro intacto e secreto. Agora há solução para todos os problemas pessoais e mundiais, porque em algum hexágono o Universo está justificado e usurpa as dimensões da esperança. Fala-se muito das Vindicações: livros de apologia e profecia vindicam os atos de cada um no Universo e apontam milagres futuros; milhares de cobiçosos saem do hexágono natal e precipitam-se escada acima, pelo vão propósito de encontrar a própria Vindicação. Esses peregrinos brigam nos corredores estreitos, falam mal entre si, estrangulam-se nas escadas divinas, jogam os livros enganosos nos túneis, morrem despenhados por homens de regiões remotas e outros enlouquecem. As vindicações existem, o narrador vê duas, referentes a pessoas do futuro, pessoas talvez não imaginárias; mas a possibilidade de alguém encontrar sua própria vindicação é igual à zero. (BORGES, 2000, p. 519 e 520, vol. I).

A enunciação começa em terceira pessoa; fala de felicidade e de decepção; de individualidade e de agressões; de deslocamentos e de frustrações; de loucura e de assassinato. Apresenta a Biblioteca como espaço de esperança e desespero; solução e enigma; certeza e dúvidas. O tempo aparece como futuro em que poderemos ser vindicados pelos livros; mas sua possibilidade é impraticável. O narrador aparece aqui como se fosse um vidente<sup>119</sup>. Os homens procuram lugares diferentes do seu, mas não

---

<sup>119</sup> “Johnson pensava que um poeta deve escrever para todos os homens do seu século. Por isso em *Raseias*, além de haver uma referência geográfica – fala-se da origem do pai das águas, o Nilo, há alguma referência geográfica ao clima -, embora tudo aconteça na Abissínia, poderia acontecer em qualquer outro país”. (BORGES, 2002, p. 123).

encontram. Desse modo Borges, com linguagem precisa, concebe a sua escrita de forma paradoxal e inconclusiva.

No ensaio **Literatura e Subdesenvolvimento**, em *Educação pela noite*, de Antonio Candido (2006, p. 185), encontramos esta afirmação: “(...) é possível dizer que Jorge Luis Borges representa o primeiro caso de incontestável influência original, exercida de maneira ampla e reconhecida sobre os países-fontes através de um novo modo de conceber a escrita (...)”. A afirmação está carregada de significados e é feita no contexto em que Candido analisa as marcas literárias dos escritores de países europeus - França, Inglaterra, Alemanha, Espanha, Itália, Rússia – e dos Estados Unidos sobre os escritores latino-americanos; e lista gigantes da literatura brasileira, como Machado de Assis, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, João Cabral de Melo Neto, para em seguida concluir: “No entanto, estes poetas de alto vô não influíram fora do seu país, e muito menos nos países de onde nos vêm as sugestões”. (CANDIDO 2006, p. 184).

O crítico coloca Borges como “o primeiro caso de incontestável influência original” sobre os países dos quais ele recebera inspiração e fez isso por meio “de um novo modo de conceber a escrita<sup>120</sup>”. Por esta razão também, Ordóñez (2009, p. 105), diz não ser possível ler “os textos de Borges de um modo literal; serão necessárias várias e sucessivas leituras em múltiplas direções, fará falta essa segunda e até uma terceira aproximação ao livro para descobrir essa configuração plena de sabedoria e de luz”. Borges é leitor empoderado. Para lê-lo faz-se necessário um enorme percurso em bibliotecas: seus textos são textos sobre textos, numa intertextualidade infinita, que sintetizam conceitos.

---

<sup>120</sup>“Pater escreveu que todas as artes propendem à condição da música, talvez porque nela o fundo é a forma, já que uma melodia não pode referenciar como o podem as linhas gerais de um conto. A poesia, admitido esse ditame, seria uma arte híbrida: sujeição de um sistema abstrato de símbolos, a linguagem, a fins musicais. Os dicionários têm a culpa desse conceito errôneo. Costuma-se esquecer que são repertórios artificiosos, muito posteriores às línguas que ordenam. A raiz da linguagem é irracional e de caráter mágico. (...) A poesia quer voltar a essa antiga magia. Sem leis prefixadas, opera de modo vacilante e ousado, como se caminhasse na escuridão. Xadrez misterioso a poesia, cujo tabuleiro e cujas peças mudam como em um sonho e sobre o qual me inclinarei depois de morto”. (BORGES, 1999, p. 258, vol. II).

Economia é uma das forças específicas do uso da linguagem de Borges para constituir “essa configuração plena de sabedoria e de luz”. Um dos mais elípticos entre os grandes escritores, demonstra de modo contínuo que deixar alguma coisa de fora é a melhor maneira de compelir o leitor a estar rigorosamente alerta. Bloom (1992, p. 39), observa que “um estilo elíptico deriva de uma arguta convicção de que as respostas preconcebidas do leitor devem ser evadidas ou impelidas ao frescor, à novidade, através de meios dissociativos”.

Em Jorge Luis Borges, a elipse característica está relacionada ao interminável jogo de palavras, para uma incessante harmonia de trocadilhos, etimologias e homônimos falsos ou populares. Sendo assim, precisamos fazer uma leitura detalhada para determinar o que foi ocultado, e ocultado de modo tal a sugerir ausência.

Nesta narrativa que estamos analisando está implícita e, ao mesmo tempo oculta, a surpreendente estabilidade/desestabilidade: “Todos os homens sentiram-se senhores de um tesouro intacto e secreto. (...) Outros enlouqueceram”; e a absoluta semelhança/dessemelhança entre Universo e Biblioteca: “O Universo estava justificado (...) vão propósito de encontrar sua Vindicação”. (BORGES 2000, p. 520). A forma encontrada pelo escritor para “iluminar” dá-se decompondo o espaço em labirintos com sua linguagem erudita, sem pedantismo. E ele o faz como já observado, concentrando em um símbolo, biblioteca/livro<sup>121</sup>, as experiências e conjecturas. O escritor argentino gosta de citar a frase de Mallarmé: “Tudo no mundo existe para terminar num livro”. (BORGES 2000, p. 287, vol. I).

Tratando da linguagem de Borges, Foucault (2007, p. XI) destaca: “O impossível não é a vizinhança das coisas, é o lugar mesmo onde elas poderiam avizinhar-se. (...) Onde poderiam elas jamais se encontrar, a não ser na voz imaterial que pronuncia sua enumeração, a não ser na página que a

---

<sup>121</sup> No epílogo de *História da Noite*, Borges registra: “De todos os livros que publiquei, o mais íntimo é este. É pródigo em referências livrescas; também prodigalizou-as Montaigne, inventor da intimidade. Cabe dizer o mesmo de Robert Burton, cuja inesgotável *Anatomy of Melancoly* – uma das obras mais pessoais da literatura – é uma espécie de centão que não se concebe sem longas estantes. Como certas cidades, como certas pessoas, uma parte muito grata de meu destino foram os livros”. (BORGES, 2000, p. 221, vol. III).

transcreve?"; e especifica: "Onde poderiam elas se justapor senão no não-lugar da linguagem? Mas esta, ao desdobrá-los, não abre mais que um espaço impensável". Isso pode ser constatado no percurso de toda narrativa da **Biblioteca de Babel**. Foucault (2007, p. XII), diz que Borges "subtrai o chão, o solo mudo onde os seres podem justapor-se". E é isso que o escritor argentino faz; em poucas palavras causa a desestabilização<sup>122</sup> dos espaços, das personagens, das coisas e do próprio tempo.

Outra forma de perceber essa habilidade do contista é prestando atenção a certas palavras utilizadas, que entendemos como chaves: "Proclamou; abarcava; extravagante; tesouro; intacto; secreto; eloqüente; justificado; bruscamente; usurpou; dimensões; apologia; profecia; vindicações; arcanos; prodigiosos; cobiçosos; natal; premidos; vão; peregrinos; obscuras; maldições; estrangulavam-se; divinas; despenhados; remotas; pérfida; variante; computável". (BORGES 2000, p. 519 e 520, vol. I). Todo esse vocabulário erudito, apenas no oitavo parágrafo do conto, provoca a ilusão e o paradoxo espaço/temporal.

O parágrafo seguinte também pode ser considerado um miniconto: espera-se o esclarecimento dos grandes mistérios da humanidade que constituem a origem da Biblioteca e do tempo; se não bastar a linguagem dos filósofos a multiforme Biblioteca produzirá o idioma inaudito para explicar esses mistérios; há quatro séculos que os homens esgotam os hexágonos; o narrador vê inquisidores que chegam sempre estafados ao subir por uma escada sem degraus; falam de galerias e escadas com o bibliotecário; os investigadores pegam o livro mais próximo e procuram palavras infames; mas, visivelmente, ninguém espera descobrir qualquer coisa. "Faz quatro séculos que os homens esgotam os hexágonos". (BORGES 2000, p 520, vol. I). Pode-se inferir uma ironia à invenção da imprensa, que possibilita colocar muitos livros em circulação, o que não permite deixar a biblioteca sem livros mesmo com a

---

<sup>122</sup> "Na Biblioteca se encerrou de vez/ Seus empenhos, que as crônicas pontuais? Narram, e os tragicômicos desplantes/ Quem as sonhou foi ele, não Cervantes:/São crônicas de sonhos, nada mais/ Tal, também a minha sorte. Existe algo/ Imortal que sepultei/ Nessa biblioteca do antigo, sei/ Em que li a história do fidalgo/ As lentas folhas volta a criança e grave/ Sonha com bagas coisas que não sabe". (BORGES, 1999, p. 293, vol. II).

censura e a queima de muitos volumes ou também permite agrupar em um único livro (Bíblia) textos diversos em gêneros e linguagem.

Outro recurso de Borges na concisão da linguagem<sup>123</sup> é alternar a narração. A narrativa começa em terceira pessoa e passa para a primeira: “Eu os vi no desempenho de sua função”. Logo após, volta para a terceira pessoa: “chegam sempre estafados; falam de uma escada sem degraus que quase os matou; falam de galerias e de escadas com o bibliotecário; às vezes pegam o livro mais próximo e o folheiam, à procura de palavras infames”. Além da alternância, o narrador emite opinião: “Visivelmente, ninguém espera descobrir nada”. (BORGES, 2000, p. 520, vol. I). Esse estilo de escrita permite ao contista se eximir de dar detalhes do que está narrando, e colocar na boca de outros, generalizadamente, o que pretende dizer para, em seguida, negar, sem precisar criar personagens. Essa liberdade narrativa chega ao ponto de colocar o leitor num verdadeiro labirinto: “Espera-se o esclarecimento dos mistérios básicos da humanidade: a origem da Biblioteca e do tempo”. (BORGES 2000, p. 520, vol. I). Novamente espaço e tempo encontram-se imbricados.

Beatriz Sarlo, afirma que Borges:

Preferiu sempre o conto ao romance, porque neste último os detalhes necessários à construção da verossimilhança predominam sobre a trama, porque o romance é quase inevitavelmente perseguido pelo fantasma da representação e da referencialidade. No romance, os índices de atmosfera social pesam demais, e não há como se libertar dos traços do real, por débeis que sejam, nem há como evitar uma proliferação de personagens e acontecimentos cuja lógica é arborescente. (SARLO, 2008, p. 97).

Borges realiza em sua obra ligações com os conflitos limitantes da vida humana e os sonhos de ultrapassar esses limites; isso pode acontecer por meio de uma realidade que possibilita a vitória sobre a morte (tempo). Faz isso ao mostrar o escrito como eterno e o humano,<sup>124</sup> transitório - ou pela ilusão de

<sup>123</sup> Já em janeiro de 1937 Borges deixou claro com que tipo de escritor se identifica: “Sei de dois tipos de escritor: o homem cuja central ansiedade são os procedimentos verbais; o homem cuja central ansiedade são as paixões e agruras do homem. O primeiro costuma ser denegrido com o mote de ‘bizantino’ e exaltado com o nome de ‘artista puro’. O outro, mais feliz, conhece os epítetos laudatórios ‘profundo’, ‘humano’, ‘profundamente humano’ e o lisonjeiro vitupério de ‘bárbaro’. O primeiro é Swinburne ou Mallarmé”. (BORGES, 2001, p. 284, vol. IV).

<sup>124</sup> “Assinalei a solidão central de Almafuerde; este conseguiu impor-se a certeza de que o fracasso não era um estigma seu, mas o destino substancial e final de todos os homens. Assim deixou escrito: ‘A felicidade humana não entrou nos desígnios de Deus’, e ‘Não peças mais que

estar, ao mesmo tempo, em lugares (espaços) diversos. No conto, o escritor encontrou a sua fórmula: a concisão das palavras.

Nesse jogo de economia de palavras sobressaem as ações afirmativas de terceiros e o vaticínio negativo do narrador. E isso é potencializado por palavras escolhidas criteriosamente: “Mistérios; bastar; multiforme; inaudito; esgotam; inquisidores; estafados; galerias; infames”. (BORGES 2000, p. 520, vol. I). E nesse percurso também chegamos aqui já “estafados”, como se tivéssemos lido uma biblioteca inteira. Mas precisamos buscar fôlego para continuar a caminhada por esses corredores infinitos da Biblioteca. O décimo parágrafo, de apenas 12 linhas, é aberto com o relato da depressão que sucede à desmedida esperança, retomando assim o conceito do oitavo parágrafo. O narrador fecha – esse “miniconto” - afirmando ver idosos escondidos nos banheiros, imitando a desordem que ele considera divina.

A certeza de que em alguma prateleira há livros preciosos e inacessíveis afigura-se quase intolerável. Uma seita blasfema manda cessar as buscas e todos os homens<sup>125</sup> misturam letras e símbolos para serem construídos, pelo acaso, esses livros canônicos. As autoridades promulgam ordens severas; a seita já não existe. Com uma ironia explícita, o narrador conta: “na minha infância vi homens velhos que demoradamente se ocultavam nas latrinas, com alguns discos de metal num frito proibido, e debilmente arremedavam a divina desordem”. (BORGES, 2000, p. 520, vol. I). A ocorrência simultânea entre passado e presente (infância e velhice) não é suficiente para entender a vida.

O bibliotecário menciona novamente o alfabeto e, agora, num contexto que lembra a mistura das línguas na Torre de Babel. As palavras seita,

---

justiça, mas o melhor é que não peças nada’ e ‘ Despreze tudo, porque tudo tem consciência de sua condição desprezível”’. (BORGES, 2001, p. 17, vol. IV).

<sup>125</sup> “Há uma passagem da *Odisséia* em que se fala de duas portas, a de chifre e a de marfim. Pela de marfim chegam aos homens os sonhos falsos e pela de chifre, os sonhos verdadeiros ou proféticos. (...) E há uma passagem da *Eneida*. (...) Enéias desce aos Campos Elísios, para além das colunas de Hércules, conversa com as grandes sombras de Aquiles, Tirésias. (...) e vê também, a futura grande cidade que ele fundará. Vê Rômulo e Remo, vê o campo e, nesse campo, vê o futuro Fórum Romano, a futura grandeza de Roma, a grandeza de Augusto, vê a grandeza imperial. (...) Enéias volta pela porta de marfim e não pela de chifre. Por quê? O comentador nos diz por quê: porque realmente não estamos na realidade. Para Virgílio, o mundo verdadeiro possivelmente era o mundo platônico, o mundo dos arquétipos. Enéias passa pela porta de marfim porque entra no mundo dos sonhos – ou seja, no que chamamos vigília”. (BORGES, 2000, p. 246, vol. III).

canônico, blasfema, dom do acaso e divina desordem, dão um tom teológico e de suspense sobre a origem dos livros. A palavra fritoço significa copo para jogar dados. Lembrando a história da Torre, toda humanidade, unida por uma língua, tenta evitar a dispersão de seu nome, e decide construir uma torre que alcance o céu. O objetivo é a fama, e não a rebelião contra Deus. Os homens constroem a torre, mas é a divindade quem inventa Babel, ou seja, uma confusão das línguas contidas em um alfabeto.

Borges é um dos legítimos herdeiros de Kafka<sup>126</sup>. No conto kafkiano, “**A Grande Muralha da China**”, temos:

sustentava que somente a Grande Muralha oferecia, pela primeira vez na história da humanidade, um fundamento seguro para uma nova Torre de Babel. Portanto, primeiro a muralha, e depois, a torre (...) A natureza humana, essencialmente, mutável, instável como o pó, não suporta qualquer restrição; se ela se limita, logo começa a rasgar seus elos enfurecidamente, até deixar tudo apartado: a muralha, os elos e ela mesma”. (KAFKA, 1989, p.93)

Kafka, assim, encontra no impulso para construir a torre a mesma força que a destruirá. Será esse o julgamento de Borges? Ao se referir à **Biblioteca de Babel** no *Ensaio Autobiográfico* (2009, p. 62), o escritor argentino o classifica “meu conto kafkiano”; mas interpreta a parábola de Babel de uma forma ainda mais sombria do que o seu precursor. Borges também vê que não suportamos qualquer restrição<sup>127</sup>, mas não encontra em nós a força que derruba a torre, mesmo que essa mesma força a tenha construído.

Temos o desafio de conviver nesta Torre/Biblioteca cheia de confusão e não conseguimos destruí-la nem apreendê-la. A torre de Borges não tem nenhuma Grande Muralha da China, construção horizontal, onde o lugar comum dos encontros estaria preservado. O contista parece apresentar uma torre quebrada, pois aquilo que o homem/bibliotecário levanta contra Deus deve ser destruído por ele.

<sup>126</sup> “O destino de Kafka foi transmudar as circunstâncias e as agonias em fábulas. Escreveu sórdidos pesadelos em um estilo límpido. Não em vão era leitor das Escrituras e devoto de Flaubert, de Goethe e de Swift. Era judeu, mas, que eu me lembre, a palavra ‘judeu’ não consta em sua obra. Ela é intemporal e talvez eterna. Kafka é o grande escritor clássico de nosso atormentado e estranho século”. (BORGES, 2001, p. 525, vol. IV).

<sup>127</sup> No livro *Outras Inquisições*, Borges aponta uma das restrições colocadas ao homem: “O propósito de abolir o passado já ocorreu no passado e – paradoxalmente – é uma das provas de que o passado não pode ser abolido. O passado é indestrutível; cedo ou tarde, todas as coisas voltam, e uma das coisas que voltam é o projeto de abolir o passado”. (BORGES, 1999, p. 63, vol. II).



Ironicamente, a única forma de sobrevivermos nessa torre é sermos sempre crianças<sup>128</sup>, construindo e danificando a torre, através do exercício da linguagem; ou seja, a torre não nos une, mas espalha. Procuramos nos encontrar, mas o máximo que conseguimos fazer é continuar a busca do encontro. Na narrativa de Borges a sobreposição de espaço e tempo acontece agora no mandado de todos os homens misturarem letras e símbolos até construírem, mediante um improvável dom do acaso, esses livros canônicos. Uma das inferências possíveis do leitor: no espaço da biblioteca essas letras podem produzir livros desafiadores do tempo. E isso ainda dá alguma esperança ao narrador/bibliotecário.

Foucault (2007), comentando a escrita de Borges sobre ordem e desordem, chama a atenção para o que o contista argentino revela: “(...) a suspeita de que há desordem pior que aquela do incongruente e da aproximação do que não convém; seria a desordem que faz cintilar os fragmentos de um grande número de ordens possíveis na dimensão sem lei nem geometria”. (FOUCAULT, 2007, p. XII). O teórico destaca que Borges descreve lugares e espaços funcionando em condições não-hegemônicas: “As heterotopias inquietam, sem dúvida, porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto ou aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruínam de antemão a ‘sintaxe’”; e aponta que “as heterotopias (encontradas tão frequentemente em Borges) dessecam o propósito, estancam as palavras nelas próprias, contestam, desde a raiz, toda a possibilidade de gramática; desfazem os mitos e imprimem esterilidade no lirismo”. (FOUCAULT 2007, p. XIII).

Borges consegue essa escrita incomum porque vai encadeando diferentes leituras, memórias, fatos históricos<sup>129</sup>, construindo uma verdadeira

---

<sup>128</sup> O que Borges fala sobre suas releituras da *Divina Comédia* serve de conselho para lermos seus contos: “no início temos de ler o livro com fé de criança, abandonar-nos a ele; depois ele nos acompanhará até o fim. A mim me vem acompanhando durante muitos anos, e sei que, mal acabe de abri-lo amanhã, encontrarei coisas que não encontrei até agora. Sei que esse livro irá além de minha vigília e de nossas vigílias”. (BORGES, 2000, p. 241, vol. III).

<sup>129</sup> Borges pratica em seus textos as virtudes que ele identifica em Shakespeare: “Menos escrupulosa que a nossa, a época de Shakespeare via na história uma arte, arte da fábula deleitável e do apólogo moral, não uma ciência de estereis precisões. Não acreditava que a história fosse capaz de recuperar o passado, mas sim de cunhá-lo em gratas legendas. Shakespeare, leitor assíduo de Montaigne, de Plutarco e de Holinshed, encontrou nas páginas deste último o argumento de *MacBeth*”. (BORGES, 2001, p. 154, vol. IV).

rede associativa pelo paradoxo da dissociação; da afirmação e da negação como já apontamos. Dizendo de outra maneira: uma das técnicas de construir labirintos<sup>130</sup> é fazer e desmanchar tudo o que é sólido, por um processo de solidificação pela ausência ou negação; isso acontece em relação às coisas, ao espaço, ao tempo, às personagens e situações. Ele não está preocupado em localizar espaços, e sim em provocar uma profunda reflexão sobre a nossa existência nessa Biblioteca/Universo.

Poderíamos dizer que, para Borges, a linguagem é o espaço transformado em poder de comunicação; mas é uma comunicação – tempo como função da linguagem – realizada pela contradição e pelo paradoxo; através de uma narrativa com movimentos que aceleram e retardam; divide-se e se sobrepõe por uma sucessão de desencontros. E tudo isso é construído de forma a camuflar as dificuldades que o escritor tem para compor sua narrativa. É a escrita, de maneira fluída, nascendo de uma vez só.

“Toda linguagem é de índole sucessiva. Não é hábil para falar do eterno, do intemporal”, diz (BORGES 2000, p.158) no ensaio **Nova Refutação do Tempo**. Analisando esta afirmação, Nunes (1995, p. 70) comenta que “as situações exemplares, imaginadas pelo escritor argentino, correspondem, muitas vezes, a uma redução do tempo a um momento instantâneo que resume o sentido de uma vida”. Para nós o tempo do eterno está caracterizado nos contos selecionados para esta pesquisa.

Isso pode ser constatado também no décimo primeiro parágrafo, quando o narrador afirma que os investigadores ignoram dois fatos notórios “Um: a Biblioteca é tão imensa (total) que toda redução resulta infinitesimal; Outro: cada exemplar é único, insubstituível; às vezes diferem apenas por uma vírgula ou uma letra”. Contra a opinião geral, o narrador atreve-se a supor que as depredações feitas pelos purificadores são exageradas pelo horror que provocam; “urgia-lhes o delírio de conquistar os livros do Hexágono Carmesim:

---

<sup>130</sup> “Borges admirava um construtor de labirintos, Piranesi, e ao longo de muitos anos no apartamento da rua Maipú pôde ver, pendurada na sala de estar, uma gravura sua. Os dramáticos contrastes de luz e sombra nas fantásticas ruínas com escadas, corredores sem saída e espaços abertos para o nada impressionavam-no. Quando já não podia ver, era capaz de reconstituir e descrever a gravura de forma extremamente detalhada. É provável que o espírito de Piranesi estivesse no traçado obsessivo de seus labirintos literários”. (VÁZQUEZ, 1999, p. 171).

livros de formato menor que os naturais; onipotentes, ilustrados e mágicos”. (BORGES, 2000, p. 521, vol. I).

Novamente o narrador utiliza várias palavras de cunho religioso num contexto em que fala de frenesi, delírio, como a indicar horror e loucura; ironiza a religião. No parágrafo anterior já utilizara a ironia para identificar os investigadores usando o termo inquisidores, como remetendo às injustiças cometidas nos tribunais da contra reforma. Vocábulos como credenciais; purificadores; ascético; carmesim; onipotentes; mágicos, reforçam esse tom sagrado, querendo nos fazer acreditar na eternidade da literatura.

Sobre essas considerações Blanchot (2005, p. 137 e 138) observa: “Borges, homem essencialmente literário (o que significa que ele está sempre pronto a compreender segundo o modo de compreensão que a literatura autoriza), está às voltas com a má eternidade e a má infinidade, as únicas que, talvez, podemos experimentar”. E o teórico explica: “Ficções, Artíficios são os nomes mais honestos que a literatura pode assumir; e censurar Borges por escrever<sup>131</sup> narrativas que correspondem bem demais a tais títulos é censurá-lo por excesso de franqueza, sem a qual a mistificação se toma pesadamente ao pé da letra”.

Poderíamos perguntar: o que Blanchot classifica de Borges ao ficar “às voltas com a má eternidade e a má infinidade” seria o que Foucault aponta “que o próprio espaço comum dos encontros se acha arruinado”, em suas narrativas?

O parágrafo seguinte do conto em análise é emblemático para ilustrar as afirmações de Blanchot sobre Borges. A superstição do Homem do Livro torna-se assunto; algum bibliotecário consulta um livro, cuja cifra e compêndio perfeito de todos os demais é análogo a um deus. Na linguagem deste espaço do leitor privilegiado ocorrem vestígios ainda do culto ao funcionário remoto. Muitos peregrinam durante um século, em vão, para localizar o venerado hexágono que hospeda o livro. Alguém propõe um método regressivo, consultar A, depois B, depois C, e assim até o infinito. Em aventuras como essas, o narrador consume anos; e diz que não lhe parece inverossímil que em

---

<sup>131</sup> No prólogo de *A Rosa Profunda* Borges aponta seu próprio perfil como escritor: “Um escritor, admitiu Kipling, pode conceber uma fábula, mas não penetrar sua moral. Deve ser leal a sua imaginação, e não à meras circunstâncias efêmeras de uma suposta ‘realidade’”. (BORGES, 2000, p. 89, vol. III).

alguma prateleira do Universo haja um livro total; roga aos deuses ignorados que um homem ainda que seja há mil anos o tenha examinado e lido. Se a honra e a sabedoria não estão para o narrador, que seja para outros; mesmo que o lugar dele seja o inferno, “mas que num instante num ser Tua enorme Biblioteca Se justifique”. (BORGES 2000, p. 521, vol. I).

Quando expõe essas afirmações, o narrador deixa claro que, para ele, a Biblioteca é mais importante que os homens e já quase finalizando o conto reforça: “(...) suspeito que a espécie humana – a única – está por extinguir-se e que a Biblioteca perdurará: iluminada, solitária, infinita, perfeitamente imóvel, armada de volumes preciosos, inútil, incorruptível, secreta”. (BORGES, 2000, p. 522, vol. I).

Nessa concisão de linguagem<sup>132</sup>, o contista consegue fazer o tempo apagar o próprio tempo, por meio da morte dos homens, que é obra do tempo; ou como se houvesse a sobreposição de presente e passado em dois agoras, representados pelas mortes contínuas e a continuidade da biblioteca; e essa imbricação de dois presentes quisesse abolir o tempo. Borges consegue essa imbricação porque transforma o tempo num espaço imaginário; esse é o milagre que o deus/escritor pode realizar com apenas um pouco mais de duas dezenas de símbolos utilizados com toda liberdade de associações.

É possível inferir desse fragmento da Biblioteca de Babel o quanto revela sobre o que nos anima a ler um livro após o outro; é como se estivéssemos à procura desse livro total; um volume que vai se formando dentro de nós através de cada leitura; dos diferentes gêneros literários procurados para alimentar essa biblioteca interior<sup>133</sup>.

Outra inferência é que apenas o livro, a biblioteca, a leitura podem desafiar a eternidade; cada bibliotecário/leitor permanece nessa corrida de revezamento contra o tempo; e o livro é o grande motivo de continuar essa maratona em busca da justificação da vida ou da biblioteca.

Determinadas palavras utilizadas criam um clima de antiguidade, suspense e enigma: “superstição; Homem do Livro; cifra; compêndio; análogo; vestígios; remoto; peregrinaram; trilharam; em vão; rumos; venerado; secreto;

<sup>132</sup> “Deixo-te um ano inteiro. Limarás cada letra e cada palavra. a recompensa, já sabes, não será indigna de real costume nem tuas inspiradas vigílias”. (BORGES, 2000, p. 50, vol. III).

<sup>133</sup> “Ensinei a meus alunos a amar a literatura, a ver na literatura uma forma de felicidade”. (BORGES, 2000, p. 289, vol. III).

hospedava; método; regressivo; previamente; aventuras; prodigalizei; consumi; inverossímil; rogo; ignorados; examinado; honra; ultrajado; aniquilado; justifique”; (BORGES, 2000, p. 521, vol. I) perpetuando a infinitude do tempo/espaço da biblioteca.

Solange Ordóñez (2009, p.39) destaca em Borges as ideias belas expostas com precisão, “quando as palavras se acomodam apoiando-se umas nas outras, como um edifício fantástico, quando sugerem a imagem e a sensação que desejavam despertar”; e aponta que isso é possível porque conseguem atingir “a categoria do ‘belo’, ao cruzar as fronteiras do circunstancial e delinear sua presença fora de qualquer tempo ou lugar”. Mas é preciso lembrar que essa “categoria do belo” em Borges, segundo Foucault (2007, p. XIII), acontece de maneira diferenciada, porque as narrativas do contista “dessecam o propósito, estancam as palavras nelas próprias, contestam, desde a raiz, toda a possibilidade de gramática; desfazem os mitos e imprimem esterilidade no lirismo”. Entendemos que o escritor consegue isso porque, de forma singular dá primazia em suas narrativas ao livro e à leitura<sup>134</sup>. É muito comum aparecerem em seus enredos pessoas lendo, carregando livros que leram; ou lembrarem, ou se reportarem a fragmentos de algum livro. O mais freqüente, ainda, é o homem à procura de um livro.

Dando sequência à análise, o décimo terceiro parágrafo também pode ser considerado um miniconto completo. A narrativa traz a afirmação dos ímpios de que o disparate é normal na Biblioteca e que o razoável é quase milagrosa exceção. Os ímpios<sup>135</sup> falam - e o narrador sabe da Biblioteca febril em que os volumes correm o risco constante de se transformar em outros - e tudo afirmam e negam e confundem como uma divindade delirante. Essas palavras que dizem não apenas denunciam a desordem, mas provam o gosto péssimo e a desesperada ignorância dos ímpios que as dizem. Aqui o espaço/linguagem esboça a relação com o paradigma geral dos múltiplos saberes científicos, uma vez que “a Biblioteca inclui todas as estruturas verbais, todas as variantes que permitem os vinte e cinco símbolos

<sup>134</sup> Borges conclui o poema **A Felicidade** com estes dois versos: “Tudo acontece pela primeira vez, porém de modo eterno/ Quem lê minhas palavras está inventando-as”. (BORGES, 2000, p. 346, vol. III).

<sup>135</sup> “Agostinho tinha escrito que Jesus é a via reta que nos salva do labirinto circular em que andam os ímpios”. (BORGES, 2000, p. 613, vol. I).

ortográficos, porém nem um único disparate absoluto”. (BORGES, 2000, p.522, vol. I).

A ironia está presente quando o narrador diz ser inútil observar que o melhor volume dos muitos hexágonos que administra “intitula-se Trono Penteado”, outro “a Cãibra de Gesso e outro Axaxaxas mlö”. E aprofunda seu tom irônico: “Essas proposições, à primeira vista incoerentes, sem dúvida são passíveis de uma justificativa criptográfica ou alegórica; essa justificativa é verbal e, ex hypothesi, já figura na Biblioteca”. Depois de dizer que quaisquer caracteres que quisermos combinar já estão previstos na Biblioteca, complementa: “Ninguém pode articular uma sílaba que não esteja cheia de ternuras e de temores; que não seja em alguma dessas linguagens o nome poderoso de um deus. Falar é incorrer em tautologias”. (BORGES, 2000, p.522, vol. I).

Livro com nome “Axaxaxas mlö” lembra Foucault (2007, p. XIII) quando este afirma encontrarmos nas narrativas de Borges, com frequência, elementos que solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto ou aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruínam de antemão a “sintaxe”.

O extremo da ironia pode ser verificado neste trecho já citado para focar outro aspecto da nossa análise, quando o narrador nomeia três livros singulares: “Trono Penteado, e outro A Cãibra de Gesso e outro Axaxaxas mlö”. E diz mais: “Essas proposições, à primeira vista incoerentes, sem dúvida são passíveis de uma justificativa criptográfica ou alegórica; essa justificativa é verbal e, ex hypothesi, já figura na Biblioteca”. (BORGES, 2000, p. 522, vol. I). Borges começa a fazer crítica ao poder sem contestação, depois chega ao extremo do experimentalismo da linguagem. Ultrapassa até James Joyce<sup>136</sup> (2000) com seu *Finnegans Wake*.

---

<sup>136</sup> “Mais que a obra de um único homem, o *Ulisses* parece o trabalho de muitas gerações. À primeira vista é caótico. (...) A fama conquistada pelo *Ulisses* sobreviveu ao escândalo. O livro seguinte de Joyce, *Obra em Geração*, é, a julgar pelos capítulos publicados, uma teia de lânguidos trocadilhos em inglês, mesclado de alemão, de italiano e de latim”. (BORGES, 2001, p. 290-291, vol. IV).

O narrador vai além: “Não posso combinar certos caracteres dhcmrlchtdj que a divina Biblioteca não tenha previsto e que em alguma de suas línguas secretas não contenham um terrível sentido”. (BORGES 2000, p. 522, vol. I). Ou seja, tudo está registrado<sup>137</sup>, presente, nesta Biblioteca/Universo. E esses livros estão nos “muitos hexágonos que administro”, informa o narrador.

A narrativa coloca um grau maior de compreensão ou confusão ao exagerar mais um pouco: “Esta epístola inútil e palavrosa já existe num dos trinta volumes das cinco prateleiras de um dos incontáveis hexágonos – e também sua refutação”. (BORGES, 2000, p. 522, vol. I). Quando pensamos obter uma informação realmente segura, somos informados de que o conteúdo do conto – por ele nominado de “epístola inútil e palavrosa” - já se encontra “num dos trinta volumes das cinco prateleiras de um dos incontáveis hexágonos”. Sua narrativa está diz ele - no acervo da biblioteca e, como se isso não bastasse, consta também em um dos volumes “sua refutação”.

É possível dizer: Borges atinge um dos ápices na experimentação da linguagem; trata no texto não só do livro, espaço para leitura, leitor, escritor, mas também do crítico<sup>138</sup> literário ao enunciar existência na Biblioteca, de sua refutação. Quando afirma estar ali a “demonstração da falácia desses catálogos”, e até do verdadeiro, sugere fazer crítica literária; bem como a possibilidade de criar novos livros que já nascem velhos.

Os livros vão ganhando espaço e ultrapassam, na sua dinâmica, a velocidade do tempo real. O fato de a epístola palavrosa – como o narrador designa seu conto - já se encontrar num dos volumes da biblioteca, pode inferir

---

<sup>137</sup> O fato de o narrador referir que o conto está num dos volumes da biblioteca, inclusive sua refutação, lembra o que Borges escreveu em *Outras Inquisições* ao aludir às *Mil e Uma Noites*: “Nenhuma tão perturbadora quanto a da noite DCII, mágica entre as noites. Nessa noite, o rei ouve a própria história da boca da rainha. Ouve o início da história, que abrange todas as outras também – de monstruoso modo – a si mesma. Intui o leitor claramente a vasta possibilidade dessa interpolação? Seu curioso perigo? O fato de a rainha persistir e o imóvel rei escutar para sempre a truncada história das Mil e Uma Noites, agora infinita e circular...”. (BORGES, 1999, p. 50, vol. II).

<sup>138</sup> “Tão infiel e tão rudimentar é a arte da análise literária, a disciplina que os antigos chamaram retórica e que agora (creio) costumamos denominar estilística, que hoje em dia, ao fim de um autoritário exercício de vinte séculos, quase nunca está apta a expor a eficácia dos textos que lhe propõem. É claro que as dificuldades variam. (...) as observações são lógicas, o texto original talvez não o seja; no entanto, esse incriminado texto é efficacíssimo, embora não saibamos por quê. (...) Qualquer um pode corrigir o que ele escreveu; ninguém pode igualá-lo”. (BORGES, 2001, p. 138, vol. IV).

que nossas leituras sempre são precedidas pela escrita, precedida, também ela, pela fala – porque “essa justificativa é verbal e, ex hypothesi, já figura na Biblioteca”. (BORGES, 2000, p.522, vol. I).

Sobre a importância do diálogo, Borges sintetiza de forma magistral:

Uns quinhentos anos antes da era cristã aconteceu na Magna Grécia a melhor coisa registrada na história universal: a descoberta do diálogo. A fé, a certeza, os dogmas, os anátemas, as preces, as proibições, as ordens, os tabus, as tiranias, as guerras, as glórias assediavam o orbe; alguns gregos contraíram, nunca saberemos como, o singular costume de conversar. Duvidaram, persuadiram, discordaram, mudaram de opinião, adiaram... Sem esses poucos gregos conversadores, a cultura ocidental é inconcebível”. (BORGES, in: FERRARI, 2009, p. 35).

A “refutação” refere-se a quem tem visões diferentes e até antagônicas; a biblioteca seria o espaço democrático ideal<sup>139</sup>, onde os volumes se misturam e transformam-se em outros; o símbolo biblioteca/livro é “ubíquo”, ou seja, está em toda parte, é onipresente. Os volumes da biblioteca tudo afirmam, negam e confundem; “a biblioteca é pão ou pirâmide”; pão algo que pode ser consumido num momento e pirâmide que desafia os séculos; pão como a leitura diária que nos alimenta para resistirmos à passagem dos anos.

Borges classifica o hábito de dialogar, “como a melhor coisa registrada na história universal”; mas isso nos chega através dos livros que a tudo registram. Aqui podemos evocar Victor Hugo (1973, p. 144), em *O Corcunda de Notre Dame*, quando este fala da fragilidade inicial da imprensa que venceu o livro de pedra representado pelos castelos dos reis e das catedrais, símbolo do poder religioso: “No século XV tudo muda. O pensamento humano descobre um meio de se perpetuar não só mais duradouro e mais resistente que a arquitetura, porém ainda mais simples e mais fácil”. E Hugo destaca: “A arquitetura é destronada. Às letras de pedra de Orfeu vão suceder as letras de chumbo de Gutenberg”.

---

<sup>139</sup> “ A ideia de um texto capaz de múltiplas leituras é característica da Idade Média, essa Idade Média tão caluniada e complexa que nos deu a arquitetura gótica, as sagas da Islândia e a filosofia escolástica em que tudo é discutido. Que nos deu acima de tudo a Comédia, que continuamos a ler e que continua a nos assombrar, que durará para além de nossas vidas, muito além de nossas vigílias, e que será enriquecida pelas gerações de leitores”. (BORGES, 2000, p. 226, vol. III).



Esse pão frágil de cada dia, conforme o narrador, esse pão/livro, que pode se comparar às pirâmides é como se estivesse a dizer: Que venham os séculos! E Hugo (1973, p. 147), ainda completa: “Um livro é logo feito, custa bem pouco, e pode ir tão longe!”. Mas continua a pergunta que não pode calar: “Você, que me lê, tem certeza de entender minha linguagem?” (BORGES, 2000, p. 522, vol. I). Essa pergunta tem sentido porque Borges parece construir uma elipse, como já apontamos, que procura abranger tudo; e a narrativa pontua alguns questionamentos, sendo esse o mais direto.

Ironiza<sup>140</sup> o próprio texto e todos os tipos de textos literários. Por mais que tenhamos nos “acostumado” a Borges, ele não nos prepara para este tipo de estranheza; vai nos conduzindo em movimento de gangorra, aos solavancos. Parece que, pela repetição, está dando uma pausa mas, na verdade, está nos preparando para outro desencontro; e isso certamente reside no deslocamento brusco do interior para o exterior do texto. Aí acontece o comprometimento dos espaços/tempos para os encontros comuns a que estamos tão acostumados na literatura.

No conto, o que parece ganhar o primeiro plano num primeiro momento é a biblioteca/universo; depois parecem ser os livros; mas vamos verificando que as letras do alfabeto constituem os principais protagonistas; é no embaralhar dessas pouco mais de duas dezenas de símbolos que os milagres do entendimento ou da confusão acontecem.

Podemos dizer que a narrativa partiu de uma pirâmide/torre invertida, em cujo topo fica a biblioteca/universo; que o percurso da diegese desce para os livros e chega à base afunilada do alfabeto, a letra. A citação dupla da palavra pirâmide - “Oh tempo tuas pirâmides”; e “a biblioteca é pão e pirâmide” - talvez justifique esta interpretação. Usamos o vocábulo talvez, porque em Borges não temos certezas.

Quem domina as letras pode ser comparado a um deus que informa ou confunde; a divindade da linguagem é capaz de criar e desconstruir os espaços

---

<sup>140</sup> No livro *Biblioteca Pessoal* Borges registra: “De resto, toda ficção é uma impostura; o que importa é sentir que ela foi sonhada com sinceridade”. (BORGES, 2001, p. 554, vol. IV).

comuns dos encontros. A instabilidade da/na biblioteca está relacionada à instabilidade do uso da linguagem e o banquete da linguagem, em Borges, não pode ser reduzido nem diluído. Revela que ser conciso é ser rico, criativo, nunca medíocre.

A concisão<sup>141</sup> criativa pode ser observada neste trecho do parágrafo com uso de aspas apenas para essa afirmação dos ímpios: “a Biblioteca febril, cujos fortuitos volumes correm o incessante risco de transformar-se em outros e que tudo afirmam, negam e confundem como uma divindade que delira”. Com as aspas, é lógico, ele quer frisar isso. Aqui vemos, com nitidez, que o personagem não se transforma: transformam-se os livros. São eles que “correm o incessante risco de transformar-se em outros”.

Aceitamos como princípio para identificar a genialidade de um escritor: sua capacidade de criar personagens que não apenas se revelam, mas se desenvolvem e o fazem porque são capazes de se auto-recriarem; adquirem voz e personalidades próprias. Mas o contista argentino subverte essa regra e foge com maestria dessa fórmula shakespeariana. Vemos aqui, a genialidade de Borges, ao criar um narrador, que fica a reboque, se assim pudermos, dizer da mobilidade, das transformações que podem ocorrer a esses livros dessa biblioteca frenética, “febril”, na linguagem dele. Isso, agora, começa a “clarear” o percurso diegético da Biblioteca de Babel.

O conto abre com: “O UNIVERSO (que outros chamam a Biblioteca)”. (BORGES 2000, p. 516). E em todo esse primeiro parágrafo aparece duas vezes a palavra Biblioteca com B maiúsculo e nenhuma vez a palavra livro. E a Biblioteca aparece na abertura do segundo parágrafo, dessa forma dramática: “Como todos os homens da Biblioteca (...)”. (BORGES, 2000, p. 516, vol. I). Considerando essa parte inicial em que o narrador revela que já está para morrer e não encontra esse livro decifrador dos demais, podemos concluir que isso é impossível de realizar porque os livros se transformam em outros. E, mais complicado ainda: esses livros ao se transformarem “tudo afirmam,

---

<sup>141</sup> “Em livros não muito breves, o argumento não pode ser mais que um pretexto, ou um ponto de partida. É importante para a execução da obra, não para o prazer da leitura”. (BORGES, 1999, p. 83, vol. II).

negam e confundem como uma divindade que delira”. Borges está tentando nos dizer que os livros não trazem segurança. Ou poderíamos entender que nessa Biblioteca/Universo, podemos ser o Homem do livro, ou seja, devemos estar em constante transformação?

O conto indica não haver, no campo do saber, a verdade absoluta ou um mundo de certezas; ou a nossa única certeza deve ser a da dúvida<sup>142</sup>. Ele atribui aos livros, de forma irônica, o status: “uma divindade que delira”. Sabemos que Borges gosta de utilizar frases dos clássicos ou da Bíblia. A parte da citação destacada com aspas, nos lembra quando o apóstolo Paulo<sup>143</sup> relatava sua conversão ao cristianismo ao o rei Agripa e a Festo, Governador da província da Judéia, e este lhe disse: “Paulo, as muitas letras te fazem delirar!”

Para o narrador, a existência dos livros exige leitores, decodificadores. Se a oralidade gera a escrita e esta gera leitores, estes precisam entender o que lêem. Parece ser esta a preocupação do bibliotecário que agora está sozinho: “Lembrança de indizível melancolia: às vezes, viajei muitas noites por corredores e escadas polidas sem encontrar um único bibliotecário”. (BORGES 2000, p. 519, vol. I).

Poderíamos até intitular este conto de Borges como: O Último Leitor. O narrador está à morte e não vê sucessor para manter viva a visita aos livros; sua preocupação é com o futuro da linguagem. Na sequência da narrativa, no penúltimo parágrafo, o bibliotecário amplia essa discussão. “A escrita metódica distrai-me da presente condição dos homens. A certeza de que tudo está escrito nos anula ou nos fantasmagoriza”. Por se sentir só na

---

<sup>142</sup> “A dúvida, é um dos nomes da inteligência. (...) A arte acontece, declarou Whistler, mas a consciência de que jamais acabaremos de decifrar o mistério estético não se opõe ao exame dos fatos que o tornaram possível. Estes, já se sabe, são infinitos; em boa lógica, para que qualquer coisa ocorra, foi necessária a conjunção de todos os efeitos e causas que a precederam e urdiram”. (BORGES, 2001, p. 152, vol. IV).

<sup>143</sup> Pelo que, ó rei Agripa, não fui desobediente à visão celestial, mas anunciei primeiramente aos de Damasco e em Jerusalém, por toda a região da Judéia, e aos gentios (...) Dizendo Paulo estas coisas em sua defesa, Festo o interrompeu e alta voz: Estás louco, Paulo! As muitas letras te fazem delirar, (ALMEIDA, 2008, p.973).

Biblioteca/Universo<sup>144</sup>, escreve para suportar a condição humana; para ter certeza de que tudo já se encontra escrito, o que o faz sentir-se como um fantasma, passando do ser para o não ser. O mais triste é a condição de certas pessoas que encontra: “Conheço distritos em que os jovens se prostram diante dos livros e beijam com barbárie as páginas, mas não sabem decifrar uma única letra”. (BORGES, 2000, p. 522, vol. I). É essa leitura superficial que critica.

Resgatamos até o momento nosso bordão ao longo da tese: o espaço/tempo comum dos encontros arruinados. Wolfgang Iser (1996, v 2, p. 112) defende que a existência do texto literário só acontece quando o leitor entra em contato com ele; quando o leitor, através do exercício da imaginação, atua dando significado ao texto. O teórico destaca principalmente na sua obra *O Ato da Leitura: Uma teoria do efeito estético* (1996) os efeitos que a narrativa provoca no leitor. O leitor sai do papel de objeto para sujeito no âmbito da leitura, porque vai perceber no texto, no livro, a ideologia do autor quer pois, ao ser escrita, a obra já está associada às possibilidades de leitura. O narrador da Biblioteca de Babel descreve esse leitor. Encontra distritos com “jovens” e faz questão de destacar a sua faixa etária, já que está para morrer; mas esses jovens, apesar de reverenciarem os livros, “não sabem decifrar uma única letra”. A situação apontada é grave. Juventude analfabeta funcional frequenta a Biblioteca, mas não pode usufruir dela. Não conseguem dar significado ao texto. Não se tornam sujeito, retomando Iser: constituem o objeto homem, em contato com o objeto livro. É o espaço/tempo comum dos encontros danificados.

No décimo quarto parágrafo, as doenças, a violência e o suicídio são também apontados como causas da diminuição de leitores: “As epidemias, as discórdias heréticas, as peregrinações que inevitavelmente degeneram em bandoleirismo, dizimaram a população. Acredito ter mencionado os suicídios, cada ano mais freqüentes”. Frente a essa situação caótica, o narrador faz uma previsão: “Talvez me enganem a velhice e o temor, mas suspeito que a espécie

---

<sup>144</sup> “A essa ilusória Biografia do infinito pertencem de algum modo estas páginas”. (BORGES, 2000, p. 273, vol. I).

humana – a única – está por extinguir-se e que a Biblioteca<sup>145</sup> perdurará: iluminada, solitária, infinita, perfeitamente imóvel, armada de volumes preciosos, inútil, incorruptível, secreta”. (BORGES, 2000, p. 522, vol. I).

Uma das leituras possíveis é que quem corrompe a biblioteca são os homens; mas essa corrupção seria provocada pelas discórdias, as ditaduras, as injustiças sociais; o fato de os jovens não terem acesso ao saber, à educação e quando vêem os livros não conseguirem decifrar o que está escrito. Sem os homens, a biblioteca continua incorruptível, mas inútil porque não há quem a frequente e utilize seus volumes. Peregrinações e viagens são palavras repetidas ao longo do conto: podemos inferir a leitura como viagem e esse universo representado pela Biblioteca, o espaço em que viajamos através do conhecimento, sendo os livros o passaporte para essas aventuras.

Para Borges, o homem é o demiurgo malévol/benévolo que, com as letras do alfabeto e os símbolos ortográficos, constrói livros a serem acrescentados ao livro cíclico que é Deus. A suprema divindade pertence ao livro capaz de permanecer eternamente, enquanto o homem, esse bibliotecário, viajante, leitor, escritor, envelhece, adoce e morre; alguns se desesperam e cometem suicídio. O espaço comum dos que constroem esse edifício linguístico está arruinado porque há uma desconexão entre a origem e o presente.

Uma curiosidade que descobrimos: a referência ao feminino. Podemos dizer que em todo o conto o feminino é representado pela Biblioteca, a escrita e as narrativas; a Biblioteca<sup>146</sup>, como a grande mãe que é fecundada pelo

---

<sup>145</sup> “Como todo possuidor de uma biblioteca, Aureliano se sabia culpado de não conhecê-la até o fim; essa controvérsia permitiu-lhe chegar a um acordo com muitos livros que pareciam censurar sua incúria”. (BORGES, 2000, p. 613, vol. I).

<sup>146</sup> “Emerson disse que uma biblioteca é um gabinete mágico em que há muitos espíritos enfeitados. Despertam quando os chamamos; enquanto não abrimos um livro, esse livro, literalmente, geometricamente, é um volume, uma coisa entre as coisas. Quando o abrimos, quando o livro dá com seu leitor, ocorre um fato estético. E, cabe acrescentar, até para o mesmo leitor o mesmo livro muda, já que mudamos, já que somos (para voltar a minha citação predileta) o rio de Heráclito, que disse que o homem de ontem não é o homem de hoje e o homem de hoje não será o de amanhã. Mudamos incessantemente e é possível afirmar que cada leitura de um livro, que cada releitura, cada recordação dessa releitura renovam o texto. Também o texto é o mutável rio de Heráclito”. (BORGES, 2000, p. 284, vol. III).

alfabeto e pela folha de papel gera milhões de filhos/livros diferentes e repetitivos.

No último parágrafo, o narrador diz que usa a palavra infinita em relação à Biblioteca no parágrafo anterior porque o mundo é infinito. “Acabo de escrever infinita. Não interpolei esse adjetivo por costume retórico; digo que não é ilógico pensar que o mundo é infinito”. (BORGES, 2000, p. 523, vol. I). Como começa com a afirmação - “O UNIVERSO (que outros chamam a Biblioteca)” -, traz agora o vocábulo Biblioteca, para fechar o conto. Diz que os que postulam ser o mundo finito afirmam lugares remotos, contendo corredores, escadas e hexágonos da biblioteca. Tais locais podem cessar inconcebivelmente, mas o narrador afirma que isso é absurdo: “Aqueles que o imaginam sem limites esquecem que os abrange o número possível de livros”. Ele se atreve a insinuar a solução do antigo problema: “A Biblioteca é ilimitada e periódica. Se um eterno viajante a atravessasse em qualquer direção, comprovaria ao fim dos séculos que os mesmos volumes se repetem na mesma desordem (que, reiterada seria uma ordem: a Ordem)”. (BORGES, 2000, p. 523, vol. I).

O narrador está ampliando o entendimento do parágrafo anterior; a presente condição do homem é de ser mortal e a biblioteca imortal<sup>147</sup>; o espaço da biblioteca vai ficando sem pessoas e os volumes preciosos, incorruptíveis. Um viajante<sup>148</sup> leva séculos para atravessar a biblioteca; aqui está a síntese de tempo e espaço com o deslocamento do viajante/leitor. Finaliza a narrativa com essa declaração: “Minha solidão alegra-se com essa elegante esperança”, Borges (2000, p. 522). A elegante esperança está no fato de a Biblioteca ser ilimitada e periódica. Se o momento não está favorável, é possível que, com a continuidade dos livros, surjam pessoas que valorizem a linguagem.

---

<sup>147</sup> Borges reforça essa obsessão pela imortalidade da biblioteca no poema Alexandria, 641 A.D.: “Ordeno a meus soldados que destruam/ Pelo fogo essa vasta Biblioteca/Que não perecerá”. (BORGES, 2000, p.184, vol. III).

<sup>148</sup> “O primeiro texto é aquela nota de Coleridge, ignoro se escrita em fins do século XVIII ou princípios do XIX. Diz, literalmente: ‘Se um homem atravessasse o Paraíso em um sonho e lhe dessem uma flor como prova de que estivera ali, e ao despertar encontrasse essa flor em sua mão... O que pensar?’”. (BORGES, 1999, p. 16, vol. II).

No próximo capítulo vamos demonstrar como Jorge Luis Borges faz essa “convocação” para pessoas que queiram valorizar a linguagem<sup>149</sup>, ao apresentar narrativas dentro de narrativas.

---

<sup>149</sup> “Posso permitir-me alguns caprichos, já que não me julgarão pelo texto, e sim pela imagem indefinida mas suficientemente precisa que se tem de mim. Posso transcrever as vagas palavras que ouvi em um sonho (...) Posso reescrever e talvez desvirtuar um soneto sobre Spinoza. (...) Posso, enfim, entregar-me ao culto dos ancestrais e a esse culto que ilumina o ocaso: a germanística da Inglaterra e da Islândia”. (BORGES, 2000, p. 135-136, vol. III).

### 3 NARRATIVA DENTRO DA NARRATIVA: CAMINHOS QUE SE BIFURCAM

“já que o leitor de nosso tempo é também um crítico, um homem que conhece, e prevê artifícios literários, o conto deverá constar de dois argumentos; um, falso, que é vagamente indicado, e outro, o autêntico, que será mantido em segredo até o fim”.

Jorge Luis Borges, (1999, p. 177, vol. II)

Em lugar do bibliotecário de **A Biblioteca de Babel**, em busca de aventuras livrescas ou de “um livro que seja a cifra de todos os livros”, no **Jardim de Veredas que se Bifurcam** Borges cria um narrador/personagem, aparentemente, com metas estabelecidas: não se deixar prender por Richard Maden e conseguir informar ao alto comando da Alemanha que a cidade francesa Albert está para ser bombardeada pelas tropas britânicas. E, no final, vamos descobrir que Borges está querendo nos informar que nosso destino é trágico porque somos, irreparavelmente, indivíduos, limitados pelo tempo e pelo espaço. Mas procura mostrar também a possibilidade de acreditarmos que um homem é todos os homens e que não há ninguém que não seja o universo<sup>150</sup>.

Ao invés do ambiente de uma biblioteca infinita, o espaço, pelo menos no início, marca-se em espaços diversos, que dão o percurso da fuga do narrador/espião. Quando o espaço ficar mais “fechado” será para caracterizar a narrativa que surge dentro da narrativa; e aí verificaremos a dificuldade dos encontros comuns, utilizando aqui, como em outros lugares da tese, a lente oferecida pelas reflexões de Michel Foucault (2007, p. XI), sobre as narrativas borgeanas.

O tempo começa marcado pela data histórica de 1916 - durante a Primeira Guerra Mundial<sup>151</sup> - e depois, o tempo que conta é aquele registrado

---

<sup>150</sup> “O idealismo afirma que o universo é uma aparência; Carlyle insiste em que é uma farsa”. (BORGES, 2001, p. 39, vol. IV).

<sup>151</sup> Borges já em 1936, no ensaio **Lord Dunsany**, nos permite descobrir de onde tirou as informações históricas que usará no conto **O Jardim de Veredas que se Bifurcam**: “Quanto ao breve exército inglês – menos de cento e quarenta mil homens -, Liddell Hart assevera que este deveria sobressair material e taticamente, ‘mas que por ora não sobressai’. (...) ‘Sem dúvida, há uma ciência da guerra’, conclui o capitão Liddell Hart. ‘Só nos falta descobri-la’”. (BORGES, 2001, p. 324 e 325, vol. IV).



no livro labiríntico<sup>152</sup> do bisavô do narrador. Borges instaura um movimento paradoxal entre a verdade histórica e a verdade poética. Mas o objetivo é o mesmo de **a Biblioteca de Babel**: fundamentar a opção pelo livro.

Na **Biblioteca de Babel**, Borges nos apresenta muitos livros que se transformam em outros; no **Jardim de Veredas que se Bifurcam**, o contista leva a narrativa a ser engolida por um único volume, que promove a bifurcação do tempo e “arruína” os lugares comuns dos encontros. Devemos lembrar que, não raro, o ponto de partida ou entremeio das narrativas de Borges é o livro<sup>153</sup>. Repensar o tempo dentro das páginas de livros era um dos hábitos do contista. Podemos dizer que sua paixão pelos livros levou-o a produzir uma mitologia particular, ao ponto de através de apenas um romance que supostamente foi escrito e não publicado, interferir na cronologia ao manipular tempo e espaço por meio de uma linguagem criativa.

Podemos resumir o conto **O Jardim de Veredas que se Bifurcam** da seguinte forma. O cenário é o da Inglaterra no transcurso da Primeira Guerra Mundial; a história se refere a Yu Tsun, um espião chinês que trabalha para os alemães e pretende transmitir a eles uma informação: a artilharia britânica está prestes a bombardear uma cidade francesa chamada Albert. O espião Yu Tsun também está sendo caçado pelo agente britânico Richard Maden e precisa arranjar uma maneira de transmitir a mensagem antes de ser localizado e morto. Decide informar o nome da cidade francesa matando um homem que se chama Stephen Albert. Este é o primeiro eixo narrativo. Como leitores, já somos pegos pelo interesse de saber como essa trama vai se desenvolver tendo como pano de fundo o primeiro conflito de proporções mundiais. O narrador oferece referência histórica e geográfica e esbanja informações de

---

<sup>152</sup> “Em uma narrativa, Borges desentranha, quase à maneira de uma exegese, o significado ou os vários significados do símbolo labirinto. Trata-se de ‘O jardim de veredas que se bifurcam’ (...) Nesse conto Borges desmascara suas fontes e também revela seus artifícios. De acordo com esse olhar, tudo o que acontece na trama poderia ser traduzido em atividade da mente”. (ORDÓÑEZ, 2009, p. 64).

<sup>153</sup> “A ideia de Borges foi fingir que o livro que desejava escrever já havia sido escrito por um outro, um hipotético autor desconhecido, que escrevia em outra língua e escrevia em outra cultura – e assim comentar, resumir, resenhar esse livro hipotético.” (CALVINO, 1990, p. 63)

nacionalidade: Inglaterra, China, Alemanha, França. Esse é um artifício utilizado por Borges (2001, p. 162, vol. IV), que justifica: “já que a cronologia e a geografia parecem oferecer ao espírito uma misteriosa satisfação”.

O segundo eixo em termos de enredo é a transcrição de um manuscrito em que faltam as duas primeiras páginas, redigido por Ts'ui Pen. A narrativa principal é entrecruzada por este eixo que, segundo Ítalo Calvino (1993, p. 252), interfere na primeira. Para o escritor italiano, a bifurcação do tempo e a multiplicidade do relato é a “própria condição para que o protagonista se sinta autorizado a executar o crime absurdo e abominável que a sua missão de espionagem lhe impõe”. Borges faz isso porque defende, no conto, o que acharíamos indefensável; o tempo se bifurca e constrói vários futuros que acontecem agora, justamente agora. Podemos perguntar: E há sentido nisso? Existe sentido nisso porque no mundo de Borges, um mundo profundamente constituído pela memória e imaginação literárias, há necessariamente sentido em todas as coisas, um sentido total. Porque o presente faz tudo novo, não é preciso aguardar. Entendemos que, nesse sentido, a escrita ganha um status de narrativa de um grande rabino normativo. Como se viesse para completar as Escrituras que, por definição, devem ser totalmente inteligíveis, mesmo que sua totalidade só seja revelada com a chegada de um ser sobrenatural. Portanto é preciso fé. E Borges corrigiria: é preciso uma fé poética porque o esperado já chegou.

Piglia (2004, p. 90) em *Teses Sobre o Conto*, depois de dizer que um conto conta duas histórias, sentencia: “O conto é um relato que encerra um relato secreto. Não se trata de um sentido oculto que dependa de interpretação: o enigma não é outra coisa senão uma história contada de um modo enigmático. A estratégia do relato é posta a serviço dessa narração cifrada”. Borges constrói a primeira história em um plano linear como um típico romance policial<sup>154</sup>, em que o protagonista elabora uma estratégia para matar

---

<sup>154</sup> “Em 1841, um pobre homem de gênio, cuja obra escrita talvez seja inferior à vasta influência por ela exercida em diversas literaturas do mundo, Edgar Allan Poe, publicou na Filadélfia ‘Os crimes da rua Morgue’ o primeiro conto policial que a história registra. Essa narrativa fixa as leis essenciais do gênero: o crime enigmático e, à primeira vista, insolúvel, o investigador sedentário que o decifra por meio da imaginação e da lógica, o caso narrado por um amigo impessoal, e um tanto apagado, do investigador. O investigador chama-se Auguste Dupin; com o tempo passaria a ser chamado de Sherlock Holmes”. (BORGES, 2001, p. 53, vol. IV).

um homem, ao mesmo tempo em que é seguido por outro homem. Nesse enredo, o desfecho só será revelado no último parágrafo, como informa o contista no prefácio de **Ficções**. O leitor tem a função de acompanhar o desenvolvimento da narrativa, de maneira a correlacionar a trajetória de leitura ao desfecho do conto.

As sete obras deste livro não requerem maior elucidação. A sétima (“O jardim de veredas que se bifurcam”) é policial; seus leitores assistirão à execução e a todos os preliminares de um crime cujo propósito não ignoram, mas que não compreenderão, parece-me, até o último parágrafo. (BORGES 2000, p. 473, vol. I).

O contista revelou em entrevistas, e nos seus escritos, que era fascinado pelo rigor de construção das narrativas de aventura e dos romances policiais, cujo artifício preciso e desnorteante percorreu em busca de construir tramas com uma ordem narrativa que, segundo ele, o romance realista havia perdido. Mas ele se utilizou desses gêneros com liberdade, modificando-os na essência e na substância, ao flertar com o fantástico de forma original. Em nosso entendimento, Borges consegue essa originalidade porque ele não faz a pergunta: quem é o leitor, e que poder ele busca obter sobre o texto? Em vez disso indaga: está o leitor no caminho de quantos buscam defender a liberdade narrativa em cada época? Dessa forma o contista consegue ser um dos mais sutis e evasivos dos escritores e ao mesmo tempo ser o mais severo e o mais inquietante dos sábios dos últimos tempos. Bloom (1995, p. 450) diz isso de outra forma: “Se lemos Borges, com frequência e atenção, tornamo-nos assim como borgeanos, porque lê-lo é ativar uma consciência da literatura<sup>155</sup> na qual ele foi mais longe que qualquer outro”.

Sobre as narrativas de suspense, invocamos o Borges (1999, p.80, vol. II) crítico literário que, no ensaio **Sobre Chesterton**, coloca esta nota explicativa: “Não a explicação do inexplicável, e sim do confuso é a tarefa que, em geral, os autores de romances policiais se impõem”. **O Jardim de Veredas que se Bifurcam** segue essa linha organizacional no primeiro enredo. No segundo, a narrativa apresenta uma espécie de investigação filosófica e manifestação irônica do jogo intelectual, perpassando a estrutura da obra.

---

<sup>155</sup> “Se a literatura é um sonho, um sonho dirigido e deliberado, mas fundamentalmente um sonho, é bom que esta nossa história das letras americanas tenha os versos de Góngora por epígrafe e seja inaugurada com a análise de Hawthorne”. (BORGES, 2001, p. 51, vol. IV).

Primeiro o conto utiliza aspectos como suspense e intrigas em um diálogo com o gênero policial<sup>156</sup>.

Isto acontece por meio de pistas falsas:

O conselho de sempre dobrar a esquerda lembrou-me que tal era o procedimento comum para descobrir o pátio central de certos labirintos. Alguma coisa entendo de labirintos: não é em vão que sou bisneto daquele Ts'ui Pen, que foi governador de Yunnan e que renunciou ao poder temporal para escrever um romance que fosse ainda mais populoso que o Hung Lu Meng e para edificar um labirinto em que se perdessem todos os homens. (BORGES, 2000, p. 527, vol. I).

O narrador diz-se entendido em labirintos<sup>157</sup> e profere um discurso sobre o “romance populoso”. No final do conto vamos constatar que o labirinto é o romance e que essa população<sup>158</sup>, os personagens do romance, está perdida dentro da narrativa, porque ela – diferentemente da vida real - permite vários desfechos em um processo contíguo de avanços e retrocessos na linha do tempo. E assim Borges, através de sua linguagem labiríntica, fundindo ser e função da linguagem, danifica o espaço comum dos encontros. Porque na linguagem do contista a ambiguidade nunca foi uma força elementar; ela é exatamente o centro da sua energia narrativa. O narrador é entendido em labirintos porque já se perdeu em vários ou é apenas um teórico que estuda o tema, mas nunca entrou em um labirinto? Ele se identifica como bisneto de governador que abandonou tudo para escrever um livro e construir um labirinto.

Neste enredo imbricado – dois núcleos que se unem e se inter cruzam ao longo da narrativa - estão presentes muitos dos temas e recursos técnicos

---

<sup>156</sup> “A verdade é que o gênero policial presta-se menos ao romance que ao conto breve; Chesterton e Poe, seu inventor, sempre preferiram o segundo”. (BORGES, 2001, p. 54, vol. IV).

<sup>157</sup> “Tenho o pesadelo do labirinto, e isso se deve, em parte, a uma gravura em aço que vi em um livro francês quando era pequeno. Nessa gravura estavam as sete maravilhas do mundo e entre elas o labirinto de Creta. O labirinto era um grande teatro, um anfiteatro muito alto (e isso se percebia porque ele era mais alto que os ciprestes e que os homens a seu redor). Nessa construção fechada, ominosamente fechada, havia frestas. Quando eu era pequeno, acreditava (ou agora acredito ter acreditado) que, se tivesse uma lupa forte o bastante, poderia ver, olhando por uma daquelas frestas da gravura, o Minotauro no terrível centro do labirinto”. (BORGES, 2000, p. 248, vol. III).

<sup>158</sup> Ao encerrar o ensaio sobre **Edward Gibbon**, Borges escreve no último parágrafo: “Percorrer o *Decline and Fall* é internar-se e venturosamente perder-se em um populoso romance, cujos protagonistas são as gerações humanas, cujo teatro é o mundo e cujo enorme tempo mede-se por dinastias, por conquistas, por descobrimentos e pela mutação da língua e de ídolos”. (BORGES, 2001, p. 81, vol. IV).

utilizados por Borges na produção ficcional. A citação de textos verdadeiros e apócrifos, a comparação do livro com o labirinto, a menção da cultura chinesa, o diálogo entre Oriente e Ocidente, as reflexões filosóficas, entre outros recursos, aparecem ironicamente no conto, na ambiguidade da relação entre o tempo, o livro e a literatura. Assim **O Jardim de Veredas que se Bifurcam** nos leva ao ponto de pensarmos que não é linguagem, mas dicção, o produto da vontade de Borges sobre a linguagem, uma vontade que muda os enredos mediante a autoridade de um suposto romance; que é uma representação tão profundamente original a ponto de roubar a cena como “personagem” da narrativa; porque representa de modo mais verdadeiro a essência da invenção, que é a essência da literatura.

O conto inicia com uma citação de Liddell Hart<sup>159</sup> (1895 – 1970), capitão britânico que escreveu sobre as duas guerras mundiais. Após citar esse fato da história universal, o narrador/personagem, Yu Tsun, espião do império alemão, bisneto de T’sui Pen, calígrafo e famoso poeta, conduz a diegese como narrador autodiegético.

Na página 22 da *Historia da Guerra Européia*, de Liddell Hart, lê-se que uma ofensiva de treze divisões britânicas (apoiadas por mil e quatrocentas peças de artilharia) contra a linha de Serre-Moutauban tinha sido planejada para o dia vinte e quatro de julho de 1916 e teve que ser adiada até a manhã do dia vinte e nove. As chuvas torrenciais (anota o Cap. Liddell Hart) provocaram essa delonga – nada significativo, por certo. A seguinte declaração, ditada, relida e assinada pelo Dr. Yu Tsun, antigo catedrático de inglês na *Hochschule* de Tsingatao, lança insuspeitada luz sobre o caso. Faltam as duas páginas iniciais. BORGES (2000, p.524, vol. I).

Estes relatos têm a função de assegurar verossimilhança à narrativa; o narrador deixa transparecer que está sendo perseguido pelo capitão inglês Richard Madden e que será preso e assassinado em pouco tempo. Isso provoca uma oscilação entre o relato e sua compleição enquanto verdade histórica<sup>160</sup>.

(...) e pendurei o fone. Imediatamente após, reconheci a voz que havia respondido em alemão. Era a do capitão Richard Madden, no

<sup>159</sup> Borges no livro *Textos Cativos* registra o seguinte: “Examinando minha biblioteca, vejo com admiração que as obras que mais reli e sobrecarreguei de notas manuscritas são o *Dicionário de Filosofia*, de Mauthner, *O Mundo como Vontade e Representação*, de Schopenhauer, e a *História da Guerra Mundial*, de B.H.Liddell Hart”. (BORGES, 2001, p. 324, vol. IV).

<sup>160</sup> “Que a história tivesse copiado a história já era suficientemente assombroso; que a história copie a literatura é inconcebível”. (BORGES, 2000, p. 552, vol. I).

apartamento de Viktor Runeberg, significava o fim de nossos afãs e – mas isso parecia muito secundário, ou assim deveria parecer-me – também de nossas vidas. Queria dizer que Runeberg tinha sido detido, ou assassinado.<sup>161</sup> Antes que declinasse o sol desse dia, eu sofreria a mesma sorte. Madden era implacável. Irlandês às ordens da Inglaterra, homem acusado de tibieza e talvez de traição, como não ia abraçar e agradecer esse milagroso favor: a descoberta, a captura, quem sabe a morte, de dois agentes do Império Alemão? (BORGES, 2000, p.524, vol. I).

No trecho acima, espera-se que conheçamos os recursos presentes em uma história policial e, a partir dos detalhes fornecidos, o narrador procura envolver-nos no percurso da narrativa. Utiliza informações complementares, que são colocadas como nota de rodapé. Fala de forma direta, sem rodeios, que a sua prisão ou morte estavam determinadas. Cria uma expectativa de leitura, que logo mais à frente tomará um rumo mais complexo. Isto Provoca um clima de instabilidade e gera, no leitor, a desconfiança e a necessidade de continuar alerta para não ser enganado pela narrativa. **O Jardim de Veredas que se Bifurcam** nos apresenta a seguinte questão: de que modo preciso a escrita borgeana difere de tudo o que veio antes de Borges e como desde então, ela direciona nossas expectativas de leitura?

Borges consegue isso por meio da criação de um enredo duplo, um espaço de contaminação, que ultrapassa o policial e conduz a diegese a uma complexidade, encerrada na ideia de um livro de Ts’ui Pen. Assim temos a narrativa dentro da narrativa<sup>162</sup>; é aí que o contista já “compromete” os espaços dos encontros com a figura do labirinto que torna o conto mais significativo por aquilo que omite ou esconde do que por aquilo que revela. Ao avançar na leitura incomodam-nos certas ambiguidades, um ou outro traço superficial. Alguns parágrafos depois compreendemos que essas deliberadas negligências enriquecem o relato. O contista utiliza não apenas as complexidades de enredo

<sup>161</sup> Hipótese odiosa e ridícula. O capitão prussiano Hans Rabener, codinome Viktor Runeberg, agrediu com uma pistola automática o portador da ordem de prisão, capitão Richard Madden. Este, em defesa própria, causou-lhe ferimentos que determinaram sua morte. (Nota do Editor)

<sup>162</sup> Borges no ensaio **Magias Parciais do Quixote** deixou claro porque constrói narrativa dentro de narrativas em suas ficções: “Porque nos inquieta que o mapa esteja incluído no mapa e as mil e uma noites no livro das Mil e Uma Noites? Por que nos inquieta que Dom Quixote seja leitor do Quixote, e Hamlet, espectador de Hamlet? Creio ter encontrado a causa: tais inversões sugerem que, se os personagens de uma ficção podem ser leitores ou expectadores, nós, seus leitores ou expectadores, podemos ser fictícios. Em 1833, Carlyle observou que a história universal é um infinito livro sagrado que todos os homens escrevem, e lêem, e procuram entender, e no qual também são escritos”. (BORGES, 1999, p.50, vol. II)

duplo, mas também linguagens diferenciadas. Se, no primeiro, a linguagem da narrativa policial dá o tom, no segundo enredo o que predomina são palavras de cunho filosófico.

Entendemos que Borges, nesse conto, aplica um princípio delineado a partir da ideia de que “já que o leitor de nosso tempo é também um crítico, um homem que conhece, e prevê artifícios literários, o conto deverá constar de dois argumentos; um, falso, que é vagamente indicado, e outro, o autêntico, que será mantido em segredo até o fim”. (BORGES, 1999 p. 177, vol. II). O contista faz isso criando a ilusão que o universo<sup>163</sup> consta de coisas que podem ser ordenadas por classes, e procura nos fazer acreditar que uma dessas classes é a das coisas impossíveis; dentre elas Borges tem a preferência em ordenar, juntar tempo/espaço infinitos.

Em uma divisão didática de análise, podemos dizer que do primeiro ao décimo parágrafo identificamos o nível de enredo policial com uma narrativa linear, mas já ameaçada em ser entrecortada por outro enredo, que ganhará o primeiro plano da narrativa a partir do décimo primeiro parágrafo até o final do conto sem abandonar totalmente o clima de suspense. E a interação desses níveis de enredos sugere ou abre várias possibilidades de significado, através dos caminhos ocultos que vão de enredo a enredo. À primeira vista, o conto parece encerrar o secreto rigor das narrativas policiais; depois, comprovamos que as suposições sobre tempo/espaço são arbitrárias e quase irresponsáveis. Isso acontece por especulações abstratas e pela invenção e execução de uma simbologia labiríntica do controle do fluir do tempo, onde o espaço é apenas um incidente. Dizendo de maneira mais direta: Borges dá primazia à função da linguagem tempo - segundo Foucault - em detrimento do espaço ser. Assim fica explícito por que segundo o filósofo francês, os lugares dos encontros estão comprometidos nas narrativas do escritor argentino, conforme apresentamos na abertura do primeiro capítulo desta pesquisa.

---

<sup>163</sup> “De Parmênides de Eléia até hoje, o idealismo – a doutrina que declara o universo, incluídos o tempo e o espaço e, quem sabe, nós mesmos, não passa de uma aparência, ou de um caos de aparências – foi professado de formas diversas por muitos pensadores”. (BORGES, 2001, p. 38, vol. IV).

No segundo parágrafo ficamos sabendo que o narrador/Yu Tsun dependura o telefone e diz reconhecer a voz do capitão Richard Madden no apartamento de Viktor Runeberg e deduz que esse havia sido detido ou assassinado por Madden. Yu Tsun sobe ao quarto – tudo indica que estivera telefonando da rua – fecha a porta com violência e se atira de costas na cama de ferro; a janela mostra os telhados de sempre; ele, entretanto, alegra-se pensando que Madden desconhece fato de ele possuir o Segredo: o nome exato do lugar do novo parque britânico sobre o Ancre. O narrador diz, em voz alta, que deve fugir; “ficou num oco silêncio como se já estivesse sendo espreitado por Madden”. (BORGES 2000, p. 525, vol. I).

Pareceu-me incrível que esse dia sem premonições ou símbolos fosse o de minha morte implacável. Apesar de meu pai haver morrido, apesar de ter sido um menino num simétrico jardim de Hai Feng, eu, agora, ia morrer? Depois refleti que todas as coisas nos acontecem precisamente, precisamente agora. Séculos de séculos e apenas no presente ocorrem os fatos; inumeráveis homens no ar, na terra e mar, e tudo o que realmente sucede; sucede a mim. (BORGES 2000, p.525, vol. I).

Vemos Borges<sup>164</sup> de maneira magistral, já colocando sutilmente a questão que predominará no conto: o tempo. “Séculos de séculos e apenas no presente ocorrem os fatos”. O narrador, em poucas linhas, levanta hipóteses sobre o tempo com foco num presente subjetivo e absoluto. O contista entendeu que o gigantesco ou desconhecido pode ser uma forma do invisível, e mesmo do abstrato. Assim ele se torna dono dessas três hierarquias – passado, presente, futuro –; além do mais, vale dizer, passa a ser o senhor do tempo e convida o leitor para essa parceria sem a qual ele, o escritor, perde o direito de propriedade sobre o inapreensível.

Portanto, **O Jardim de Veredas que se Bifurcam** apresenta um enredo que gira em torno de um livro oculto, supostamente escrito por Ts’ui Pen e que parece ser um interminável romance chinês. Sobre esses recursos utilizados pelo escritor, Ítalo Calvino observa que

---

<sup>164</sup> “Quando eu escrevo algo, tenho a sensação de que esse algo preexiste. Parto de um conceito geral; sei mais ou menos o princípio e o fim, e depois vou descobrindo as partes intermediárias, mas não tenho a sensação de inventá-las, não tenho a sensação de que elas dependem de meu arbítrio; as coisas são assim. São assim, mas estão escondidas, e meu dever de poeta é encontrá-las”. (BORGES, 2000, p.288, vol. III).



(O epos que Borges utiliza compreende também as formas da narrativa popular.) Esse conto de espionagem inclui um outro conto, em que o suspense é de tipo lógico-metafísico e o ambiente é chinês: trata-se da pesquisa de um labirinto [...] Porém, aquilo que mais conta nesse novelo narrativo compósito é a mediação filosófica sobre o tempo em que se desenrola, ou melhor, as definições das concepções do tempo que aí são sucessivamente enunciadas. Percebemos no final que, sob a aparência de um thriller, é um conto filosófico, ou melhor, um ensaio sobre a ideia do tempo aquilo que acabamos de ler. (CALVINO, 2001, p. 251).

No Ensaio **História da Eternidade** Borges (2000, p.401, vol. I) registra que “no tempo real, na história, toda vez que um homem se encontra perante diversas alternativas, opta por uma e elimina e perde as outras; não é assim no tempo ambíguo da arte, que se assemelha ao da esperança e do esquecimento”. E no conto **O jardim de veredas que se bifurcam** este princípio é aspecto importante na organização da diegese em que o personagem Albert afirma: “Em todas as ficções, cada vez que um homem se defronta com diversas alternativas, opta por uma e elimina as outras; na do quase inextrincável Ts’ui Pen, opta – simultaneamente - por todas”. (BORGES 2000, p.531, vol. I).

E Albert segue explicando o que para nós é o centro da nossa tese: “Cria, assim, diversos futuros, diversos tempos, que também proliferam e se bifurcam daí as contradições do romance”. E exemplifica: “Fang, digamos, tem um segredo; um desconhecido chama à sua porta; Fang decide matá-lo. Naturalmente há vários desenlaces possíveis: Fang pode matar<sup>165</sup> o intruso, o intruso pode matar Fang, ambos podem salvar-se, ambos podem morrer, etc.” e Borges faz isso acontecer. Na obra de Ts’ui Pen, “todos os desfechos ocorrem; cada um é o ponto de partida de outras bifurcações. Às vezes, as veredas desse labirinto convergem: por exemplo, o senhor chega a esta casa, mas num dos passados possíveis o senhor é meu inimigo, em outro meu amigo”. (BORGES, 2000, p. 531, vol. I).

---

<sup>165</sup> “O homem matar o homem é um dos hábitos mais antigos de nossa singular espécie, tal como a geração ou os sonhos”. (BORGES, 2000, p. 503, vol. III).

Lembrando Foucault, cabe a pergunta: como se “encontrar” nesses “diversos futuros, diversos tempos<sup>166</sup>, que também proliferam e se bifurcam”? No trecho citado fica mais explícito que a trama é teleológica, porque tanto o agente como o espião perseguem objetivos específicos; mas na casa de Albert, cercada por um jardim de veredas que se bifurcam, Borges começa a dar indícios de que os personagens poderiam trocar de papéis em diferentes dimensões do tempo. Demonstra, assim, sua força narrativa ao expor o prazer em criar e não em revelar a verdade dos fatos. Borges faz isso como que procurando a verdade no mundo, ou empenhado numa busca da realidade; mas isso fica no domínio do aparente desejo e o que se destaca é o prazer do efeito estético que provoca, pela metamorfose misteriosa do conto à medida que se aproxima do fim e se transforma no suposto romance onde todos se perdem, incluindo, leitor, narrador e escritor.

A teleologia da trama de estilo policial revela-se uma ilusão, pois as veredas que se bifurcam no tempo ramificam-se num labirinto de múltiplas direções, e, “por exemplo, o senhor chega a esta casa, mas num dos passados possíveis o senhor é meu inimigo, em outro meu amigo”. (BORGES, 2000, p. 531, vol. I). O contista está mostrando que a literatura<sup>167</sup> existe no tempo e em espaços distintos do espaço e tempo reais, mas estes são aproximados por meio de uma interação criativa. Sabemos que essas características são comuns em textos ficcionais, mas a ficção de Borges promove um exercício introspectivo que começa no diálogo do narrador e se projeta, para nós leitores, com um sentido mais filosófico.

Isso acontece porque as narrativas borgeanas dobram sobre si mesmas e se projetam ao infinito ao problematizar o próprio espaço da diegese e suas possibilidades de extensão. Borges, ao fingir que Ts’ui Pen escreve o livro, visa expandir a narrativa, trabalhando a tecelagem literária com seus fios soltos de inúmeros caminhos que promovem a bifurcação do tempo e da história; procura esgotar, assim, possibilidades da ficção e busca revelar um mundo em

---

<sup>166</sup> “Nenhuma das várias eternidades que os homens planejaram – a do nominalismo, a de Irineu, a de Platão – é agregação mecânica do passado, do presente e do futuro. É algo mais simples e mais mágico: é a simultaneidade desses tempos”. (BORGES, 2000, p. 388, vol. I).

<sup>167</sup> Borges escreveu no ensaio **A Postulação da Realidade**: “Para o conceito clássico, a pluralidade dos homens e dos tempos é acessória, a literatura é uma só”. (BORGES, 2000, p. 232.vol. I).

que todas as opções se realizam em contradição ou não. O autor argentino consegue esse nível porque sabe que contos não são coisas, mas somente palavras que se referem a outras palavras, e aquelas se referem ainda a outras palavras e, assim por diante, através do mundo densamente povoado da linguagem<sup>168</sup> literária. “Considerarei que na linguagem de um deus toda palavra enunciaria essa infinita concatenação dos fatos, e não de um modo implícito, mas explícito, e não de um modo progressivo, mas imediato”. (BORGES, 2000, p. 665, vol. I).

O tipo de narrativa que interessa a Borges é a que pode provocar o entrecruzamento dos tempos, construir o caminho da escolha e da alternativa do imprevisível, pois, Albert informa que Ts’ui Pen, autor do suposto romance “Acreditava em infinitas séries de tempos, numa rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos. Essa trama de tempos que se aproximam, se bifurcam, se cortam ou que secularmente se ignoram, abrange todas as possibilidades”. E não tem dúvidas: “O tempo se bifurca perpetuamente para inumeráveis futuros”. (BORGES 2000, p. 530 e 531, vol. I). É como se Borges considerasse que deus e a linguagem são a única e a mesma coisa.

Calvino (2001, p. 249) aponta que o conto tem a composição de três tempos distintos. O tempo pontual é aquele de que fala Yu Tsun, quando diz que todas as coisas acontecem precisamente no presente. O tempo determinado pela vontade é o da escolha, aquele em que Yu Tsun decide matar Albert. O tempo plural e ramificado aparece no romance de Ts’ui Pen, provocando a bifurcação do presente em vários futuros. E podemos dizer que é nesse tempo plural e ramificado que reside a nossa tese: é o lugar onde Borges manipula o ser e a função da linguagem na construção de labirintos (linguagem labiríntica). Esse tempo<sup>169</sup> plural e ramificado constitui os espaços

---

<sup>168</sup> “Chego, agora, ao inefável centro de meu relato; começa aqui meu desespero de escritor. Toda linguagem é um alfabeto de símbolos cujo exercício pressupõe um passado que os interlocutores compartilhem”. (BORGES, 2000, p. 695, vol. I).

<sup>169</sup> “O tempo é um problema para nós, um terrível e exigente problema, talvez o mais vital da metafísica; a eternidade, um jogo ou uma fatigada esperança. Lemos no Timeu de Platão que o tempo é uma imagem imóvel da eternidade; e isso é apenas um acorde que a ninguém distrai da convicção de ser a eternidade imagem feita de substância de tempo. Essa imagem, essa

onde os encontros estão comprometidos. E o contista faz isso começando com o tempo linear, cronológico, para quando chegar no suposto romance “populoso”, onde todos se perdem, corromper as possibilidades de encontros, por meio de uma das estratégias preferidas de Borges: uso da reversibilidade.

Borges (1999 p. 165, vol. II) escreve no ensaio **Nova Refutação do Tempo**, citando Schopenhauer: “Ninguém viveu no passado, ninguém viverá no futuro: o presente é a forma de toda a vida, é uma possessão que nenhum mal pode arrebatá-la” e destaca: “O tempo é como um círculo a girar indefinidamente: o arco que desce é o passado, o que sobe o porvir; no topo, há um ponto indivisível que toca a tangente e é o agora”. É exatamente esse artifício de tentar agrupar o tempo em um único momento que rege o segundo enredo do **Jardim de Veredas que se Bifurcam**.

Derrida (2004 p. 339) apresenta essa visão de Borges com outras palavras: “uma experiência da diferença temporal de um passado sem presente passado ou de um porvir que não seja um futuro presente – é também uma desconstrução sem crítica, da evidência absoluta e simples do presente vivo (...) ou de tudo que pressupõe a presença do presente”. Entendemos que Borges entrelaça, no conto, a vivência de muitas ações que parecem estar acontecendo de maneira simultânea. Em nosso entender isso explicita a linguagem labiríntica do contista ao provocar a tensão entre o espaço e o tempo. Podemos dizer que isso acontece porque Borges foi um visionário<sup>170</sup> implacável, ambicioso e obstinado no uso da linguagem<sup>171</sup>. Num de seus ensaios ele registrou: “Até esta noite, para mim a linguagem não passara de um meio de comunicação, de um mecanismo cotidiano de signos; os versos de Alfama que Evaristo Carriego nos recitou revelaram-me que podia ser também música, paixão e sonho”. (BORGES, 2001, p. 15, vol. IV).

---

tosca palavra enriquecida pelas discórdias humanas, é o que me proponho historiar”. (BORGES, 2000, p. 387, vol. I).

<sup>170</sup> “Por isso repito que não devemos temer e que devemos pensar que nosso patrimônio é o universo; experimentar todos os temas, e não nos limitarmos ao argentino para sermos argentinos: pois ou ser argentino é uma fatalidade, e nesse caso o seremos de qualquer modo, ou ser argentino é mera afetação, uma máscara. Creio que, se nos abandonarmos a esse sonho voluntário que se chama criação artística, seremos argentinos e seremos também, bons ou toleráveis escritores”. (BORGES, 2000, p. 295-296, vol. I).

<sup>171</sup> “O emprego de qualquer vocábulo pressupõe uma experiência compartilhada, da qual o vocábulo é o símbolo”. (BORGES, 2001, p. 165, vol. IV).

### 3.1. Tensão espacial e temporal: a ambiguidade da linguagem em Borges

No ensaio sobre **Pascal** o contista, seguindo a linha de raciocínio do filósofo, diz que podemos estar perdidos no espaço e no tempo: “porque, se futuro e passado são infinitos, não haverá um quando; no espaço, porque, se todo ser equidista do infinito e do infinitesimal, tampouco haverá onde”, Borges (1999, p. 89, vol. II). E é isso o que Foucault (2007, p. XI) aponta: “A monstruosidade que Borges faz circular na sua enunciação consiste, ao contrário, em que o próprio espaço comum dos encontros se acha arruinado”. Não havendo quando nem onde, como promover os encontros? E esta é a surpreendente originalidade de Borges, fundada na representação da mudança iminente; como se o próprio suposto romance como “personagem” estivesse ouvindo a si mesmo e fazendo as mudanças cruciais, agrupando tempo/espaço no presente e se transforma no conto que está sendo escrito sobre ele.

No conto em análise o espaço aparece sempre referendado pelo tempo: “Apesar de meu pai haver morrido, apesar de ter sido um menino num simétrico jardim de Hai Feng, eu, agora, ia morrer?” (BORGES 2000 p. 525, vol. I). É importante notar que o espaço da infância remete para o título do conto; de forma a levar o leitor a pensar que encontrará bifurcação de espaço. Este é um dos artifícios de Borges, esconder pela simulação. Borges parte de um contexto para dar unidade, mesmo que seja pela negação. Mas o contista sabe que sua função é dar vida à mente, tornar-nos conscientes daquilo que jamais descobriríamos sem ele. E faz isso como um menino<sup>172</sup> levado manipulando tempo/espaço. Porque acredita que essa nova concepção dos limites da existência pode alterar a nossa percepção da vida.

Nesta narrativa, Borges parece aplicar o que ele apontou no ensaio **O Primeiro Wells** como característica dos livros que permanecem: “A obra que perdura é sempre capaz de uma infinita e plástica ambigüidade”, (BORGES 1999, p. 83, vol. II). O contista constrói essa ambiguidade alternando o discurso sério cômico: “como se Madden já estivesse espreitando. Algo – talvez a mera ostentação de provar que meus recursos eram nulos – fez-me revistar meus

---

<sup>172</sup> “Quem brinca com um menino brinca com algo/ próximo e misterioso”. (BORGES, 1999, p. 379, vol. II).

bolsos. Encontrei o que sabia que ia encontrar”. E agora observamos a ironia configurada nos objetos encontrados:

O relógio norte-americano, a corrente de níquel e a moeda quadrangular, o chaveiro com as comprometedoras chaves inúteis do apartamento de Runeberg, a caderneta, uma carta que resolvi destruir imediatamente (e que não destruí), uma coroa, dois xelins e uns *pennies*, o lápis vermelho-azul, o lenço, o revólver com uma bala. (BORGES 2000, p.525, vol. I).

Poderíamos dizer que parece o bolso de uma criança, faltou só a estilingue no lugar do revólver, para matar pássaros. O relógio aparece em primeiro lugar entre os objetos como a assinalar que o tempo é o ponto em foco. A ironia já estava manifesta também no pensamento de Yu Tsun, o espião, em gritar para que o chefe pudesse ouvi-lo na Alemanha: “Minha voz era muito fraca. Como fazê-la chegar ao ouvido do Chefe?”, e dá as características do seu superior: “Ao ouvido daquele homem doente e odioso, que nada sabia de Runeberg e de mim a não ser que estávamos em Staffordshire, e inutilmente esperava notícias nossas em seu árido escritório de Berlim, examinando infinitamente jornais”. (BORGES, 2000, p.525, vol. I). O mesmo tom irônico aparece quando pensou numa ideia “brilhante” de avisar seu pessoal na Alemanha, estando ele na Inglaterra, depois de encontrar a arma: “Pensei vagamente que um tiro de pistola pode ser ouvido bem longe”. Borges trabalha essa alternância do sério/cômico marcando a tensão espacial/temporal<sup>173</sup>.

Para retomar a seriedade da narrativa que abriu com “Na página 22 da História da Guerra Européia, de Liddell Hart”, introduz outro volume muito utilizado pelos detetives: “Em dez minutos meu plano estava maduro. O guia telefônico forneceu-me o nome da única pessoa capaz de transmitir a notícia: vivia num subúrbio de Fenton, a menos de meia hora de trem”. (BORGES 2000, p.525, vol. I). Assim o contista cita livro e autor, procurando dar autenticidade ao que está narrando; e no guia telefônico está implícita a

---

<sup>173</sup> “O espaço pode ser parcelado em varas, em jardas ou quilômetros; o tempo da vida não se ajusta a medidas análogas. (...) sei que cada dia consta de instantes que são a única coisa real e que cada um terá seu peculiar sabor de melancolia, de alegria, de exaltação, de tédio ou de paixão. (...) Sinto já saudade do momento em que sentirei saudade deste momento. Na memória, o duvidoso tempo da estada será uma só imagem”. (BORGES, 2000, p. 497, vol. III).

necessidade de progressão da narrativa. Tempo marcado pelo telefonema e espaço assinalado pela necessidade de deslocamento.

Podemos resumir a trama neste segundo parágrafo do conto em que Richard Madden (irlandês às ordens da Inglaterra) mata<sup>174</sup> Viktor Runeberg e persegue o narrador/ Yu Tsun, que, por sua vez, persegue Albert. O clima de suspense policial é reforçado por algumas palavras enfáticas: implacável, captura, absurdamente, premonições, símbolos, simétrico, intolerável, anseia, suspeitava, segredo, aniquilando, artilharia, árido, incorporei-me, espreitando, ostentação, níquel, quadrangular, comprometedoras, inúteis, coroa, xelins, empunhei, sopesei, subúrbio. O contista, com sentenças objetivas, vai conduzindo a diegese em um nível vocabular que revela sua erudição.

Borges volta a complicar a narrativa, agora de forma mais incisiva, em termos de tempo, no terceiro parágrafo; e isso justifica uma citação mais longa do conto:

Sou um homem covarde. Agora o digo, agora que levei a termo um plano que ninguém deixará de qualificar de arriscado. Sei que foi terrível sua execução. Não o fiz pela Alemanha, não. Pouco me importa um país bárbaro, que me obrigou à abjeção de ser um espião. Ademais, eu sei de um homem da Inglaterra – homem modesto – que para mim não representa menos que Goethe. Não falei com ele mais de uma hora, mas durante uma hora foi Goethe... Eu fiz isso, porque sentia que o Chefe temia um pouco aos de minha raça – aos inumeráveis antepassados que em mim confluem. Eu queria provar-lhe que um amarelo podia salvar exércitos. De resto, devia fugir do capitão. Suas mãos e sua voz podiam bater-me à porta a qualquer momento. (BORGES 2000, p.526, vol. I).

O contista usa como recurso o monólogo e o fluxo de consciência para fazer o narrador falar como se já tivesse acontecido: “Sei que foi terrível sua execução”; diz não ter feito pela Alemanha, porque não se importa com um país bárbaro que o obriga a ser um espião. Cita o grande monstro sagrado da literatura alemã para enaltecer o inglês com quem conversou e contrapô-lo a seu chefe designado por ele “homem doente e odioso”. (BORGES 2000, p.526, vol. I). Lembrando Foucault (2007, p. XI), “onde poderiam eles jamais se

---

<sup>174</sup> “O quinto parágrafo do quarto capítulo do tratado de *Sanhedrin* da Mishnah declara que, para a Justiça de Deus, aquele que mata um único homem destrói o mundo; se não há pluralidade, quem aniquilasse todos os homens não seria mais culpado que o primitivo e solitário Caim, o que é ortodoxo, nem mais universal na destruição, o que pode ser mágico. Eu entendo assim. As ruidosas catástrofes gerais – incêndio, guerras, epidemias – são uma só dor, ilusoriamente multiplicada em muitos espelhos”. (BORGES, 1999, p. 157, vol. II).

encontrar; a não ser na voz imaterial que pronuncia sua enumeração, a não ser na página que transcreve? Onde poderiam eles se justapor, senão no não-lugar da linguagem?” É com essa linguagem<sup>175</sup> plural que a tensão tempo/espço vai configurando no conto.

Para enfrentar a aventura do trem, o narrador veste-se sem barulho; olha-se no espelho, sai e toma um carro e vai para a estação porque é mais discreto; tomando as precauções de espião, tira uma passagem para uma estação mais distante do que aquela a qual pretende ir. Percorre os vagões do trem: uns lavradores, uma mulher de luto. E depois de citar o livro de história no primeiro parágrafo, e a lista telefônica no segundo, agora o narrador vê um passageiro “jovem lendo os Anais de Tácito”. Cita também um soldado ferido e feliz; quando o trem sai vê o capitão Richard Madden que corre em vão e não consegue subir. “Aniquilado, trêmulo, encolhi-me noutra ponta do assento, longe da temida janela”. (BORGES 2000, p.525, vol. I). Quando o narrador, após citar as pessoas que vê no ambiente de um vagão comum, se refere a um jovem “que lia com fervor os Anais de Tácito” – famoso historiador romano – procura dar à narrativa autenticidade, citando uma obra clássica em meio a esse percurso em que o aspecto policial será engolido pelo viés filosófico. Destacamos que é livro referendando o conto.

É nesse jogo de ambiguidades que o espaço tempo vai se imbricando. O narrador abre o quarto parágrafo relatando a passagem do medo de ser visto no trem pelo Capitão Richard Madden, para um estado de felicidade: “Dessa aniquilação passei a uma felicidade quase abjeta. Disse-me que já estava empenhada minha luta e que ganhara o primeiro assalto, ao iludir, ainda que por quarenta minutos, ainda que por favor da sorte, o ataque de meu adversário.” E reflete: “Argui que essa vitória mínima prefigurava a vitória total. Argui que não era mínima, já que sem essa diferença preciosa que o horário

---

<sup>175</sup> “Chesterton, para vindicar o alegórico, começa por negar que a linguagem esgote a expressão da realidade. ‘O homem sabe que há na alma matizes mais desconcertantes, mais inumeráveis e mais anônimos que as cores de um bosque outonal... Crê, no entanto, que esses matizes, em todas as suas fusões e conversões, podem ser representados com precisão por meio de um mecanismo arbitrário de grunhidos e chiados...’ Declarada a insuficiência da linguagem, há lugar para outras; a alegoria pode ser uma delas, como a arquitetura ou a música. É feita de palavras, mas não é uma linguagem da linguagem, um signo entre outros signos da virtude valorosa e das iluminações secretas que essa palavra indica. Um signo mais preciso que o monossílabo, mais rico e feliz”. (BORGES, 1999, p. 135, vol. II).



dos trens me oferecia, eu estaria no cárcere ou morto”. E conclui: “Argui (não menos sofisticadamente) que minha felicidade covarde provava que eu era homem capaz de levar a bom termo a aventura. Dessa fraqueza tirei forças<sup>176</sup> que não me abandonaram”. (BORGES 2000, p.525, vol. I).

Continuando nessas reflexões, Yu Tsun prevê que no futuro o homem se resignará diariamente em trabalhos mais atrozes e, em breve, só haverá guerreiros e bandoleiros; dá um conselho: “O executor de uma empresa atroz deve imaginar que já a cumpriu, deve impor-se um futuro que seja irrevogável como o passado”. E completa: “Assim procedi, enquanto meus olhos de homem já morto registravam o fluir daquele dia que era talvez o último, e a difusão da noite”. (BORGES 2000, p.526, vol. I). Reforçamos que, sem Borges, dificilmente teríamos esse tipo de conhecimento de uma representação literária que se volta numa reflexão sobre si mesma ao fazer a probabilidade conduzir a possibilidade e a verossimilhança dirigir a imaginação. Tudo isso por meio de “impor-se um futuro que seja irrevogável com o passado”.

Ao dizer que “o executor de uma empresa atroz deve imaginar que já a cumpriu” o narrador procura confundir o leitor em relação ao tempo<sup>177</sup> futuro porque parece agora não estar narrando o que aconteceu ou acontecerá, mas o que está acontecendo; é como se retomasse o que disse no segundo parágrafo “que tudo nos acontece exatamente agora”. Vemos assim a imbricação de tempos e espaços; é preciso imaginar no presente o tempo futuro, no lugar em que se está e no lugar que se poderia estar. Mas tudo acontecendo no presente. Isso acontece porque, para Borges, a realidade se dá num ritmo sempre presente no tempo; como se o Deus do contista abrisse

---

<sup>176</sup> Borges, que era leitor da Bíblia, pode ter tirado essa frase do livro de Hebreus 11: 34: “Apagaram a força do fogo, escaparam do fio da espada, da fraqueza tiraram forças, na batalha se esforçaram, puseram em fuga os exércitos dos estranhos”. (ALMEIDA 1995, p. 349).

<sup>177</sup> Borges escreve em **Nova Refutação do Tempo**: “Cada instante é autônomo. Nem a vingança, nem o perdão, nem as prisões, nem sequer o esquecimento podem modificar o invulnerável passado. Não menos vão parecer-me a esperança e o medo, que sempre se referem a fatos futuros; ou seja, a fatos que não ocorrerão conosco, que somos o minucioso presente. Dizem-me que o presente, o *specious present* dos psicólogos, dura entre alguns segundos e uma ínfima fração de segundo; isso dura a história do universo. Ou melhor, não existe tal história, como não existe a vida de um homem, nem sequer uma de suas noites; existe cada momento que vivemos, não seu imaginário conjunto. (...) Acrescento: se o tempo é um processo mental, como podem compartilhá-lo milhares de homens, ou mesmo dois homens distintos?”. (BORGES, 1999, p. 156, vol. II).

um espaço para um não-Deus ter o controle sobre o tempo; ou seja, presentifica passado e futuro.

Yu Tsun está a caminho para matar Albert, mas é como se já o tivesse feito. Vamos sendo introduzidos, sem o perceber, na dinâmica inapreensível do romance labiríntico de Ts'ui Pen, que será apresentado como já mencionado a partir do décimo primeiro parágrafo do conto. As palavras: aniquilação, abjeta, empenhada, argui, prevejo, resignará, atrozes, irrevogável, procedi, fluir dão um tom erudito. Afinal de contas estamos lendo um conto que conduz à narrativa escrita por Ts'ui Pen “Governador de sua província natal, douto em astronomia, em astrologia e na interpretação infatigável dos livros canônicos, enxadrista, famoso poeta e calígrafo”. (BORGES 2000, p.529, vol. I).

O narrador detalha a viagem em direção à casa de Albert: “O trem corria com doçura, entre freixos. Deteve-se, quase ao meio do campo. Ninguém gritou o nome da estação. Ashgrove? – perguntei a uns meninos na plataforma. Ashgrove, responderam. Desci”. (BORGES 2000, p. 527, vol. I). Informa sobre uma lâmpada iluminada na plataforma, com rostos de meninos na sombra. Reforçando o tom policialesco da trama destaca que um menino pergunta: “O senhor vai à casa do Dr. Stephen Albert? Sem aguardar resposta, outro diz: A casa fica longe daqui, mas o senhor não se perderá se tomar esse caminho à esquerda e se em cada encruzilhada do caminho dobrar à esquerda”. É como se os meninos fossem informantes que o esperam; conhecem Albert, sabem onde mora e são recompensados por isso: “Atirei-lhe uma moeda (a última), descii uns degraus de pedra e entrei no solitário caminho”. O narrador marca a linearidade do espaço, pelo percurso do trem, a estação, o desembarque, as informações recebidas e a gorjeta concedida. E o tempo assinala-se com “a lua baixa e circular parecia acompanhar-me” (BORGES 2000, p. 527, vol. I). Esta aparente tranquilidade serve para criar em nós, leitores, a sensação de que agora estamos controlando o desenrolar da narrativa<sup>178</sup>. É isso que começa a provocar no leitor sua auto-escuta ou auto-reflexão sobre realidade e ficção.

---

<sup>178</sup> “Há um fim na trama? Schopenhauer a acreditava tão insensata como os rostos ou os leões que vemos nas configurações de uma nuvem. Há um fim na trama? Esse fim não pode ser ético, já que a ética é uma ilusão dos homens, não das inescrutáveis divindades. Talvez o amontoado de pó não seja menos útil para a trama que as naus que carregam um império ou que o perfume do nardo”. (BORGES, 2000, p. 559, vol. III).

Borges revela a importância dessa prática para iludir o leitor: “Acredito, contudo, na conveniência desse conceito ingênuo, desse conceito de que estamos lendo um relato verídico. Serve para nos deixar levar pela leitura”. (BORGES, 2000, p. 226, vol. III).

Afirmamos aparente porque na abertura do sexto parágrafo o narrador começa com fluxo de consciência e monólogo interior para depois se estender: “Por um instante, pensei que Richard Madden havia de algum modo penetrado em minhas desesperadas intenções. Logo compreendi que isso era impossível”. (BORGES 2000, p. 527, vol. I). Em seguida retorna ao conselho de um dos meninos para assim, imediatamente, nos colocar no labirinto<sup>179</sup>:

O conselho de sempre dobrar à esquerda lembrou-me que tal era o procedimento comum para descobrir o pátio central de certos labirintos. Entendo alguma coisa de labirintos: não é em vão que sou bisneto daquele Ts’ui Pen, que foi governador de Yunnan e que renunciou ao poder temporal para escrever um romance que fosse ainda mais populoso que o Hung Lu Meng e para edificar um labirinto em que todos os homens se perdessem. Treze anos dedicou a esses heterogêneos trabalhos, porém a mão de um forasteiro o assassinou e seu romance era insensato e ninguém encontrou o labirinto. (BORGES 2000, p. 528, vol. I).

Não devemos esquecer o que o menino diz para o narrador conseguir chegar à casa de Albert: “mas o senhor não se perderá se tomar esse caminho à esquerda e se em cada encruzilhada do caminho dobrar à esquerda”. É necessário destacar o verbo “perder”, porque Borges muitas vezes usa a negação para realizar justamente o contrário do que está tentando nos fazer acreditar. Utiliza a fala do menino para indicar/negar que vamos nos perder no labiríntico livro do bisavô do narrador. A palavra destacada acima volta a ser usada agora com ênfase: “para edificar um labirinto em que todos os homens se perdessem”. O menino usa “para o senhor não se perder”, tendo um espaço referente; o narrador diz: “em que todos se perdessem”, porque no suposto romance não há delimitação espacial. Lembrando Foucault, se não há referencial como vamos encontrar? O contista responde: “O milagre tem direito

---

<sup>179</sup> “Contam os homens dignos de fé (porém Alá sabe mais) que nos primeiros dias houve um rei das ilhas da Babilônia que reuniu arquitetos e magos e ordenou-lhes a construção de labirinto tão surpreendente e sutil que os varões mais prudentes não se aventuravam a entrar, e os que entravam se perdiam. Essa obra era um escândalo, pois a confusão e a maravilha são operações de Deus e não dos homens”. (BORGES, 2000, p. 676, vol. I).

a impor condições”. (BORGES, 2000, p. 18, vol. III). E uma dessas condições defendidas pelo escritor argentino é a fé poética.

A introdução da palavra labirinto,<sup>180</sup> pelo narrador, ligada à menção do ancestral governador e intelectual, que se afasta por treze anos para escrever um romance e construir um labirinto, pontua mudanças que a trama está trazendo. Yu Tsun, indo para a casa de Stephen Albert, presentifica o passado e o futuro ao caminhar pelo jardim. Aqui neste espaço/tempo, Borges coloca o espaço (“veredas que se bifurcam”) no tempo. Lembra Derrida (2004, p. 338) quando diz: “A desconstrução consiste em fazer sempre mais de um gesto de uma só vez e em escrever com as duas mãos, escrever mais de uma frase ou em mais de uma língua”. O contista desconstrói nossas certezas de tempos. A razão disso é porque traz uma representação literária, que opera de modo a induzir a realidade psíquica e revelar aspectos de si própria que nós, de outra forma, não poderíamos discernir.

Novamente o monólogo interior e o fluxo de consciência expandem a narrativa: “Sob árvores inglesas meditei nesse labirinto perdido”. Desse espaço referenciado das “árvores inglesas”, projeta a narrativa: “imaginei-o inviolado e perfeito no cume secreto de uma montanha, imaginei-o disfarçado por arrozais ou debaixo d’água, imaginei-o infinito, não já de quiosques oitavados e de caminhos que voltam, mas sim de rios e províncias e reinos...”. E o narrador vai complicando as dimensões espaço/tempo: “Pensei num labirinto de labirintos<sup>181</sup>, num sinuoso labirinto crescente que abarcasse o passado e o futuro e que envolvesse, de algum modo, os astros. Absorto nessas imagens ilusórias, esqueci meu destino de perseguido”. Nesse labirinto de labirinto que está nos envolvendo, se diz conhecedor do mundo: “Senti-me, por um tempo indeterminado, conhecedor abstrato do mundo. O vago e vivo campo, a lua, os restos da tarde, agiram sobre mim; também o declive que eliminava qualquer possibilidade de cansaço”. Depois desse voo imaginário pelo labirinto, Yu Tsun coloca os pés no chão espaço e no tempo referencialmente mensuráveis: “A

---

<sup>180</sup> “Chesterton, em uma de suas narrativas, compara o universo dos ateus a um labirinto sem centro”. (BORGES, 2001, p. 125, vol. IV).

<sup>181</sup> “Um fugitivo não se oculta num labirinto. Não ergue um labirinto sobre um alto lugar da costa, um labirinto carmesim que os marinheiros avistam de longe. Não precisa erguer um labirinto, quando o universo já o é”. (BORGES, 2000, p. 673, vol. I).

tarde era íntima, infinita. O caminho descia e se bifurcava, entre várzeas indistintas”. (BORGES 2000, p. 528, vol. I). É importante notar que o narrador revela não conseguir fazer distinção das várzeas que se bifurcam; porque logo mais à frente ele e Albert revelarão que a bifurcação acontece no tempo e não no espaço.

Yu Tsun revela que esquece a condição de perseguido. Ao caminhar pelo jardim/labirinto, a imaginação engloba o passado e o futuro. Com esse recurso, Borges promove a desintegração do sujeito e do tempo; ao mostrar que o passado foi um presente em algum ponto da história; o futuro chegará inexoravelmente como presente. Assim o contista desintegra o tempo cronológico mostrando nossa impotência em viver nesse presente, onde não há possibilidades de encontros, já que nos encontramos isolados, distantes de uma referência temporal; é esta a razão porque Yu Tsun procura subverter a linha tênue do tempo. Faz isso passando a narrar incertezas: não distingue as várzeas que bifurcam; esquece-se da condição de perseguido. Por meio de negativas e ambiguidades conduz para primeiro plano o segundo nível de enredo. O narrador está tão tocado pela fantasia da possibilidade da presentificação do tempo que procura nos seduzir para adotarmos o mesmo sentimento.

Uma vez que alguns dos recursos do estilo de Borges são a elipse e a ironia, como apontamos no primeiro capítulo, precisamos fazer uma leitura mais atenta aos fluxos de consciência. Ao descer o caminho que leva à casa de Albert, o narrador diz ouvir uma música aguda e silábica que se aproxima e se afasta no vaivém do vento. E ironicamente transmuta o falar para o pensar: “um homem pode ser inimigo de outros homens, mas não de um país: não de vaga-lumes, palavras, jardins, cursos de água, poentes”. (BORGES 2000, p. 528, vol. I). Continua narrando de forma ambígua, agora como se estivesse relatando um sonho<sup>182</sup> com lembranças e esquecimentos. “Compreendi, logo

---

<sup>182</sup> Borges escreveu no livro *Outras Inquisições*: “‘A alma, quando sonha – escreve Addison -, é teatro, atores e público’. Muito antes, o persa Omar Khayyan escrevera que a história do mundo é uma representação que Deus, o numeroso Deus dos panteístas, planeja, representa e contempla, a fim de distrair sua eternidade; muito depois, o suíço Jung, em encantadores e, sem dúvida, exatos volumes, equipara as invenções literárias às invenções oníricas, a literatura aos sonhos. A literatura é um sonho, um sonho dirigido e deliberado”. (BORGES, 1999, p.51, vol. II).

duas coisas, a primeira trivial, a segunda quase incrível: a música vinda do pavilhão, a música era chinesa. Por isso eu a aceitara com plenitude, sem prestar-lhe atenção”. A música é trivial para ele. A outra é essa: “Não recordo se havia uma sineta ou uma campainha ou se chamei batendo palmas. A contínua vibração da música prosseguiu”. (BORGES 2000, p. 528, vol. I). O narrador dá a entender a lembrança do trivial. Usa a elipse para tentar ocultar/revelar que precisa se sentir inimigo do homem, de Albert, para ter coragem de matá-lo e assim concluir o intento de informar aos alemães o iminente ataque dos ingleses a uma cidade francesa, também com o nome de Albert.

Novamente percebemos que as palavras: labirintos, renunciou, poder, temporal, populoso, heterogêneo, forasteiro, insensato, cume, secreto, arrozais, quiosques, oitavados, foram escolhidas a dedo para dar um tom de suspense e provocar a tensão tempo/espço. O trajeto em direção à casa de Albert é narrado no sexto parágrafo, de maneira entrecortada por monólogo e fluxo de consciência; o sétimo parágrafo descreve o encontro, com lances de suspense:

Mas do fundo da aconchegante casa uma lanterna se aproximava: uma lanterna que os troncos riscavam e por instantes anulavam, uma lanterna de papel, que tinha a forma dos tambores e a cor da lua. Um homem alto a trazia. Não vi seu rosto, porque a luz me cegava. Abriu o portão e disse lentamente no meu idioma: \_ Vejo que o piedoso Hsi P'eng se empenha em corrigir minha solidão. O senhor sem dúvida desejará ver o jardim? Reconheci o nome de um de nossos cônsules e repeti desconcertado: \_ O jardim? \_ O jardim de caminhos que se bifurcam. Alguma coisa se agitou em minha lembrança e pronunciei com incompreensível segurança: \_ O jardim de meu antepassado Ts'ui Pen. \_ Seu antepassado? Seu ilustre antepassado? Entre. (BORGES 2000, p. 528, vol. I).

O espaço está marcado: “fundo da aconchegante casa; lanterna que os troncos riscavam; abriu o portão; jardim de veredas que se bifurcam”. O tempo aparece de forma explícita na menção do antepassado; implícita nas veredas que se bifurcam como será revelado mais à frente na narrativa. Borges faz isso ao brincar<sup>183</sup> de deus que controla tempo e espaço. O resultado é que

---

<sup>183</sup> “É uma parte ínfima da trama que chamamos de história universal ou de processo cósmico. É parte da trama que abarca estrelas, agonias, migrações, navegações, luas, pirilampos, vigílias, cartas de baralho, bigornas, Cartago e Shakespeare”. (BORGES, 2000, p. 559, vol. III).

parágrafo a parágrafo, a narrativa engrandece até usurpar o tamanho do universo onde todos se perdem nas páginas do monstruoso romance.

Yu Tsun narra com detalhes o espaço: “O úmido caminho ziguezagueava como os de minha infância”. Já vamos percebendo, a partir de agora, que os livros começam a roubar a cena: “Chegamos a uma biblioteca de livros orientais e ocidentais. Reconheci, encadernados em seda amarela, alguns volumes manuscritos da Enciclopédia Perdida que o Terceiro Imperador da Dinastia Luminosa orientou e que nunca foi publicada”. Percebemos os livros como relíquias. Alguns objetos são citados para referenciar o tempo: “O disco do gramofone girava junto a uma fênix de bronze. Lembro-me também de um jarrão rosa da família e outro, anterior de muitos séculos, dessa cor azul que nossos artífices copiaram dos oleiros da Pérsia...”. (BORGES 2000, p. 529, vol. I). E é no espaço do livro <sup>184</sup>que o tempo se bifurcará, arruinando assim a possibilidade dos encontros. Dizendo de outro modo, Borges constrói o local e o tempo onde nos perdemos. Esta é a surpreendente originalidade do contista, fundada na representação da mudança iminente, provocadora da seguinte reação em nós leitores: mas isso não pode ser. E Borges com sua ironia nos responde por meio da narrativa: não pode ser, mas é.

No interior da biblioteca, Stephen Albert, sorridente, observa o narrador que o descreve como muito alto de feições afiladas, olhos e barba cinzentas; diz ter ele algo de sacerdote e de marítimo; depois informa que fora missionário antes de aspirar a ser sinólogo. E para nos trazer novamente ao clima da trama policial observa: “Sentamo-nos; eu num comprido e baixo divã; ele de costas à janela e a um alto relógio circular. Calculei que meu perseguidor Richard Madden, antes de uma hora não chegaria. Minha determinação irrevogável podia esperar”. (BORGES 2000, p. 529, vol. I). E novamente Borges introduz a figura do relógio na narrativa, como a pontuar a importância do tempo nessa trama labiríntica. A partir desses elementos materiais vai referenciando a narrativa e, ao mesmo tempo, nos envolvendo numa linguagem fantástica, a fim de nos apresentar situações imaginadas como divinas.

---

<sup>184</sup> Borges escreve no conto **Tlön, Uqbar, Orbis Tertius**: “Manuais, antologias, resumos, versões literais, reimpressões autorizadas e reimpressões piráticas da Obra Maior dos Homens abarrotaram e continuam abarrotando a terra. Quase imediatamente, a realidade cedeu mais de um ponto. O certo é que desejava ceder”. (BORGES, 2000, p. 489, vol. I).

Daqui em diante o clima policial ficará circunscrito à elipse; esta é uma das características mais notáveis do estilo<sup>185</sup> de Borges: a tendência elíptica, a estratégia de ocultar pela revelação e revelar pelo ocultamento. Fará isso dando primazia a um suposto romance, colocando a fala do Dr. Stephen Albert em primeiro plano. Depois, é secundada pelo narrador, corroborando a crença na simulação do real. Vamos perceber que Albert ganha importância semelhante à Ts'ui Pen, porque mesmo não tendo escrito um livro enigmático, corrige e traduz o suposto romance. Entendemos que tanto o narrador como Albert são representantes dos leitores. Frente aos textos literários não fazemos outra coisa senão traduzir e corrigir com nossas críticas e produção de sentidos. Mas também nos sentimos como escritores<sup>186</sup>. Borges expressa essa ideia em um de seus poemas: "Isaac Luria declara que a eterna Escritura/ Tem tantos sentidos como leitores. Cada/ Versão é verdadeira e foi prefixada/ Por Quem é leitor, o livro e a leitura". (BORGES, 2000, p. 147, vol. III).

### **3.2. Simulando a escrita e registrando a simulação: processo criativo em Borges**

O segundo nível de enredo é a história sobre o livro labiríntico de Ts'ui Pen, em que a trama se multiplica por diversos caminhos sem ter fim. Percebemos como uma das principais características do conto o criar um conjunto de possibilidades diegéticas abertas, problematizando o espaço da narrativa e as possibilidades de leitura. No entanto, ao continuar a leitura, sentimos que estamos ganhando. Inferimos que Borges nos faz essas duas proposições para não sairmos perdedores: se compreendermos o conto expandiremos nossa mente e incorporaremos as coisas; mas se não compreendermos a narrativa, criaremos a partir de nós mesmos, transformando-nos nela. Dizendo de outra forma, seria acolher para transformar-se em relação à narrativa; ou acolher para identificar-se com o narrado. Parece que o contista aponta para a necessidade de identificarmos os níveis de ironia se quisermos fazer o acolhimento do conto e transformarmos-nos em relação à narrativa.

---

<sup>185</sup> "... trabalho sob uma das leis de toda descrição ou definição: referir o desconhecido ao conhecido". (BORGES, 2001, p. 126, vol. IV).

<sup>186</sup> "Quando lemos um bom poema, pensamos que também nós poderíamos tê-lo escrito; que esse poema preexiste em nós". (BORGES, 2000, p. 288, vol. III).



Stephen Albert diz ser o destino de Ts'ui Pen assombroso; sendo governador da província natal, douto em astronomia, astrologia, interpretação dos livros canônicos, enxadrista, famoso poeta e calígrafo, tudo abandona para compor um livro e um labirinto; renuncia aos prazeres da opressão, da justiça, de numerosos leitos, dos banquetes, da erudição. Durante treze anos se enclausura no “Pavilhão da Límpida Solidão”; morre e os herdeiros encontram manuscritos caóticos que a família quer queimar; mas um monge taoista ou budista insiste na publicação. (BORGES 2000, p. 529, vol. I). Assim, uma das maiores virtudes do contista é a invenção de situações limites e ele o faz em poucas linhas. Esse romance infinito, que foi salvo do fogo, não é menos populoso que o mundo, e prefigura as nossas possibilidades e angústias em face da vida.

Como já afirmamos, Borges é legítimo herdeiro de Kafka, e isso está presente na sua forma de narrar; e podemos inferir que o contista está se apropriando de informações<sup>187</sup> biográficas do escritor checo e colocando-as de forma trocada para dar maior ênfase à importância do suposto livro de Ts'ui Pen. Estamos nos referindo ao fato de a “família, como talvez o senhor não ignore, quis adjudicá-los ao fogo; mas seu testamenteiro - um monge taoista ou budista - insistiu na publicação”. (BORGES 2000, p. 529, vol. I). O escritor Max Brod não atende<sup>188</sup> ao pedido de Kafka para que queime seus escritos; no conto, Borges coloca um Monge oriental, que insiste na publicação da obra de Ts'ui Pen para dar, assim, um clima de antiguidade e espiritualidade ao referido romance.

E o narrador fala pela família do autor do livro: “Os do sangue de Ts'sui Pen – respondi – continuamos execrando a esse monge. Essa publicação foi

---

<sup>187</sup> “Max Brod encontrou numa escrivãzinha, no apartamento dos pais do escritor, uma carta endereçada a ele na qual Kafka lhe pedia que queimasse todos os seus escritos”. (KAFKA, 2010, p. 87).

<sup>188</sup> “Sem dar ouvidos à proibição expressa do morto, seu amigo e testamenteiro Max Brod publicou seus múltiplos manuscritos. A essa inteligente desobediência devemos o conhecimento cabal de uma das obras mais singulares de nosso século. Já próxima a morte, Virgílio encomendou a seus amigos a destruição de sua inconclusa *Eneida*, que, não sem mistério, cessa com as palavras “Foge indignada debaixo das sombras”. Os amigos desobedeceram; o mesmo faria Max Brod. Em ambos os casos, acataram a vontade secreta do morto. Se este quisesse destruir sua obra, teria feito isso pessoalmente; pediu que outros o fizessem para eximir-se de uma responsabilidade, não para que executassem a ordem. Kafka, por sua vez, gostaria de ter escrito uma obra feliz e serena, não a uniforme série de pesadelos que sua sinceridade ditou-lhe”. (BORGES, 2001, p. 112 e 113, vol. IV).

insensata. O livro é um acervo indeciso de apontamentos contraditórios. Examinei-o certa vez: no terceiro capítulo morre o herói, no quarto está vivo”. Borges, assim, introduz o inusitado com naturalidade: “no terceiro capítulo morre o herói, no quarto está vivo”. Podemos dizer que essa frase resume todo o romance de Ts’sui Pen. Como finalizar uma obra em que os eventos se modificam à vontade? Vemos aqui a reversibilidade que apontamos no primeiro capítulo, como uma das características do contista, sendo a mola mestra dessa narrativa onde todos se perdem, porque não há certezas, nem referências; a única existente é a de que tudo pode ser mudado. Como nos encontrarmos se o tempo/espço se modifica constantemente?

Yu Tsun informa que já lera o livro, para nos iludir. Finge não saber do labirinto construído e coloca a questão desde o início nas linhas e entrelinhas do conto: “Quanto à outra empresa de Ts’ui Pen, ao seu Labirinto...” (BORGES 2000, p. 529, vol. I). Borges, neste ponto da narrativa reproduz, de forma resumida, a multiplicidade de vozes que surgem do romance. A voz narrativa, de Yu Tsun, passa para Albert e em seguida para Ts’ui Pen. “Aqui está o Labirinto – disse indicando-me uma alta escrivainha laqueada. - Um labirinto de marfim! – exclamei. – Um labirinto mínimo... - Um labirinto de símbolos – corrigiu. – Um invisível labirinto de tempo<sup>189</sup>”. Albert fala da missão como estudioso de símbolos: “A mim, bárbaro inglês, foi-me dado revelar esse diáfano mistério. Ao fim de mais de cem anos, os pormenores são irrecuperáveis, mas não é difícil conjecturar o que sucedeu”. (BORGES 2000, p. 530, vol. I). O tradutor do manuscrito do suposto romance deixa claro que “os pormenores são irrecuperáveis” e trabalha com conjecturas. Temos, assim, um conto registrando um texto inconcluso, reescrito por um terceiro, que praticamente está dando sua versão de fatos como imagina estejam escritos.

“Um labirinto mínimo... \_ Um labirinto de símbolos” remete ao que apontamos no primeiro capítulo da tese, onde o alfabeto rouba a cena e se constitui no instrumento que pode gerar livros e livros ad infinitum. Borges coloca livros dentro de livros construindo o labirinto que representa as

---

<sup>189</sup> “Este é o labirinto de Creta cujo centro foi o Minotauro que Dante imaginou como um touro com cabeça de homem e em cuja rede de pedra perderam-se também tantas gerações, como Maria Kodama e eu nos perdemos naquela manhã e continuamos perdidos no tempo, esse outro labirinto”. (BORGES, 2000, p. 488, vol. III).

incertezas humanas. No epílogo de *O Fazedor* lemos: “Um homem se propõe a tarefa de desenhar o mundo. Ao longo dos anos, povoa um espaço com imagens de províncias, de reinos, de montanhas, de baías, de naus, de ilhas, de peixes, de moradas, de instrumentos, de astros, de cavalos e de pessoas”. Aí vem a situação limite: “Pouco antes de morrer, descobre que esse paciente labirinto de linhas traça as imagens de seu próprio rosto”. (BORGES, 1999, p. 254, vol. II). O contista entende a literatura como a expressão mais profunda do ser e da existência humana.

Albert introduz a voz do suposto autor do suposto romance.

Ts’ui Pen teria dito certa vez: “Retiro-me para escrever um livro”. E outra: ‘Retiro-me para construir um labirinto’. Todos imaginaram duas obras; ninguém pensou que livro e labirinto eram um único objeto (...). Ts’ui Pen morreu; ninguém, nas dilatadas terras que foram suas, deu com o labirinto; a confusão do romance sugeriu-me que esse era o labirinto. Duas situações deram-me a exata solução do problema. Uma: a curiosa lenda de que Ts’sui Pen se propusera um labirinto que fosse estritamente infinito. Outra: um fragmento de uma carta que descobri. (BORGES, 2000, p. 530, vol. I).

Nesse excerto, fica clara a criação de um narrador/personagem que dá detalhes sobre o novo caminho tomado pela narrativa, introduzindo a “voz” de Ts’ui Pen, suposto autor do livro labiríntico, através da voz de Albert que, em seguida, emite opinião: “A confusão do romance sugeriu-me que esse era o labirinto”. Ao interpretar livro e labirinto como constituintes da mesma forma, transmite a conclusão ao leitor. Por meio desse recurso, Borges procura mostrar as possibilidades da narrativa, construindo inúmeros caminhos na bifurcação do tempo e da história, como que a esgotar as possibilidades da ficção e revelar um mundo onde todas as opções narrativas são possíveis, contraditórias ou não. Borges, em nosso entender, é um dos maiores ironistas, e a ironia literária, via de regra, depende de escritos precedentes. A ironia proposta por Borges gira em torno de dois “objetos” incomensuráveis: da natureza da literatura e da potencialidade da figura do labirinto.

Como nossa tese foca o uso da linguagem<sup>190</sup> por Borges, temos, ao longo do trabalho, procurado mostrar a escolha das palavras pelo contista.

---

<sup>190</sup> “Cada linguagem é uma tradição, cada palavra, um símbolo compartilhado; é insignificante o que um inovador é capaz de alterar; lembremos a obra esplendida mas não poucas vezes

Neste décimo segundo parágrafo, é importante notar os vocábulos que sugerem incertezas: indeciso, contraditórios, invisível, mistério, diáfano, intrincado, infinito, fragmento, solidão, lenda, labirinto, insensata; ligados ao ofício da escrita: acervo, rascunhos, examinei-o, escrivanhinha, carta, símbolos, pormenores, estritamente, mínimo, conjecturar; e referentes a pessoas, tempo ou ações: sangue, execrando, herói, empresa, tempo, bárbaro, revelar, ao fim de cem anos, irrecuperáveis, sucedeu, retiro-me, dilatadas, solução. Se, no capítulo anterior, vimos em Borges um exímio construtor/desconstrutor da Babel, observamos aqui sua maestria em construir um labirinto de tempos<sup>191</sup>.

“Albert levantou-se. Volveu-me, por uns instantes, as costas; abriu a gaveta da áurea e enegrecida escrivanhinha. Voltou com um papel antes carmesim; agora rosado e tênue e quadriculado”. A passagem do tempo é marcada na mudança de cor do papel da carta deixada pelo suposto autor. Vemos Borges dando autenticidade para autor e obra que não existem. E esta é uma estratégia encontrada pelo contista, conforme observa Calvino (1993, p. 248); para o crítico, a grande estratégia de Borges é “fingir que o livro que desejava escrever já havia sido escrito por um outro, um hipotético autor desconhecido, que escrevia em outra língua e escrevia em outra cultura – e assim comentar, resumir, resenhar esse livro hipotético.” **O Jardim de Veredas que se Bifurcam** confirma o uso desse artifício narrativo.

Yu Tsun lê o trecho da carta<sup>192</sup> deixada por seu bisavô: “Era justo o renome caligráfico de Ts'sui Pen. Li com incompreensão e fervor estas palavras que, com minucioso pincel, redigira um homem de meu sangue: Deixo aos vários futuros (não a todos) meu jardim de caminhos que se bifurcam”. Temos aqui uma “prova” cabal de que Ts'sui Pen é realmente o autor do

---

ilegível de um Mallarmé ou de um Joyce. É verossímil que essas razoáveis razões sejam fruto do cansaço. A já avançada idade ensinou-me a resignação de ser Borges”. (BORGES, 1999, p. 424, vol. II).

<sup>191</sup> “No decorrer de uma vida consagrada às letras e (vez por outra) à perplexidade metafísica, pude divisar ou pressentir uma refutação do tempo, da qual eu mesmo descreio, mas que costuma visitar-me à noite e no exausto crepúsculo, com ilusória força de axioma. Essa refutação está, de certo modo, em todos os meus livros”. (BORGES, 1999, p. 152, vol. II).

<sup>192</sup> “Esse procedimento que permite o contraste dramático e, não raro, satírico dos pontos de vista, talvez derive dos romances epistolares do século XVIII, projetando sua influência no famoso poema de Browning ‘O anel e o livro’, em que dez personagens narram, um após o outro, a mesma história, cujos fatos não mudam, somente a interpretação”. (BORGES, 2001, p. 53, vol. IV).

romance. Já estamos no labirinto criado pelo antepassado do narrador do conto que observa: “Devolvi em silêncio a folha. Albert continuou: - Antes de exumar esta carta, eu tinha me perguntado de que maneira um livro pode ser infinito”. (BORGES 2000, p. 530, vol. I). Ou seja, como um livro pode ser um labirinto?

Depois de várias conjecturas - que vamos apresentar em outra subdivisão deste capítulo – Albert diz: “Nessa perplexidade, remeteram-me de Oxford o manuscrito que o senhor examinou. Detive-me, como é natural, na frase: Deixo aos vários futuros (não a todos) meu jardim de veredas que se bifurcam”. Albert revela suas descobertas: “Quase de imediato compreendi: o *jardim de caminhos que se bifurcam* era o romance caótico; a frase *vários futuros (não a todos)* sugeriu-me a imagem da bifurcação no tempo, não no espaço<sup>193</sup>. A releitura geral da obra confirmou essa teoria”. E explica com ilustrações:

Cria, assim, diversos futuros, diversos tempos, que também proliferam e se bifurcam. Daí as contradições do romance. Fang, digamos, tem um segredo; um desconhecido chama à sua porta; Fang pode matar o intruso, o intruso pode matar Fang, ambos podem salvar-se, ambos podem morrer, etc. Na obra de Ts'sui Pen, todos os desfechos ocorrem; cada um é o ponto de partida de outras bifurcações. Às vezes, os caminhos desse labirinto convergem: por exemplo, o senhor chega a esta casa, mas num dos passados possíveis o senhor é meu inimigo, em outro meu amigo. (BORGES, 2000, p. 531, vol. I).

Borges faz a bifurcação mostrando que os fatos são fantásticos<sup>194</sup>, e o ambiente não; porque com os fatos ele dá primazia ao tempo em relação ao espaço. As ilustrações utilizadas por Albert indicam que sabe das intenções de Yu Tsun e fica claro que está prestes a ser morto; e nesse momento representa o papel de Ts'sui Pen, ao ser morto por um desconhecido sem motivo aparente. É como se Albert estivesse traduzindo e adaptando esse livro enigmático; está tão seguro de si que faz uma proposta: “Se o senhor se resignar à minha pronúncia incurável, leremos algumas páginas”. Yu Tsun, todo ouvido, retoma a voz narrativa para comentar a leitura feita por Albert de

<sup>193</sup> Borges no ensaio **A Penúltima Versão da Realidade** aponta a subalternidade do espaço em relação ao tempo: “Penso que, para um bom idealismo, o espaço não passa de uma das formas que integram a densa fluência do tempo”. (BORGES, 2000, p. 211, vol. I).

<sup>194</sup> Borges escreve no ensaio sobre Santiago Dabove: “Mais do que o irreal, Santiago sentia o inútil das coisas. Ambos os sentimentos convivem no conto fantástico, a que também o levaram a exemplo, já mencionado, de Poe e o de Lugones”. (BORGES, 2001, p. 57, vol. IV).

trechos do suposto romance: “Seu rosto, no vívido círculo da lâmpada, era sem dúvida o de um ancião, mas com algo inquebrável e ainda imortal. Leu com lenta precisão duas versões de um mesmo capítulo épico”. (BORGES, 2000, p. 531, vol. I). Fica claro que precisamos ficar alertas com essa bifurcação; devemos sempre estar preparados para sermos surpreendidos por Borges, pois parece ser esta a única forma de evitar a surpresa.

Vamos confirmando o que havíamos afirmado antes: o suposto romance é escrito utilizando-se a reversibilidade em todas as narrativas. “Na primeira, um exército marcha para uma batalha através de uma montanha deserta; o horror das pedras e da sombra leva-o a menosprezar a vida e consegue facilmente a vitória”; foca a mudança de resultado: “na segunda, o mesmo exército atravessa um palácio onde há uma festa; resplandecente batalha se lhe afigura uma continuação da festa e obtém a vitória”. (BORGES, 2000, p. 531, vol. I). Com essa reversibilidade para lugares, pessoas, fatos e tempos, lembrando Foucault, os encontros estão comprometidos; isso fica claro na observação do narrador ao olhar para o aspecto de ancião de Albert e frisar: “mas com algo inquebrável e ainda imortal”. É como se fosse o encontro de dois fantasmas, dois homens que já viveram e agora, mortos, são obrigados a retornar numa outra versão narrativa, mas daqui a pouco terão que morrer de novo, e assim ad eternum; referendado no “ainda imortal”. Em nosso entender, aqui está um dos aspectos mais fortes da originalidade de Borges<sup>195</sup>, porque não economiza ousadia nas narrativas. Viola as formas conhecidas e foge da classificação de gênero, ao nos levar a confundir se estamos lendo um conto ou um ensaio filosófico no modelo do diálogo platônico, em que são apresentados argumentos contraditos e às vezes fazem o interlocutor mudar de ideia.

E o mais impressionante é que estamos ouvindo/lendo trechos do suposto romance, mais confuso que esclarecedor e por isso, uma obra enigmática. Yu Tsun escuta a leitura da narrativa, emite juízo de valor e revela como termina cada versão, mesmo que mude o resultado da trama:

---

<sup>195</sup> “(...) a única certeza é a impossibilidade de separar o que pertence ao escritor do que pertence à linguagem”. (BORGES, 2000, p. 257, vol. I).

Eu escutava com apropriada veneração essas velhas ficções, talvez menos admiráveis que o fato de terem sido ideadas pelo meu sangue e que um homem de um império remoto as restituísse a mim, no curso de uma desesperada aventura, numa ilha ocidental. Lembro-me das palavras finais, repetidas em cada versão como um mandamento secreto: ‘Assim como combateram os heróis, tranqüilo o admirável coração, violenta a espada, resignados a matar e morrer’. (BORGES, 2000, p. 531, vol. I).

Ao falar de heróis<sup>196</sup>, combates, espada e decisão de matar ou morrer, frase repetida no final de cada nova versão da narrativa, o narrador está fazendo o gancho para voltar ao papel de espião, cuja missão é eliminar Albert. Revela a reação física que teve: “A partir desse instante, senti ao meu redor e no meu pobre corpo uma invisível, intangível pululação. Não a pululação dos divergentes, paralelos e finalmente coalescentes exércitos, porém uma agitação mais inacessível, mais íntima e que eles de certo modo prefiguravam”. (BORGES, 2000, p. 531 e 532, vol. I). A expressão “de certo modo prefiguravam” dá a entender que vai realizar algo já realizado e escrito; como se fosse uma profecia que já se cumpriu.

Em seguida dá voz a Albert: \_ “Não acredito que seu ilustre antepassado brincasse ociosamente com as variações. Não julgo verossímil que sacrificasse treze anos à infinita execução de um experimento retórico. Em seu país, o romance é um gênero subalterno; naquele tempo era um gênero desprezível”. Podemos ver aqui Albert como o alter ego de Borges, fazendo crítica literária e revelando preferência por gêneros narrativos. “Ts’sui Pen foi um romancista genial, mas também foi um homem de letras que sem dúvida não se considerou um simples romancista. O testemunho de seus contemporâneos proclama – e fartamente o confirma sua vida – suas inclinações metafísicas, místicas”. Albert, ao falar das contradições do romance, também revela o problema ao qual Borges se dedica na poesia, ensaios e contos. “A controvérsia filosófica usurpa boa parte do romance. Sei que de todos os

---

<sup>196</sup> Parece que Borges está utilizando neste trecho do conto informações que ele trabalhava nas aulas de literatura inglesa, mas especificamente sobre a épica saxã: “Esse homem, embora escrevesse no início do século X, tinha a mente cheia de toda a poesia épica saxã anterior. Encontraremos uma frase do Beowulf incrustada em seu poema. Fala, por exemplo, de cinco reis jovens postos a dormir pela espada. (...) Ou seja, esse poeta do século X, de começo dele, recorda a conquista germânica da Inglaterra, que ocorreu no século V, e une a memória dessa vitória presente, que deve ter sido emocionante para os saxões – já que era comum que os escandinavos os derrotassem, era raro que fossem eles os vencedores -, e a vinculada à glórias muitas vezes seculares dos primeiros germanos que chegaram à Inglaterra”. (BORGES, 2002, p. 54 e 55).

problemas, nenhum o inquietou e ocupou como o abismal problema do tempo”. (BORGES, 2000, p. 532, vol. I).

Albert continua revelando a charada do título do conto de Borges: “Pois bem, esse é o único problema que não figura nas páginas do jardim. Nem sequer emprega a palavra que significa tempo. Como explica o senhor essa voluntária omissão?” Yu Tsun responde: “-Propus várias soluções: todas, insuficientes. Discutimo-las; por fim, Stephen Albert disse-me: \_ Numa charada cujo tema é o xadrez, qual seria a única palavra proibida? – Pensei um momento e repliquei: \_ A palavra xadrez”. No desenrolar para a descoberta desse mistério da omissão da palavra tempo no suposto romance que fala de vários futuros<sup>197</sup>, Albert como que descreve as estratégias narrativas de Borges:

\_Exatamente – falou Albert. \_O jardim de caminhos que se bifurcam é uma enorme charada, ou parábola, cujo tema é o tempo; essa causa recôndita proíbe-lhe a menção desse nome. Omitir sempre uma palavra, recorrer a metáforas ineptas e a perífrases evidentes, é quiçá o modo mais enfático de indicá-la. É o modo tortuoso que preferiu, em cada um dos meandros de seu infatigável romance, o oblíquo Ts’sui Pen. Confrontei centenas de manuscritos, corrigi erros que a negligência dos copistas introduziu, conjecturei o plano desse caos, restabeleci, acreditei restabelecer, a ordem primordial, traduzi a obra toda: consta-me que não usa uma só vez a palavra tempo. A explicação é óbvia: O jardim de caminhos que se bifurcam é uma imagem incompleta, mas não falsa, do universo tal como o concebia Ts’sui Pen. (BORGES, 2000, p. 532, vol. I).

Em **O Jardim de Veredas que se Bifurcam** Borges suprime a palavra tempo<sup>198</sup> do título para nos induzir a pensar na bifurcação do espaço a partir da palavra Jardim. Assim, o conto “é uma enorme charada, ou parábola, cujo tema é o tempo”. (BORGES, 2000, p. 532, vol. I).

Albert continua, agora falando sobre o conceito de tempo do autor do suposto romance: “Diferentemente de Newton e de Schopenhauer, seu antepassado não acreditava num tempo uniforme, absoluto. Acreditava em

---

<sup>197</sup> “O movimento, ocupação de diferentes lugares em diferentes momentos, é inconcebível sem tempo; também o é a imobilidade, ocupação de um mesmo lugar em diferentes momentos do tempo. como pude sentir que a eternidade, almejada com amor por tantos poetas, é um artifício esplendido que nos livra, mesmo que de maneira fugaz, da intolerável opressão da sucessividade?”. (BORGES, 2000, p. 385, vol. I).

<sup>198</sup> “Não há nada/ Que não seja uma letra calada/ Da eterna escritura indecifrável/ Cujo livro é o tempo. Quem demora/ Longe de casa já voltou. A vida/ É a senda futura e percorrida/ Nada nos diz adeus. Nada vai embora”. (BORGES, 2000, p. 169, vol. III).



infinitas séries de tempos, numa rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos”. E deixa claro o que está se bifurcando no conto que estamos lendo: “Essa trama de tempos que se aproximam, se bifurcam, se cortam ou que secularmente se ignoram, abrange todas as possibilidades. Não existimos na maioria desses tempos; nalguns existe o senhor e não eu. Noutros, eu, não o senhor; noutros, os dois”. (BORGES, 2000, p. 533, vol. I).

Borges (1999, p. 25 e 26, vol. II) no ensaio **O Tempo e J. W. Dunne** pergunta: “Que razões haveria para postular que o futuro já existe? Dunne fornece duas: uma, os sonhos premonitórios; outra, a relativa simplicidade que essa hipótese outorga aos inextrincáveis diagramas típicos de seu estilo”. Borges continua: “Na vigília percorremos o tempo sucessivo e a velocidade uniforme, no sonho abarcamos uma área que pode ser vastíssima. Sonhar é coordenar os vislumbres dessa contemplação e com eles urdir uma história, ou uma série de histórias”. E conclui com uma citação de Schopenhauer: “que a vida e os sonhos são folhas de um mesmo livro e que lê-las em ordem é viver; folheá-las, sonhar”. Percebemos que nos contos que constituem o corpus de nosso trabalho, Borges começa com uma relativa linearidade temporal e depois passa a “urdir uma série de histórias”.

Voltando ao conto, Albert revela o que está para acontecer em nossa leitura, mas já aconteceu em outros tempos e se repetirá em outros futuros: “Neste, que um acaso favorável me surpreende, o senhor chegou a minha casa; noutro, o senhor ao atravessar o jardim, encontrou-me morto; noutro, digo estas mesmas palavras, mas sou um erro, um fantasma”. (BORGES, 2000, p. 533, vol. I). Fica claro que os protagonistas do suposto romance são também leitores do mesmo romance. E o leem depois de terem morrido. É a apologia da escrita<sup>199</sup> e da leitura como estratégias para lutar contra a certeza da mortalidade humana.

Em breve, num desses “inúmeros futuros”, vamos nos deparar com os dois, mortos. Se antes o narrador observa Albert e o descreve: “Seu rosto, no

---

<sup>199</sup> “Entende-se ser honroso que um livro atual derive de um antigo; já que ninguém gosta (como disse Johnson) de dever algo a seus contemporâneos”. (BORGES, 2000, p. 462, vol. I).

vívido círculo da lâmpada, era sem dúvida o de um ancião, mas com algo inquebrável e ainda imortal”, agora o próprio Albert proclama: “mas sou um erro, um fantasma”. Dessa forma, Borges definitivamente manipulando tempo e espaço arruína os espaços comuns dos encontros. E assim constrói seus labirintos narrativos.

Depois de Albert falar: “Confrontei centenas de manuscritos, corrigi erros que a negligência dos copistas introduziu, conjecturei o plano desse caos, restabeleci, acreditei restabelecer, a ordem primordial, traduzi a obra toda”, o narrador diz: “agradeço e venero sua recriação do jardim de Ts’ui Pen”. Borges está tratando aqui do papel do tradutor<sup>200</sup> como recriador; e de certa forma colocando a ideia de que o escritor também é um tradutor do que já foi escrito.

Derrida (2006 p.40 e 47) diz: “Nada é mais grave que uma tradução. Eu gostaria preferencialmente de marcar que todo tradutor está em posição de falar da tradução, em um lugar que não é nada menos que segundo ou secundário”. E enfatiza: “Pois se a estrutura do original é marcada pela exigência de ser traduzido, é que, fazendo disso a lei, o original começa por endividar-se também em relação ao tradutor. O original é o primeiro devedor, o primeiro demandador, ele começa por faltar”. Explica: “a tarefa do tradutor, confinado no duelo de duas línguas (nunca mais de duas línguas), dá lugar somente ao ‘esforço criador’ (esforço e tendência mais que acabamento, labor artesanal mais que performance de artista)”; mas observa que “quando o tradutor ‘cria’, é como um pintor que ‘copia’ seu ‘modelo’”.

---

<sup>200</sup> “Nenhum problema tão consubstancial com as letras e seu modesto mistério como o que propõe uma tradução. Um esquecimento animado pela vaidade, o temor de confessar processos mentais que adivinhamos perigosamente comuns, o esforço para manter intacta e central uma reserva calculável de sombra, velam as tais escrituras diretas. A tradução, por sua vez, parece destinada a ilustrar a discussão estética. O modelo proposto à sua imitação é um texto visível, não um labirinto inestimável de projetos pretéritos ou a acatada tentação momentânea de uma facilidade. Bertrand Russel define um objeto externo como um sistema circular, irradiante, de impressões possíveis; pode-se dizer o mesmo de um texto, em face das repercussões incalculáveis do verbal. Um parcial e precioso documento das vicissitudes que sofre permanece em suas traduções. O que são as várias versões da *Ilíada*, de Chapman a Magnien, senão as diversas perspectivas de um fato móvel, senão um longo lance experimental de omissões e de ênfases? (Não há necessidade essencial de mudar de idioma, esse deliberado jogo da atenção não é impossível no interior de uma mesma literatura). Pressupor que toda recombinação de elementos é obrigatoriamente inferior a seu original, é pressupor que o rascunho 9 é obrigatoriamente inferior ao rascunho H – já que não pode haver senão rascunhos. O conceito de *texto definitivo* não corresponde senão à religião ou ao cansaço”. (BORGES, 2000, p. 255, vol. I).

Parece ser esse o sentido do trabalho de Albert na tradução do suposto romance escrito por Ts'ui Pen. Mas na verdade, estamos sendo levados por Borges a entender seus contos como parábolas demonstrativas de que ler é sempre uma espécie de reescrever. Um argumento em favor desta ideia é a recorrência, em sua obra, da alusão aos livros e à leitura de obras enigmáticas.

O contista também parece nos advertir que todos os textos falsificam outros textos pré-existentis; escrever é se apropriar da tradição<sup>201</sup>, de narrativas e apresentá-las numa nova roupagem; mas que pode ter como principal característica a estranheza, o absurdo: consequência da capacidade de criação/invenção. No primeiro capítulo dissemos que Borges parece agir como um menino levado que usa o alfabeto como quer. Ilustrando isso poderíamos dizer: um novo texto assemelha-se a uma criança deixada em meio a várias num quarto, com alguns brinquedos, sem a observação dos adultos. As possibilidades são múltiplas, mas se parte sempre do que já existe. E isto pode ser feito para significar apenas a existência presente ou passada de outro texto. Analisaremos a seguir essa concepção de tempo/espço nas conjecturas de Albert. Como alter ego de Borges - em nosso entendimento - explicita a visão do contista sobre a escrita literária.

### 3.3. A imagem do livro circular: a dinâmica da narrativa em Borges

Em “**O Jardim de veredas que se bifurcam**” a imagem de um livro circular que recupera a tradição e guarda segredos inomináveis é apresentada ao leitor. Desta imagem em abismo – livros que cifram as convenções sociais e acumulam o conhecimento humano – surge a ideia de um traço metalinguístico como metáfora na obra. E nas conjecturas de Albert vemos nitidamente o “menino” Borges com os brinquedos preferidos fazendo peraltices ao ponto de reunir todas as letras num único livro.

Deixo aos vários futuros (não a todos) meu jardim de veredas que se bifurcam... - Antes de exumar esta carta, eu tinha me perguntado de que maneira um livro pode ser infinito. Não conjecturei outro

---

<sup>201</sup> No ensaio sobre **José Hernández**, Borges escreve: “A verdade é que, sem a tradição que Hidalgo inaugura, o *Martín Fierro* não teria existido, mas também é certo que Hernández rebelou-se contra ela e transformou-a e se empenhou com todo o fervor guardado no peito e que talvez não exista outro modo de utilizar uma tradição. (...) Hernández talvez tenha feito a única coisa que um homem pode fazer com uma tradição: modificou-a”. (BORGES, 2001, p. 102 e 105, vol. IV).

procedimento que o de um volume cíclico, circular. Um volume cuja última página fosse idêntica à primeira, com possibilidade de continuar indefinidamente. Recordei também aquela noite que está no centro das *Mil e Uma Noites*, quando a Rainha Scherazade (por uma mágica distração do copista) põe-se a referir textualmente a história das 1001 Noites, com risco de chegar outra vez à noite na qual está fazendo o relato, e assim até o infinito. Imaginei também uma obra platônica, hereditária, transmitida de pai a filho, à qual cada novo indivíduo adicionasse um capítulo ou nela corrigisse com piedoso cuidado a página dos ascendentes. Essas conjecturas distraíram-me; mas nenhuma parecia corresponder, ainda que de um modo distante, aos contraditórios capítulos de Ts'sui Pen. (BORGES, 2000, p. 530, vol. I).

O leitor começa a ser desafiado a compreender que **O Jardim de Veredas que se Bifurcam** e o livro circular, “uma obra platônica, hereditária, transmitida de pai a filho” constituem a mesma coisa. Nesse fragmento do conto identificamos a defesa da autoria única<sup>202</sup>. Aí percebemos a predominância da intertextualidade na obra de Jorge Luis Borges. Podemos nos remeter ao que Proust (2002, p. 129) escreveu no início do século XX: “Porque minha inteligência devia ser uma, e quem sabe mesmo se não existe uma única inteligência de que todo o mundo é colocatário, uma inteligência para a qual cada um de nós, do fundo do seu corpo particular, dirige os seus olhares, como no teatro, onde cada qual tem o seu lugar e onde existe apenas um único palco”.

No fragmento citado do conto também está implícito que o leitor precisa ter conhecimento da existência das narrativas das *Mil e Uma Noites* e não ser ignorante em relação ao pensamento platônico – que o homem está em contato com o sensível e o inteligível - para compreender os sentidos implícitos na narrativa que lê. O escritor está contando com essa esfera de conhecimento por parte do leitor como forma de evitar uma leitura rasa e ingênua do texto.

No entanto, Borges complica o sensível e o visível justamente ao praticar em suas narrativas o que ele afirma: “o espaço se mede pelo tempo.”

---

<sup>202</sup> “Por volta de 1938, Paul Valéry escreveu: ‘A história da literatura não deveria ser a história dos autores e dos acidentes de sua carreira ou da carreira de suas obras, e sim a história do Espírito como produtor ou consumidor de literatura. Essa história poderia ser levada a termo sem mencionar um único escritor’. Não era a primeira vez que o Espírito formulava essa observação; em 1844, no povoado de Concord, outro de seus amanuenses anotara: ‘Dir-se-ia que uma única pessoa redigiu quantos livros há no mundo; há neles tal unidade central que é inegável serem obra de um único cavalheiro onisciente’”. (BORGES, 1999, p. 16, vol. II).

(BORGES 2000, p.256, vol. III). Lembramos que esse é o cerne de nossa tese. Ao medir o espaço pelo tempo, o contista manipula espaço/ser da linguagem com tempo/função da linguagem. Assim constrói labirintos<sup>203</sup> eliminando referências espaciais e temporais; e faz isso partindo de espaços específicos e tempos marcados, mas vai apagando os paradigmas, dando pistas falsas, a partir do que julgamos apreensível aos sentidos. O objetivo é nos transportar de um mundo real, para um mundo do faz de conta e assim nos perdermos nas narrativas que retornam ao mundo real.

Na conferência **As Mil e Uma Noites**, Borges (2000, p. 263 e 265, vol. III) diz: “Temos vontade de perder-nos em *As Mil e Uma Noites*; sabemos que ao entrarmos nesse livro podemos esquecer nosso pobre destino humano; podemos entrar em um mundo, e esse mundo é feito de tantas figuras arquetípicas e também de indivíduos”; e destaca que nos perdemos porque as narrativas são “como esferas chinesas dentro das quais há outras esferas (...) contos que estão dentro de contos produz-se um efeito curioso, quase infinito, com uma sorte de vertigem”; e enfatiza: “*As Mil e Uma Noites* continuam a crescer, ou a se recriar.” E é isso que Borges está fazendo por meio de seus contos; livros dentro de livros; narrativas dentro de narrativas; tudo dentro de um livro labiríntico.

No ensaio **Quando a Ficção Vive na Ficção**, Borges (2001, p. 504 e 505, vol. IV) comenta: “ao procedimento pictórico de inserir um quadro dentro de um quadro corresponde nas letras o de interpolar uma ficção em outra ficção”; e exemplifica com *As Mil e Uma Noites*<sup>204</sup>: “A necessidade de completar mil e uma seções obrigou os copistas da obra a todo tipo de interpolações. Nenhuma tão perturbadora como a da noite DCII, mágica entre as noites. Nessa noite estranha, ele ouve a própria história da boca da rainha”. O Borges crítico literário destaca: “Ouve o início da história que abrange todas as outras e também – de monstruoso modo – a si mesma. Intui o leitor

---

<sup>203</sup> “O que foi, o que é e o que será, a história do passado e a do futuro, as coisas que tive e as que terei, tudo isso nos espera em algum lugar desse labirinto tranqüilo”. (BORGES, 2000, p. 381, vol. III).

<sup>204</sup> “No século XV é recolhida em Alexandria, a cidade de Alexandre Bicornes, uma série de fábulas. Essas fábulas têm uma história estranha, segundo o que se supõe. Primeiro foram contadas na Índia, depois na Pérsia, depois na Ásia Menor e, por último, já escritas em árabe, foram compiladas no Cairo. É o Livro das *Mil e Uma Noites*”. (BORGES, 2000, p. 258-259, vol. III).

claramente a vasta possibilidade dessa interpolação, o curioso perigo?"; e indica o que se deve perceber: "Se a rainha persistir, o imóvel rei escutará para sempre a truncada história das mil e uma noites, agora infinita e circular... Em *As Mil e Uma Noites*, Sherazade conta muitas histórias; uma dessas histórias por pouco não é a história de *As Mil e Uma Noites*". (BORGES, 2001, p. 505, vol. IV).

Parece-nos que Borges, no conto **O Jardim de Veredas que se Bifurcam**, propositadamente, por meio do suposto romance, conta a história do próprio conto; não só a história, mas o processo de construção dessa narrativa. Agindo assim, Borges atua de forma espiralada e não circular. Isso fica explícito nas reflexões de Albert que vamos esclarecer mais adiante.

Ainda sobre *As Mil e Uma Noites*, o contista diz:

A origem do livro permanece oculta. Poderíamos pensar nas catedrais mal chamadas góticas, que são obras de gerações de homens. Mas há uma diferença essencial, e é que os artesãos, os artífices das catedrais, sabiam muito bem o que estava fazendo. *As Mil e Uma Noites*, ao contrário, surgem de modo misterioso. São obras de milhares de autores e nenhum deles pensou que estivesse edificando um livro ilustre. (BORGES 2000, p. 261, vol. I).

No conto em análise percebemos que Borges também coloca um mistério no surgimento do suposto romance escrito por Ts'ui Pen. Se os outros escritores não sabem que estão acrescentando páginas ao livro único que abarca todos os volumes, podemos dizer que o criador do **Jardim de Veredas que se Bifurcam**, tem perfeita consciência do edifício cíclico<sup>205</sup> que está ajudando a construir, conforme as conjecturas de Albert. "Imaginei também uma obra platônica, hereditária, transmitida de pai a filho, à qual cada novo indivíduo adicionasse um capítulo ou nela corrigisse com piedoso cuidado a página dos ascendentes". (BORGES, 2000, p. 530, vol. I).

Nessa linha de raciocínio: "Não conjecturei outro procedimento que o de um volume cíclico, circular. Um volume cuja última página fosse idêntica à

---

<sup>205</sup> "O que sonhará o indecifrável futuro? Sonhará que Alonso Quijano pode ser Dom Quixote sem deixar sua aldeia e seus livros. Sonhará que uma véspera de Ulisses pode ser mais pródiga que o poema que narra seus trabalhos. Sonhará gerações humanas que não reconhecerão o nome de Ulisses. Sonhará sonhos mais precisos que a vigília de hoje. Sonhará que podemos fazer milagres e que não os faremos, porque será mais real imaginá-los". (BORGES, 2000, p. 532, vol. III).

primeira, com possibilidade de continuar indefinidamente”. (BORGES, 2000, p. 530, vol. I). Assim temos a estratégia narrativa do conto, mas, sobretudo, do livro como grande personagem, permitindo a dinâmica na diegese pelas constantes mudanças. E nós, como leitores, vamos sentindo o livro de caracteres figurados, não escrito por nós, como nosso único livro, que abarca todos os espaços e tempos.

Albert conclui: “Essas conjecturas distraíram-me; mas nenhuma parecia corresponder, ainda que de um modo distante, aos contraditórios capítulos de Ts’sui Pen”. (BORGES, 2000, p. 530, vol. I). Isso nos leva a concluir que o suposto romance resenhado por Borges no conto vai além das *Mil e Uma Noites*, porque, ao invés de circular, faz um movimento de eclipse, abrindo e envolvendo cada vez mais. Como não fecha o círculo, mas abre para outra perspectiva, o lugar dos encontros fica comprometido. Assim o contista vai fazendo sua opção pelo livro<sup>206</sup> como personagem, justamente porque esta estratégia permite a liberdade da criação, imbricação e distanciamentos dos enredos.

Borges (1999, p.139, vol. II) no ensaio **Nota Sobre (Para) Bernard Shaw** pergunta: “pode um autor criar personagens superiores a ele? Eu responderia que não, e minha negativa incluiria tanto o plano intelectual como o moral. Penso que de nós não saem criaturas mais lúcidas nem mais nobres que os nossos melhores momentos”. Parece ser esta uma das razões de Borges colocar o livro como personagem nos contos. São produtos do homem, mas permanecem enquanto os seres humanos apenas passam. Entendemos que o contista não está falando de moralidade, mas da permanência no tempo. E é graças ao registro dos livros que a história da humanidade não desaparece.

Retomando o movimento elíptico incisivo, na abertura do vigésimo primeiro parágrafo do conto, Borges dá voz novamente ao narrador para recuperar o primeiro eixo narrativo: “Voltei a sentir aquela pululação de que falei. Pareceu-me que o úmido jardim que rodeava a casa estava saturado até

---

<sup>206</sup> “No livro está o Livro. Sem sabê-lo,/ Conta a rainha ao rei a já esquecida/ História deles dois. Arrebatados/ Pelo tumulto de antigas magias,/ Desconhecem quem são/ Seguem sonhando”. (BORGES, 2000, p. 187, vol. III).

o infinito de pessoas invisíveis. Essas pessoas eram Albert e eu, secretos, atarefados e multiformes em outras dimensões de tempo”. (BORGES, 2000, p. 533, vol. I). Aqui fica claro que Yu Tsun e Albert, representados pelo “infinito de pessoas invisíveis”, permanecem por várias gerações na mesma narrativa do suposto romance. Isso fica evidenciado por, “secretos, atarefados e multiformes em outras dimensões de tempo”.

O narrador parece estar em meio a um sonho ao falar de sua reação física, perceber uma multidão de pessoas invisíveis que ocupam o jardim no entorno de onde está. Mas dá outra classificação: “Alcei os olhos e o tênue pesadelo se dissipou”. Agora Yu Tsun deixa transparecer o estilo elíptico de Borges, ao evidenciar que as respostas, preconcebidas de nós, leitores, devem ser evadidas ou direcionadas à novidade, através de meios redutivos/expansivos: “No amarelo e negro jardim havia um só homem; mas esse homem era forte como uma estátua, mas esse homem avançava pelo caminho e era o Cap. Richard Madden”. (BORGES, 2000, p. 533, vol. I). A multidão há pouco percebida no jardim pelo narrador se reduz a um homem<sup>207</sup> e é o homem que vem para detê-lo. Redutivo, porque a multidão de pessoas invisíveis que há pouco era vista pelo narrador agora é substituída por um só homem. Expansivo, porque esse único ser que se aproxima vem prender o narrador, que precisa se apressar para cumprir a tarefa.

Todavia, Albert já havia alertado o narrador: “O tempo se bifurca perpetuamente para inumeráveis futuros. Num deles sou seu inimigo”. (BORGES, 2000, p. 533, vol. I). Agora Yu Tsun vê o capitão Richard Madden, que vem para prendê-lo; e ainda não consegue matar Albert. A narrativa procura sair do suposto romance para voltar ao clima policial.

O narrador, buscando distrair Albert para executar a tarefa, diz: “O futuro já existe – respondi \_ mas eu sou seu amigo. Posso examinar de novo a carta?” E relata o acontecido: “Albert levantou-se. Alto, abriu a gaveta da alta escrivaninha; deu-me por um momento as costas”. (BORGES, 2000, p. 533,

---

<sup>207</sup> “De Quincey, que tem uma admirável memória inventiva, recordava um fato totalmente diferente. Segundo ele, o mago encostara o ouvido à terra e ouvira os inumeráveis passos dos homens. E distinguira, entre esses passos, os do rapaz predestinado a exumar a lâmpada. (BORGES, 2000, p. 267, vol. III).



vol. I). Quando Yu Tsun diz “o futuro já existe”, está comentando a observação que Albert fizera: “O tempo se bifurca perpetuamente para inumeráveis futuros”. E Albert havia dito que num desses futuros era inimigo de Yu Tsun. O futuro chega no presente exatamente porque Richard Madden vem para prender Yu Tsun que, antes, conforme a alternância do enredo do suposto romance de Ts’sui Pen, precisa matar Albert. É como se estivesse dizendo: agora é sua vez de morrer para que este final seja diferente do anterior. Porque no suposto romance, em que se perdem no tempo, as alternativas são possíveis.

E Yu Tsun narra como assassinou Albert da maneira mais fria possível, como se já fizera isso muitas vezes: “Eu havia preparado o revólver. Disparei com o maior cuidado: Albert se desaprumou, sem uma queixa, imediatamente. Juro que sua morte foi instantânea: fulminante”. (BORGES, 2000, p. 533, vol. I). Com apenas um disparo, Albert desaba “sem nenhuma queixa”, como se já soubesse do destino. Assim como um desconhecido matara Ts’sui Pen, autor do suposto romance, bisavô do narrador; ele agora, um desconhecido, assassina Albert, tradutor e corretor da suposta obra.

O narrador assassino segue com frieza e distanciamento: “O resto é irreal, insignificante<sup>208</sup>. Madden irrompeu, prendeu-me. Fui condenado à forca. Abominavelmente venci: comuniquei a Berlim o nome secreto da cidade que deviam atacar. Ontem a bombardearam”. Para o narrador o importante é que cumpre sua missão. Não só a do assassinato, mas está implícito/explicito que também apresenta a nós, leitores, o perfil da obra enigmática do ancestral. E para esconder o objetivo de falar da obra continua: “li a notícia nos mesmos jornais em que apresentaram à Inglaterra o enigma do sábio sinólogo Stephen Albert, que morrera assassinado por um desconhecido, Yu Tsun. O chefe decifrou esse enigma”. E revela: “Sabe que meu problema era indicar (através dos estrépitos da guerra) a cidade que se chama Albert e que não achei outro meio a não ser matar uma pessoa com esse nome. Não sabe (ninguém pode saber) minha imensa contrição e cansaço”. (BORGES, 2000, p. 533, vol. I).

---

<sup>208</sup> Borges em **Diálogo Sobre um Diálogo** escreve: “Assegurava-me que a morte do corpo é totalmente insignificante e que morrer deve ser o fato mais nulo que pode acontecer a um homem”. (BORGES, 1999, p. 180, vol. II).

Sabemos que o imenso cansaço se deve ao percurso dos sinuosos caminhos do tempo, bifurcando no imenso romance populoso. Está fadigado de morrer, viver, morrer ad eternum. E tudo acontece exatamente agora. É a exaustão do eterno presente. “Fui condenado à força. Abominavelmente venci.” (BORGES, 2000, p. 533, vol. I). Sabe que terá que morrer novamente; mas o importante é que vence. Isso acontece porque conforme Borges: “contos que estão dentro de contos produz um efeito curioso<sup>209</sup>, quase infinito, com uma sorte de vertigem”. (BORGES 2000, p. 265, vol. III).

Lembra Calvino (2001, p. 249), ao afirmar sobre o tempo pontual sendo aquele em que Yu Tsun diz de todas as coisas acontecerem precisamente no presente; e o tempo determinado pela vontade, aquele em que Yu Tsun escolhe matar Albert; a bifurcação do presente em vários futuros acontece com o tempo plural e ramificado no romance de Ts’ui Pen.

É interessante notar que não há prejuízo no percurso diegético com essa confluência de tempos. Podemos dizer que a narrativa central se desenvolve de forma linear e consecutiva. Yu Tsun executa o plano ao chegar à casa de Albert e o elimina com um tiro.

No **Jardim de Veredas que se Bifurcam** percebemos, paralelamente à história central, desenvolver-se outra com a idéia de vários futuros possíveis; e isto acontece através do livro labiríntico de Ts’ui Pen, onde as séries de tempos apresentam disparidade; a multiplicidade de caminhos não segue uma causalidade. Assim perdemos as referências, tão necessárias para nosso equilíbrio e progressão física ou de caráter psicológico

Como não há a causalidade, e tudo se torna possível de imaginar e de fazer no presente, Yu Tsun traz Albert de volta para a narrativa central, dizendo do futuro já existente, ou seja, o caminho é um só. Ao dizer que é seu amigo, manipula o espaço que ocupam no momento com o objetivo de ter o alvo sob a mira. Depois de atirar, o narrador retoma o discurso de vários futuros, de vários caminhos ao afirmar que as consequências daquele tiro são irreais e insignificantes. É esta ausência de causalidade que permite o encontro das

---

<sup>209</sup>“... se os personagens de uma ficção podem ser leitores ou espectadores, nós, seus leitores ou espectadores, podemos ser fictícios. Em 1833, Carlyle observou que a história universal é um infinito livro sagrado que todos os homens escrevem, e lêem, e procuram entender, e no qual também são escritos”. (BORGES, 1999, p. 50, vol. II).

duas narrativas, o entrecruzamento dos eixos do enredo se completando. Podemos dizer que Borges faz essa bifurcação para tentar eliminar a causalidade, porque segundo ele, “toda linguagem é de índole sucessiva; não é apta para pensar o eterno, o intemporal”. (BORGES, 1999, p. 158, vol. II). Dizendo de outro modo, é como se Borges apresentasse o efeito antes da causa.

Entendemos Borges aplicando neste conto, e em outras narrativas, o que é praticado por Lewis Carrol (2009), em *Alice no País das Maravilhas e Através do Espelho e o que Alice Encontrou por lá*, conforme análise crítica que fez da obra do escritor inglês:

A Rainha Branca dá um grito brusco porque sabe que vai picar o dedo, que sangrará antes da picada. Também se lembra com precisão dos fatos da semana que vem. O mensageiro está no cárcere antes de ser julgado pelo delito que cometerá depois da sentença do juiz. Ao tempo reversível acrescenta-se o tempo detido. Na casa do chapeleiro louco sempre são cinco da tarde; é a hora do chá, e se esgotam e se enchem as xícaras. (BORGES, 2001, p. 118, vol. IV).

Essa é outra chave para entender a criatividade de Borges: além de reverter o tempo<sup>210</sup>, ele o detém, para construir no presente seus vários futuros. Assim, em nosso entendimento, o contista apresenta o efeito antes da causa, como se tivesse controle do tempo. Isso nos lembra Agostinho (2008, p. 278) em *Confissões*, de quem o contista era leitor: “De que modo existem aqueles dois tempos – o passado e o futuro - se o passado já não existe e o futuro ainda não veio? Quanto ao presente, se fosse sempre presente e não passasse para o pretérito, já não seria tempo, mas eternidade”. Isto é o que está sendo denominado simultaneidade dos tempos; o passado em seu presente, assim como também o futuro.

A ideia de uma linha do tempo tendo como bifurcados os caminhos indica a consciência do narrador de **O Jardim de Veredas que se Bifurcam** de que na narrativa o relato é entrecortado pelo próprio olhar. Compreendido o

---

<sup>210</sup> “O procedimento criado por Dunne para a obtenção imediata de um número infinito de tempo é menos convincente e mais engenhoso. Assim como Juan de Mena em seu *Labyrintho*, como Uspenski no *Tertium Organum*, ele postula que o futuro já existe, com suas vicissitudes e pormenores. Para o futuro existente (ou do futuro preexistente, como prefere Bradley) flui rio absoluto cósmico, ou os rios mortais de nossas vidas. Essas translação, esse fluir, exige, como todos os movimentos, um tempo determinado; teremos portanto, um tempo segundo para o traslado do primeiro; um terceiro para o traslado do segundo, e assim até o infinito”. (BORGES, 1999, p. 24-25, vol. II).

limite entre realidade e ficção no conto, sua compleição parece indicar a intersecção entre ficção e realidade<sup>211</sup>, não pela negação de um dos pólos, antes pela convivência entre eles. Daí o arruinar dos espaços/tempos dos encontros nas narrativas borgeanas, conforme Foucault. Ao relativizar a mistura entre vida real e ficção, através do tempo onde ambos se confundem e extrapolam os limites do discurso, o labirinto é construído no tempo e não no espaço, construído de textos, porque o tempo é a função da linguagem.

### **3.4. Tempo/espaço humano e tempo/espaço divino: a imagem do labirinto<sup>212</sup> em Borges**

Sabemos que as ficções de índole policial narram fatos misteriosos, depois justificados e ilustrados por um fato lógico. Borges utiliza esse artilheiro na abertura do conto **O Jardim de Veredas que se Bifurcam**, como já apontamos, e depois desenrola uma odisséia de prodígios que não parecem admitir outra chave senão a alucinação por meio do símbolo do tempo; manipulado através das páginas do suposto romance ao trazer para o presente, passado e futuro. Para edificar o labirinto, o contista trabalha com invenções irresponsáveis e livres, referenciadas com vislumbres de verossimilhança, construindo assim o fantástico, mas não o sobrenatural. Esse grau de autonomia criativa é alcançado conforme Borges (2001, p. 28, v. IV) revela: “acredito-me livre de toda superstição de modernidade, de qualquer ilusão de que ontem difere intimamente de hoje ou diferirá amanhã”. Deixa claro o entendimento e a aceitação da estrutura da herança literária como labiríntica, não linear.

Borges aprende desde cedo que um artifício literário poderoso depende da linguagem<sup>213</sup> figurativa ou metafórica. Além de crer que “talvez seja um erro

---

<sup>211</sup> “Antes de uma viagem, fechados os olhos, juntas as mãos, abríamos o atlas ao acaso e deixávamos que as pontas de nossos dedos adivinhassem o impossível, a aspereza das montanhas, a lisura do mar, a mágica proteção das ilhas. A realidade era um palimpsesto da literatura, da arte e das lembranças de nossa infância, tão semelhante em sua solidão”. (BORGES, 2000, p. 506, vol. III).

<sup>212</sup> “Enfim, sabemos que a vida é um enigma. Creio que esse estado de perplexidade se dá facilmente, e o seu melhor símbolo é o labirinto. O labirinto vem a ser uma espécie de marco, símbolo do universo e da nossa própria vida. Então, para mim, que não sei bem quem sou, nem que coisa é o mundo, me vejo num labirinto”. (BORGES, in MELLO, 1992, p. 31).

<sup>213</sup> “... há uma hipótese afim: a de que o mundo externo – as formas, as temperaturas, a lua – é uma linguagem que esquecemos, ou que mal soletramos”. (BORGES, 1999, p. 108, vol. II).

supor que as metáforas possam ser inventadas. As verdadeiras, as que formulam íntima conexão entre duas imagens, sempre existiram; as que ainda podemos inventar são falsas, as que não valem a pena inventar”. (BORGES, 1999, p. 50, vol. II). A inovação do contista faz-se na utilização da figura do labirinto ligada também à representação do espaço, aplicando-a neste e em outros contos, como a cifra (para usar uma palavra cara a Borges) de tempo/espaço infinitos. Faz isso duplicando e reduplicando até à vertigem labiríntica a ramificação de um conto central em contos adventícios, às vezes graduando a realidade, para iludir o leitor com o pensamento de que não está entrando em um labirinto<sup>214</sup>.

Durante o percurso de análise do conto, neste capítulo, procuramos mostrar como Jorge Luis Borges manipula tempo e espaço na construção do labirinto narrativo. Nesta seção apresentamos uma visão de conjunto do **Jardim de Veredas que se Bifurcam**, justapondo as partes em que o contista utiliza tempo/espaço<sup>215</sup> linear, nomeado por nós como humano; e também agrupamos os trechos da narrativa identificados como representação do tempo/espaço<sup>216</sup> divino<sup>217</sup>.

No tempo<sup>218</sup> cronológico linear temos uma narrativa de cunho policial, como primeiro eixo de enredo conforme já apontado. Aqui fizemos agrupamentos divididos em três momentos específicos; o primeiro é do deslocamento do narrador, Yu Tsun, fugindo de Madden e em busca de Albert:

“... e pendurei o fone. Imediatamente após, reconheci a voz que havia respondido em alemão. Era a do Cap. Richard Madden. (...) Madden era implacável. (...) Subi ao meu quarto. (...) Vesti-me. (...) descii. (...) e saí. A estação não ficava longe de casa, mas achei preferível tomar um carro. (...) Não havia quase ninguém na plataforma. Percorri os vagões. (...) Um homem que reconheci correu em vão até o limite da plataforma. Era o Cap Richard Madden. Aniquiliado, trêmulo, encolhi-

<sup>214</sup> “Um labirinto é uma casa edificada para confundir os homens; sua arquitetura, pródiga em simetrias, está subordinada a esse fim”. (BORGES, 2000, p. 598, vol. I).

<sup>215</sup> “Deus move o jogador, e este, a peça./Que deus detrás de Deus o arдил começa/De pó e tempo e sonho e agonias?”. (BORGES, 1999, p. 212, vol. II).

<sup>216</sup> “Tu que viveste não no rígido ontem/ Mas sim no incessante presente/No último ponto e ápice vertiginoso do tempo/ Tu que num tempo sem história/Viste no agora o ontem”. (BORGES, 1999, p. 307, vol. II).

<sup>217</sup> “Como o grego, sabia que os dias/Do tempo são os espelhos do Eterno”. (BORGES, 1999, p.310, vol. II).

<sup>218</sup> “O rosto ao se mirar nos desgastados/Cristais da Noite, não se reconhece./O hoje fugaz é tênue e é eterno/Nem outro Céu esperes, nem Inferno”. BORGES, 1999, p.310, vol. II).

me noutra ponta do assento, longe da temida janela. (...) O trem corria com doçura, entre freixos. Deteve-se, quase ao meio do campo. (...) Uma lâmpada aclarava a plataforma, mas os rostos dos meninos ficavam na zona da sombra. Um me perguntou: O senhor vai à casa do Dr. Stephen Albert? Sem aguardar resposta, outro disse: A casa fica longe daqui, mas o senhor não se perderá se tomar esse caminho à esquerda e se em cada encruzilhada do caminho dobrar à esquerda. (...) O caminho descia e se bifurcava, entre várzeas indistintas. (...) Um homem alto. (...) Abriu o portão. (...) Chegamos a uma biblioteca de livros orientais e ocidentais. (...). (BORGES, 2000, p. 524-529, vol. I).

A narrativa é feita de forma concisa e, como leitores, temos perfeito domínio do enredo. Agora Yu Tsun, assassina o Dr. Stephen Albert:

Albert (...) Volveu-me, por uns instantes, as costas. Abriu a gaveta da áurea e enegrecida escrivaninha. (...) No amarelo e negro jardim havia um só homem; mas esse homem era forte como uma estátua, mas esse homem avançava pelo caminho e era o Cap. Richard Madden. (...) Albert levantou-se. Alto, abriu a gaveta da alta escrivaninha; deu-me por um momento as costas. Eu havia preparado o revólver. Disparei com o maior cuidado: Albert se desaprumou, sem uma queixa, imediatamente. Juro que sua morte foi instantânea: fulminante. (...). (BORGES, 2000, p.530-533, vol. I).

Concluindo a trama de perfil teleológico o narrador é preso pelo capitão Richard Madden:

Madden irrompeu, prendeu-me. Fui condenado à forca. Abominavelmente venci: comuniquei a Berlim o nome secreto da cidade que deviam atacar. Ontem a bombardearam; li a notícia nos mesmos jornais em que apresentaram à Inglaterra o enigma do sábio sinólogo Stephen Albert, que morrera assassinado por um desconhecido, Yu Tsun. O chefe decifrou esse enigma. Sabe que meu problema era indicar (através do estrépito da guerra) a cidade que se chama Albert e que não achei outro meio a não ser matar uma pessoa com esse nome. Não sabe (ninguém pode saber) minha imensa contrição e cansaço. (BORGES, 2000, p. 533, vol. I).

Neste agrupamento das partes, temos um miniconto ocupando uma página. Podemos considerá-lo como um esboço<sup>219</sup>. Borges, ao ser entrevistado pelo poeta brasileiro Thiago de Mello (1992, p. 42-43), revela como compõe um conto: “No caso de um conto, eu sempre sei, de antemão, o princípio e o fim. Não as palavras, não como vou dizer. Imagino uma situação

<sup>219</sup> Borges escreveu no prólogo do livro *Artifícios*: “Já redigida essa ficção, pensei na conveniência de ampliar o tempo e o espaço que abarca: a vingança herdada; os prazos poderiam computar-se em anos, quem sabe em séculos; a primeira letra do Nome poderia ser articulada na Islândia; a segunda, no México; a terceira, no Indústão. Acrescentarei que os Hassidim incluíram santos e que o sacrifício de quatro vidas para obter quatro letras que impuseram o Nome é uma fantasia que me ditou a forma de meu conto?”. (BORGES, 2000, p. 537, vol. I).

humana, e vejo como vou começar, como vou concluir”. É possível inferir que essa primeira parte justaposta por nós constitui o que primeiro foi imaginado pelo contista. “Depois tenho que inventar o que sucede de permeio, tenho que ir descobrindo devagar, às vezes me equivoco sobre o que deve acontecer, em seguida penso onde devo situar esse vago argumento, se em Buenos Aires, Montevideo, se em outro lugar”. Jorge Luis Borges está detalhando sua forma de invenção; como brinca com as ideias através da linguagem. Verificamos no conto em análise a invenção a partir do inventado pela ancestralidade literária, mas sem cópias, utilizando narrativas antigas ou contemporâneas como referências a serem revolucionadas.

O que estamos chamando de tempo espiralar divino, parece ser, dentro do método de criação de Borges<sup>220</sup> a parte na qual, segundo ele, “tenho que inventar o que sucede de permeio, tenho que ir descobrindo devagar”. (MELLO, 1992, p. 42-43). O tempo/espço divinos seriam o recheio dessa narrativa fantástica, onde nos deliciamos ou nos perdemos. Para o contista, desnortear o leitor, tirar o norte, a referência, é um grande prazer. Pode começar situando-nos em Londres e depois nos remeter para um romance populoso onde todos se perdem. Como tantos dos contos de Borges, **O Jardim de Veredas que se Bifurcam** é uma parábola, que apresenta a leitura como uma espécie de reescrita. Isso acontece porque constrói uma narrativa juntando a ação do gênero policial com os traços psicológicos no livro como “personagem”. É justamente aí que o contista insere em seu “permeio” uma genuína invenção de tipo psicológico, verossímil e espantosa ao mesmo tempo, como diria Borges.

Dividimos também em três partes o “permeio” do conto conforme denomina Borges. Na primeira parte, o narrador e bisneto do suposto autor do romance em suas conjecturas já cita e vê livros e, entre eles, um que nunca foi publicado e havia se perdido. Vai conduzindo-nos por esse que, na segunda

---

<sup>220</sup> “Minha memória é um museu de versos e de frases em muitos idiomas. Gosto de guardá-las e repeti-las. (...) A vida inventada faz parte da vida vivida. No caso de um escritor é muito importante o que ele vive, o que ele sente e o que ele lê. O exemplo clássico seria o de Alonso Quijano, digamos, o que mais importa é o que ele leu dos livros de sua biblioteca, já que de sua vida nada sabemos”. (BORGES, in MELLO, 1992, p. 71-73).

parte, será apresentado como “invisível labirinto de tempo”. E o faz de maneira a enaltecer o construtor e o tempo que levou para edificar a obra:

Entendo alguma coisa de labirintos: não é em vão que sou bisneto daquele Ts'ui Pen, que foi governador de Yunnan e que renunciou ao poder temporal para escrever um romance que fosse ainda mais populoso que o Hung Lu Meng<sup>221</sup> e para edificar um labirinto em que todos os homens se perdessem. Treze anos dedicou a esses heterogêneos trabalhos, porém a mão de um forasteiro o assassinou e seu romance era insensato e ninguém encontrou o labirinto. (...) Pensei num labirinto de labirintos, num sinuoso labirinto crescente que abarcasse o passado e o futuro e que envolvesse, de algum modo, os astros. (...) O senhor sem dúvida desejará ver o jardim? (...) O jardim?\_ O jardim de caminhos que se bifurcam. (...) Reconheci, encadernados em seda amarela, alguns volumes manuscritos da Enciclopédia Perdida que o Terceiro Imperador da Dinastia Luminosa orientou e que nunca foi publicada. (...) abandonou tudo para compor um livro e um labirinto. (...). (BORGES, 2000, p.528-529, vol. I).

Depois de apresentar o nível de devoção e de entrega ao trabalho de um verdadeiro escritor – abandonar tudo para escrever um livro que chegue a ser comparado a um labirinto – o narrador cede a voz a Albert que nos “apresenta” o espantoso volume:

O livro é um acervo indeciso de rascunhos contraditórios. Examinei-o certa vez: no terceiro capítulo morre o herói, no quarto está vivo. Quanto à outra empresa de Ts'ui Pen, ao seu Labirinto... (...) – Um invisível labirinto de tempo. (...) eu tinha me perguntado de que maneira um livro pode ser infinito. Não conjecturei outro processo que o de um volume cíclico, circular. Um volume cuja última página fosse idêntica à primeira, com possibilidade de continuar indefinidamente. (...) Imaginei também uma obra platônica, hereditária, transmitida de pai para filho, na qual cada novo indivíduo aditasse um capítulo ou corrigisse com piedoso cuidado a página dos antepassados. (...)

---

<sup>221</sup> “**O Sonho da Câmara Vermelha** literalmente "O Sonho da Mansão Vermelha"; é uma obra-prima da literatura chinesa e um dos *Quatro Grandes Romances Clássicos* da China. O livro foi escrito em meados do Século XVIII, durante a Dinastia Qing, e tem sua autoria atribuída a Cao Xueqin. Esta obra é reconhecida como o ponto mais alto dos romances clássicos chineses. "Vermelhologia" é o campo de estudo dedicado exclusivamente a esta obra. O romance circulou em cópias manuscritas com vários títulos até sua impressão em 1791. Enquanto os primeiros 80 capítulos foram escritos por Cao Xueqin, Gao E, que preparou a primeira e segunda edições impressas com seu sócio Cheng Weiyuan em 1791–2, adicionou 40 capítulos a mais ao romance. Acredita-se que o conteúdo da história seja semi-autobiográfico descrevendo o destino da própria família do escritor e, por extensão, da dinastia Qing. Como o autor detalha no primeiro capítulo, o livro se destina a ser um memorial para as mulheres que ele conheceu em sua juventude: amigas, familiares e serviçais. O romance é memorável, não só pelo seu enorme elenco de personagens (a maioria deles do sexo feminino) e pelo âmbito psicológico, mas também pela sua precisa e detalhada observação da vida e das estruturas sociais típicas da aristocracia chinesa do século XVIII. Por causa da inquisição literária prevalecente na China das dinastias Ming e Quing, o livro foi primeiro publicado anonimamente”. (Wikipédia, *O Sonho da Câmara Vermelha*, 2017, acesso dia 13 de fevereiro às 11h).



Quase de imediato compreendi: o jardim de caminhos que se bifurcam era o romance caótico; a frase vários futuros (não a todos) sugeriu-me a imagem da bifurcação no tempo, não no espaço. (...) Na obra de Ts'sui Pen, todos os desfechos ocorrem; cada um é o ponto de partida de outras bifurcações. Às vezes, os caminhos desse labirinto convergem: por exemplo, o senhor chega a esta casa, mas num dos passados possíveis o senhor é meu inimigo, em outro meu amigo. (...). (BORGES, 2000, p.529-531, vol. I).

Albert continua dando o perfil do livro com a maior naturalidade; porque é assim que Borges costuma apresentar o fantástico, como se fosse real: “Supor que a realidade consta somente de cinco sentidos é um erro. Muita coisa existe que eles não percebem. Sente-se isso constantemente. A transmissão de pensamento ou de sentimento é um fenômeno contínuo”. (BORGES, in MELLO, 1992, p. 73). Para embasar essa linha de raciocínio, defende no conto a ideia da autoria<sup>222</sup>, única independente do gênero literário. Para Bloom (1995, p.449-450) isso acontece porque “um curioso panteísmo, aplicado basicamente a autores, toma conta de Borges: não só Shakespeare, mas todos os escritores eram ao mesmo tempo todos e nenhum, um único labirinto vivo de literatura”. E o crítico exemplifica dizendo que o contista “desmonta as antíteses discursivas entre a individualidade e o comunal”, e diz que isso está relacionado com “a compreensão de que toda literatura é plagiária”. Entendemos que Borges constrói esse idealismo literário de forma irônica ao manipular tempo/espaço; no dizer de Foucault, ser e função da linguagem.

O que lemos a seguir é justamente o “sentimento” de querer controlar o tempo através da presentificação do passado e do futuro:

A controvérsia filosófica usurpa boa parte do romance. Sei que de todos os problemas, nenhum o inquietou e ocupou como o abismal problema do tempo. (...) \_ O jardim de caminhos que se bifurcam é uma enorme charada, ou parábola, cujo tema é o tempo; essa causa recôndita proíbe-lhe a menção desse nome. (...) O jardim de caminhos que se bifurcam é uma imagem incompleta, mas não falsa, do universo tal como o concebia Ts'sui Pen. (...) Diferentemente de Newton e de Schopenhauer, seu antepassado não acreditava num tempo uniforme, absoluto. Acreditava em infinitas séries de tempos, numa rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos. Essa trama de tempos que se aproximam, se bifurcam, se cortam ou que secularmente se ignoram, abrange todas as possibilidades. Não existimos na maioria desses tempos;

---

<sup>222</sup> “Dir-se-ia que uma única pessoa redigiu quantos livros há no mundo; há neles tal unidade central que é inegável serem obra de um único cavalheiro onisciente”. (BORGES, 1999, p.16, vol. II).

nalguns existe o senhor e não eu. Noutros, eu, não o senhor; noutros, os dois. Neste, que um acaso favorável me surpreende, o senhor chegou a minha casa; noutro, o senhor ao atravessar o jardim, encontrou-me morto; noutro, digo estas mesmas palavras, mas sou um erro, um fantasma. (...) \_ O futuro já existe – respondi. (BORGES, 2000, p.532-533, vol. I).

Esta visão de conjunto facilita nossa análise hermenêutica do conto objetivando evidenciar as artimanhas de Borges na construção de labirintos textuais. A vitalidade do contista se manifesta no uso que faz com inteira liberdade da tradição literária; seja ela clássica ou não. Pode referenciar o populoso romance do suposto autor com uma obscura narrativa chinesa como *O Sonho da Câmara Vermelha* ou com *As Mil e Uma Noites*<sup>223</sup>. Lança mão do pensamento filosófico de Newton e Schopenhauer, para contradizê-los e edificar a tese de bifurcação do tempo, construindo, assim, inumeráveis futuros ao trazer para o presente, o passado e o futuro. É como se Borges estivesse dizendo para nós, leitores, que a única forma de nos livrarmos da morte é manipularmos tempo/espaço; e podemos realizar isso através da palavra. Utiliza a linguagem como meio simbólico de induzir à cooperação seres que reagem, por natureza, aos símbolos. Podemos dizer que o labirinto é a imagem central em Borges, a convergência de todas as obsessões e de todos os pesadelos. Praticamente tudo pode ser transformado em labirinto por Borges, principalmente ideias, livros e bibliotecas.

Quando o narrador afirma: “Entendo alguma coisa de labirintos: não é em vão que sou bisneto daquele Ts’ui Pen, que foi governador de Yunnan e que renunciou ao poder temporal para escrever um romance que fosse ainda mais populoso que o Hung Lu Meng”, (BORGES, 2000, p.528, vol. I), faz uma generalização para nós, leitores, que também devemos entender, a vida como um labirinto feito de tempo/espaço. Bloom (1995, p.447) diz: “Embora em Borges o labirinto seja uma imagem essencialmente brincalhona, suas implicações são tão sombrias como em Kafka. Se todo o cosmos é um labirinto, então a imagem favorita de Borges está ligada à morte”. Entendemos que o contista consegue essa proeza ao destruir a realidade e transformar o

---

<sup>223</sup> “Algo semelhante operou o acaso nas Mil e Uma Noites. Essa compilação de histórias fantásticas duplica e reduplica até a vertigem a ramificação de um conto central em contos adventícios, mas não procura graduar suas realidades, e o efeito (que deveria ser profundo) é superficial, como um tapete persa”. (BORGES, 1999, p. 50, vol. I).

homem numa sombra. A construção do labirinto é interessante e nos atrai porque utiliza como material fragmentos de romances, contos, princípios filosóficos, fábulas, versos às vezes de forma repetitiva. Percebemos que tudo é cuidadosamente calculado, projetado e executado ao ponto de estabelecer uma idealização do relacionamento escritor/leitor. Borges parece agir como um “mentor literário”, conduzindo “pupilos escritores/leitores” por esses sinuosos labirintos, para não se perderem em enredamentos culturais/locais. Seu objetivo é apresentar a riqueza do universo da literatura.

O narrador, ao revelar a ancestralidade, está antecipando uma das conjecturas da autoria única defendidas por Albert que, como já apontamos, em nosso entender é o alter ego de Borges: “Imaginei também uma obra platônica<sup>224</sup>, hereditária, transmitida de pai para filho, na qual cada novo indivíduo aditasse um capítulo ou corrigisse com piedoso cuidado a página dos antepassados”. (BORGES, 2000, p.530, vol. I). O contista coloca todos nós como leitores e escritores de uma única história. Borges gosta de repetir em seus ensaios, palestras e entrevistas este conceito: “Em 1833, Carlyle observou que a história universal é um infinito livro sagrado que todos os homens escrevem, e lêem, e procuram entender, e no qual também são escritos”. (BORGES, 1999, p.50, vol. II). Esse é um dos aspectos da imagem do labirinto em Borges: todos nós estamos circunscritos pelo tempo/espaço humano, mas somos “entendidos” em imaginar a possibilidade de controlar tempo/espaço divino. É assim que Borges procura construir uma consciência literária diferenciada porque se coloca como nosso narrador ancestral.

Ao dizer: “O livro é um acervo indeciso de rascunhos contraditórios”, (BORGES, 2000, p.529, vol. I), Albert/Borges está vinculando ao enredo da narrativa fantástica, os mecanismos mentais. Isso fica claro quando registra no ensaio *O Idioma Analítico de John Wilkins*, ao citar Chesterton: “O homem sabe

---

<sup>224</sup> “É impossível aqui uma discussão detalhada do sistema platônico, mas não certas advertências de intenção propedêutica. Para nós, a última e firme realidade das coisas é a matéria – os elétrons giratórios que percorrem distâncias estelares na solidão dos átomos -; para os capazes de platonizar, a espécie, a forma. No terceiro livro das *Enéadas*, vemos que a matéria é irreal: simples e oca passividade que recebe as formas universais como um espelho as receberia; estas a agitam e povoam sem alterá-la. Sua plenitude é precisamente a de um espelho, que aparenta estar cheio e está vazio; é um fantasma que nem se quer desaparece, porque não tem nem ao menos a capacidade de cessar. O fundamental são as formas”. (BORGES, 2000, p. 390, vol. I).

que há na alma matizes mais desconcertantes, mais inumeráveis e mais anônimos que as cores de um bosque outonal...” E enaltece o poder da linguagem: “Crê, no entanto, que esses matizes, em todas as suas fusões e conversões podem ser representados com precisão por meio de um mecanismo arbitrário de grunhidos e chiados”. (BORGES, 1999, p. 95, vol. II). Borges demonstra saber que ele, autor, conhece a própria subjetividade, e nessa autoconsciência usa inteira liberdade para apontar a literatura como a libertação das angústias da existência. E isso constitui uma luta com as palavras<sup>225</sup>, e por meio das palavras no caminho da invenção; inclui enfrentar o desafio de “um acervo indeciso de rascunhos contraditórios”, conforme Albert.

Na abertura do conto temos a informação do grau e área de conhecimento do narrador: “A seguinte declaração, ditada, relida e assinada pelo Dr. Yu Tsun, antigo catedrático de inglês na *Hochschule* de Tsingatao, lança insuspeitada luz sobre o caso. Faltam as duas páginas iniciais”. (BORGES, 2000, p.524, vol. I). Stephen Albert é assim caracterizado: “Algo de sacerdote havia nele e também de marítimo; depois me referiu que fora missionário em Tientsin ‘antes de aspirar a sinólogo’”. (BORGES, 2000, p. 529, vol. I). De um lado, o conto permite a inferência de que a vida é um labirinto: todos constroem e todos podem ficar entendidos para percorrer seus sinuosos caminhos. Mas o nível de conhecimento do narrador e de Albert, somados ao do autor do suposto romance, Ts'ui Pen: “Governador de sua província natal, douto em astronomia, em astrologia e na interpretação infatigável dos livros canônicos, enxadrista, famoso poeta e calígrafo”, (BORGES, 2000, p. 529, vol. I), nos leva a pensar que Borges constrói labirintos onde até doutos podem se perder. Porque mesmo que tenhamos um conhecimento destacável, sempre o que apresentamos é falho ou falta alguma coisa: “Faltam as duas páginas iniciais”, conforme a declaração assinada pelo Dr. Yu Tsun.

No ensaio **A Penúltima Versão da Realidade**, Borges deixa claro o que é necessário para ficarmos entendidos em seus labirintos: “É preciso, pois, restituir à vida humana sua terceira dimensão. É necessário aprofundá-la. É mister encaminhar a humanidade a seu destino racional e válido. Que o

---

<sup>225</sup> “Palavras, palavras deslocadas e mutiladas, palavras de ouro, foi a pobre esmola que lhe deixaram as horas e os séculos”. (BORGES, 2000, p. 606, vol. I).

homem volte a capitalizar séculos em vez de capitalizar léguas”. (BORGES, 2000, p. 211, vol. I). O contista relaciona o espaço ao material e o tempo ao abstrato. “Capitalizar séculos” significa dedicar tempo a ler e escrever<sup>226</sup> a história na qual estamos inseridos. Isto se faz misturando Homero, Virgílio, a Bíblia, com as experiências do dia a dia. O contista revela: “Poucas coisas me aconteceram na vida que sejam mais dignas de memória do que o pensamento de Schopenhauer ou a música verbal da Inglaterra”. (BORGES, in MELLO, 1992, p. 53). Sabemos que sua infância está toda nos primeiros livros que leu e continuou a ler por toda a vida. Está nas *Mil e Uma Noites*<sup>227</sup>, nos *Contos de Grimm*, em Dickens, na *Ilha do Tesouro* de Stevenson, no *Quixote*, que leu em inglês aos oito anos de idade. Assim identificamos mais um aspecto da imagem do labirinto em Borges: é preciso capitalizar tempo/espaço divino. Seguir a atitude de Ts'ui Pen: “abandonou tudo para compor um livro e um labirinto. Renunciou aos prazeres da opressão, da justiça, do numeroso leito, dos banquetes e ainda da erudição e enclausurou-se durante treze anos no Pavilhão da Límpida Solidão”. (BORGES, 2000, p. 529, vol. I).

No entanto, Borges não está fazendo um discurso moralista a favor da leitura ou do trabalho intelectual. Está, em nosso entender, justamente mostrando as limitações humanas<sup>228</sup> e nossa luta para extrapolar esses limites colocados pela nossa natureza caótica. Por mais que nos esforcemos para expressar uma eternidade que buscamos, o resultado é fruto da imperfeição e das limitações da linguagem impostos pela nossa condição. Mesmo assim procuramos organizar nossa eternidade em eras, épocas e grande número de anos, na ilusão de que pela quantificação poderemos representar uma infinitude. Expressamos nosso medo de desaparecer com a consumação dos

---

<sup>226</sup> “Platão disse que os poetas são amanuenses de um deus, que os anima contra sua vontade, contra seus propósitos, como o imã anima uma série de anéis de ferro”. (BORGES, 2000, p. 295, vol. I).

<sup>227</sup> “Dizer ‘mil noites’ é dizer infinitas noites, as muitas noites, as inumeráveis noites. Dizer ‘mil e uma noites’ é acrescentar uma ao infinito. Lembremos uma curiosa expressão inglesa. Às vezes em lugar de dizer ‘para sempre’, ‘for ever’, diz-se ‘for ever and a day’, ‘para sempre e um dia’. Acrescenta-se um dia à palavra ‘sempre’. O que lembra o epigrama de Heine dedicado a uma mulher: ‘Hei de amar-te eternamente e ainda depois’. A ideia de infinito é consubstancial com *As Mil e Uma Noites*”. (BORGES, 2000, p. 259, vol. III).

<sup>228</sup> “... quanto mais abatido um homem, mais elevado; quanto mais humilhado, mais admirável; quanto pior, mais parecido com este universo, que certamente não é moral.” (BORGES, 2001, p. 18, vol. IV).

tempos. Para Bloom (1995, p. 451), e para Borges, “a idealização da literatura é reduzida por ironia swiftiana a um niilismo pessimista, no qual a imortalidade é vista como o maior de todos os pesadelos, uma arquitetura onírica que só pode ser labiríntica”. Pensamos que o contista está tentando nos fazer ver como, apesar de falarmos e buscarmos a imortalidade, nossa vida está voltada para capitalizar espaço e pouco buscamos a abstração. Só conseguimos sair do concreto/espaço para o abstrato/tempo através da ênfase na linguagem<sup>229</sup>.

Paradoxalmente é no uso dessa linguagem imperfeita e limitada que nos defendemos da morte e do esquecimento. Mesmo que o fruto do nosso trabalho não pareça ser compreendido inicialmente, como no caso de Ts'ui Pen: “Ao morrer, os herdeiros só encontraram manuscritos caóticos. A família, como talvez o senhor não ignore, quis adjudicá-los ao fogo; mas seu testamenteiro - um monge taoísta ou budista - insistiu na publicação”. (BORGES, 2000, p. 529, vol. I). É possível que, no fim de tudo, um monge, em relação à situação de Ts'ui Pen, ou um amigo como no caso de Hamlet, possa resgatar nosso nome: “Ó bom Horácio, que nome desonrado ficará depois de mim, se tudo permanecer assim desconhecido? Se alguma vez me conservaste em teu coração (...) reserva, sofrendo, o teu sopro de vida neste mundo de dor para a todos contares minha história”. (SHAKESPEARE, 2008, p. 602). E Borges faz aparecer o Dr. Yu Tsun, o erudito Stephen Albert, e nós para não deixar morrer a literatura que é um verdadeiro labirinto. Assim as palavras<sup>230</sup> permanecem, e são sempre as palavras de outros, porque ninguém entre nós pode ter as próprias palavras. Estamos sempre nos referindo a discursos de outros; o que podemos é inventar e não criar do nada. Ser nós mesmos, ser originais. Desta forma Borges nos apresenta o labirinto<sup>231</sup> construído com uma linguagem que manipula tempo/espaço pela subversão da tradição.

---

<sup>229</sup> “Na terceira parte de *Gulliver*, ele imaginou com minucioso desprezo uma estirpe de homens decrépitos e imortais, entregues a débeis apetites que não podem satisfazer, incapazes de conversar com seus semelhantes, porque o decorrer do tempo modificou a linguagem, e de ler, porque sua memória é insuficiente para passar de uma linha a outra”. (BORGES, 1999, p. 144, vol. II).

<sup>230</sup> “Polônio – Que é que o meu príncipe está lendo? Hamlet – Palavras, palavras, palavras...”. (SHAKESPEARE, 2008, p. 566).

<sup>231</sup> “Pela selva despojada/Cavalga imperturbável o cavaleiro./Torpe e furtiva, essa obscena súcia/Cercou-o: o Demônio de servis/Olhos, os labirintos reptis/E o branco ancião do relógio de areia”. (BORGES, 1999, p. 409, vol. II).

A seguir retomaremos esta questão do labirinto<sup>232</sup> ao evidenciar como o contista consegue, de forma concisa e irônica, colocar tudo o que foi narrado oralmente e pela escrita, em um único volume que não tem princípio nem fim.

---

<sup>232</sup> “E o prazer de perder-se no errante/ Rio do tempo (rio e labirinto)”. (BORGES, 1999, p. 215, vol. II).

#### 4 PERMANÊNCIA E DEVIR DA LINGUAGEM: O LIVRO DE AREIA

“Não pode ser, mas é”.

Jorge Luis Borges (2000, p. 81, vol. III).

Na **Biblioteca de Babel** temos os livros físicos que se movimentam nas prateleiras e se transformam; no **Jardim de Veredas que se Bifurcam** não temos o volume do suposto romance, apenas alguns manuscritos e a carta deixada pelo suposto autor. No conto **O Livro de Areia**, temos o volume físico transformando-se nas mãos e sob as vistas dos examinadores/leitores. Como se Borges estivesse apresentando, a partir desse exemplar enigmático<sup>233</sup>, sucessivas camadas que foram, com o passar do tempo, se encobrendo como correntes de lava: umas pertencem a eras anteriores e sobrevivem no presente, outras parecem anunciar o futuro. Mais à frente vamos procurar evidenciar que isso acontece numa tentativa do contista reunir em um volume único de duas faces o que inferimos ser a oralidade e a escrita.

Considerando os três contos em análise como *corpus* da nossa pesquisa, verificamos que Borges manipula a linguagem com maestria e capacidade de síntese, ao ponto de, em apenas quatro páginas, o conto **O Livro de Areia** ter o potencial de simbolizar tudo: o que não foi e o que está e será escrito. Como se no trabalho de criação da narrativa o contista pensasse no ausente não apenas representado pelo leitor, mas também pela ancestralidade literária. Sabemos que toda interpretação é marcada pelo risco assumido, risco esse que pode transformá-la numa fala inconsistente ou num discurso carregado de sentido. Por isso, neste terceiro e último capítulo de nossa tese, vamos continuar recorrendo ao Borges ensaísta e crítico literário, para nos ajudar - tanto no corpo do texto quanto nas notas de rodapé - a compreender a magia no uso da linguagem. Porque entendemos que o escritor argentino reúne em seu arcabouço intelectual uma síntese do espírito visionário e do rigor no raciocínio.

---

<sup>233</sup>“Sonhamos ler um livro e a verdade é que estamos inventando cada uma das palavras do livro, mas não percebemos e o tomamos por alheio. Pude notar em muitos sonhos esse trabalho prévio, digamos esse trabalho de preparação das coisas”. (BORGES, 2000, p. 249, vol. III).



O livro que agrupa os primeiros ensaios de Borges intitula-se *Discussão*, lançado em 1932. No ensaio, **A postulação da realidade**, o contista revela a crença de que toda arte é essencialmente expressiva; porém, ele faz distinção entre o escritor “romântico”, que “quer incessantemente expressar”, e o escritor “clássico” que, “não é realmente expressivo: limita-se a registrar uma realidade, não a representá-la”. Os fatos do conto “histórico” nos dão as experiências do autor, mas estas podem ser inferidas do conto, não estão contidas nele, pois o autor “clássico” “nos propõe um jogo de símbolos, rigorosamente organizados, sem dúvida, mas cuja eventual animação fica a nosso cargo”. (BORGES, 2000, p. 231, vol. I). Segundo Williamson (2011, p.221), Borges “propunha uma estética da desconfiança radical, em que o autor desaparecia atrás da tela do texto, deixando que os leitores escolhessem sua própria interpretação e, em certo sentido, criassem sentido para eles mesmos”. E no conto **O Livro de Areia** esse desafio está colocado para nós, leitores, da primeira à última linha.

Percebemos nos contos de Borges o escritor “clássico”: “os ricos fatos, a cuja póstuma alusão nos convida, implicaram pesadas experiências, percepções, reações; estas podem estar inferidas de seu relato, mas não estão nele”. (BORGES, 2000, p.231, vol. I). Dizendo de outra forma, o contista argentino não escreve os primeiros contatos da realidade, mas a elaboração final em conceito. E faz isso porque descobre desde o início o modo como o maravilhoso e o cotidiano estão entrelaçados, sem traçar distinção entre fantasia e realidade<sup>234</sup>; a magia como exemplo de causalidade; e o leitor moderno ainda aberto às maravilhas e aos prodígios dos contos clássicos. Por isso as narrativas estão permeadas de um espírito de incertezas, dúvidas, hesitação, ambivalência e exigem prudência dos leitores. Porque o conto alcança sua eficácia não só pelas habilidades do contista, dos seus dons, da sua sagacidade. É necessário poder contar com a capacidade do leitor em identificar uma sequência associativa ou dissociativa na sua construção interpretativa.

---

<sup>234</sup> “Não direi que se trata de uma transcrição da realidade, porque a realidade não é verbal, mas sim que suas palavras importam menos que a cena que evocam ou que o acento viril que parece animá-las”. (BORGES, 2001, p. 132, vol. IV).

Ainda no livro *Discussão*, no ensaio **A arte narrativa e a magia**, Borges defende a ficção não dependente da ilusão da realidade; o que importa é a capacidade do autor gerar uma “fé poética” no leitor. A causalidade mágica opera em virtude de uma “lei geral, a da simpatia, que postula um vínculo inevitável entre as coisas distantes”. A narrativa molda uma comparável “teleologia de palavras e de episódios”, um “jogo preciso de vigilância, ecos e afinidades”. A partir da “desordem asiática do mundo real”. A ficção não é um espelho da realidade; constitui “um orbe autônomo de corroborações, de presságios, de monumentos”, cuja ilustração mais cabal é o “predestinado Ulisses de Joyce”. (BORGES, 2000, p. 233, vol. I). E a fé poética só pode ser gerada pela habilidade no uso da linguagem; e Borges faz isso conduzindo o leitor pelo rio do discurso narrativo até lançá-lo no mar do amálgama das suas referências literárias.

Para o crítico Williamson (2011), Borges desenvolve um nível diferenciado no uso da linguagem nos contos por seu interesse pelos escritos e conhecimentos secretos.

O que Borges encontrou tanto na Cabala como nos gnósticos eram analogias para uma nova teoria criptográfica da literatura, uma idéia da escrita como purificação da experiência, um processo capaz de revelar um conhecimento secreto, uma gnose do eu, que resultaria na salvação do autor. Ele articulava pela primeira vez a idéia de salvação pela literatura em sua “Profesión de fe literária” de 1926: seu objetivo mais alto era escrever uma única página talvez, mas uma página que resumiria seu destino e o “justificaria” perante o Juízo Final. (WILLIAMSON, 2011, p. 223).

E o crítico amplia esse entendimento do diferencial de Borges na linguagem narrativa apontando esforços variados para chegar a uma nova ordem “clássica” da literatura; entre eles estão reflexões sobre questões metafísicas relacionadas com tempo<sup>235</sup> e espaço, um estudo das “dificuldades teológicas” do conceito de inferno e ensaios desenvolvendo a apreciação da contenção estética: “A postulação da realidade” rejeita a expressividade “romântica” e defende uma reticência “clássica”, mascarando a experiência para o leitor, desobrigando assim, a ficção de qualquer conexão necessária com o mundo real. (WILLIAMSON, 2011, p.234). E Borges faz isso

---

<sup>235</sup> “O espaço e o tempo só existem de maneira ilusória; se uma pessoa pensa em outra, já a tem a seu lado”. (BORGES, 2001, p. 169, vol. IV).

apropriando-se de poesia, mito, filosofia, para transformar sua narrativa em uma quase-realidade ou outra realidade. Entendemos que isso acontece porque as transformações pelas quais o contista passou – o processo de perda gradativa da visão que começou na infância – fizeram com que ele não lesse mais o texto, e sim o ouvisse. Aqui está um dos paradoxos: a leitura rigorosa inicial de Borges se duplica numa escuta de apropriação/reapropriação pela memória com o objetivo de transformar para compartilhar.

No ensaio **A Viagem de Balão** o contista nos diz que “toda palavra pressupõe uma experiência compartilhada”. (BORGES, 2000, p. 469, vol. Vol. III). Em **O Congresso** amplia essa visão ao dizer que “as palavras são símbolos que postulam uma memória compartilhada”. (BORGES, 2000, p. 34, vol. III). Esse compartilhar crítico<sup>236</sup> de Borges será fundamental para desvendarmos segredos em sua linguagem labiríntica. O contista, ao apropriar-se da tradição literária, parece chamar para si a dupla função de ser o porta-voz geral da literatura e de dirigir-se a cada um de nós, leitores, individualmente. E para entendermos a ressonância dessas heranças clássicas dentro de suas narrativas é preciso um conhecimento prévio de sua visão crítico-literária. Entendemos que Borges assume a posição do crítico que é o interlocutor privilegiado, o mediador entre o leitor e o texto. Seria mais correto dizer entre o texto como escritura e sua atualização como leitura. O texto é reescrito por essa leitura sob o olhar crítico do contista.

Em **O Livro de Areia** o labirinto de letras criado por Borges é constituído por um exemplar infinito que, como a areia, não tem princípio nem fim. Dispostas em uma numeração aleatória, as páginas são “exatamente infinitas”. A permanência e devir da linguagem caracterizam-se pelas ilustrações e textos vistos e lidos por acaso no **Livro de Areia** e que jamais serão localizados novamente. Lembramos a afirmativa de Foucault (2007, p. XI), uma das lentes para a análise dos contos: “A monstruosidade que Borges faz circular na sua enunciação consiste, ao contrário, em que o próprio espaço comum dos encontros se acha arruinado”. Verificaremos esse arruinar do espaço/tempo para os encontros porque o contista passa do tempo linear, cronológico

---

<sup>236</sup> “(Ordenar bibliotecas é exercer/ de modo silencioso e modesto/ a arte da crítica)”. (BORGES, 1999, p. 400, vol. II).

humano para tempo/espço espiralar, divino, conforme procuramos evidenciar nos dois contos analisados anteriormente.

O espço é “delineado” por um antigo livro sagrado, trazido do misterioso Oriente<sup>237</sup>; o volume é infinito e vulnerável como a areia e revela-se como livro propriamente somente no instante da leitura, desfazendo-se logo após em novas combinações. Com antigas e longínquas origens, **O Livro de Areia**<sup>238</sup> nos passa um status de autoridade sobre as mutações da linguagem, ao ponto de se colocar acima da autonomia do leitor. Isto fica caracterizado nas numerações não sequenciadas das páginas e na fluidez que trazem textos e ilustrações, podendo ser encontrados apenas uma vez, pelo leitor, mas sem saber o que vai encontrar nessa única vez. Assim, o exemplar coloca-se acima de nós, humanos, porque se revela quando quer e, ao revelar-se, também se distancia, causando nossa instabilidade. Sugere o texto da vida transformando-se em tecido literário pelo caminho da linguagem oral/escrita, onde tudo se resolve ou se questiona em frases.

Falamos em permanência e devir da linguagem, baseando-nos no que se vê no livro permanecer naquele momento (do texto e do olhar mirando-se), mas esses não se constituem num encontro com permissão de um reencontro. Devir porque a linguagem está em constante transformação nas páginas que antecedem ou sucedem a página procurada. Não se consegue localizar a primeira nem a última, como se a denunciar a nossa incapacidade de identificar o momento exato do surgimento da linguagem nem quando esta deixará de existir. Em nossa tese estamos propondo, através da leitura desse conto **O Livro de Areia**, a possibilidade de inferir a tentativa de Borges em abarcar num

<sup>237</sup> “Oriente é o lugar de onde sai o sol. Há uma bela palavra alemã que quero lembrar: *Morgenland* – para o Oriente – ‘terra da manhã’. Para o Ocidente, *Abendland*, ‘terra da tarde’. (...) Acho que não devemos renunciar à palavra Oriente, uma palavra tão bela, já que nela está, por um feliz acaso, o ouro. Na palavra Oriente sentimos a palavra ouro, já que quando amanhece vê-se o céu de ouro. (...) É que a palavra *oriental* tem dois sentidos: a safira oriental, a que provém do Oriente, e é também o ouro da manhã, o ouro daquela primeira manhã no Purgatório”. (BORGES, 2000, p. 260, vol. III).

<sup>238</sup> “É agradável observar a arcana/ Areia que desliza e que declina/ E, prestes a cair, se recombina/ Com uma pressa inteiramente humana/ A areia dos ciclos é imutável/ A história da areia é infinita/ Se abisma a eternidade invulnerável/Não se detém jamais essa caída/ Eu me dessango, não o vidro. O rito/ De decantar a areia é infinito/E com a areia vai-se nossa vida/ Nos minutos da areia o tempo cósmico/ Acredito sentir: aquela história/Que guarda em seus espelhos a memória/ Ou que a dissolveu o Letes mágico/ O pilar de fumaça e o que fumeiga/ Cartago e Roma e a perigosa guerra/ Simão, o Mago, os sete pés de terra/ Que o rei saxão oferta ao da Noruega/A tudo arrasta e perde esse infalível/Fio sutil de areia numerosa/Não vou salvar-e eu, fortuita coisa/ De tempo, que é matéria perecível”. (BORGES, 1999, p. 210, vol. II).

único exemplar os períodos da narrativa oral e escrita, e encarar assim, a vida como um texto literário. Mais à frente vamos detalhar essa proposta pensada como singular.

Ao longo da obra do escritor argentino é possível identificar um dos eixos temáticos: o destino do homem. Esse Eu angustiado, para Borges, pode ser aliviado do peso da existência, através do ilusório, também pertinente a todos os homens; nós, seres humanos, suspensos por uma ilusão, sem nos alienar da realidade objetiva. E a linguagem, essa duplicação do mundo real, coloca-nos tantas possibilidades, acreditamos infinitas. E essas possibilidades, para o contista, são melhor representadas nas páginas de um livro sempre em mutação. As obras se colocam além do alcance da mente. Não somos capazes de atingi-las. E Borges, prossegue, através dos contos, tentando nos explicar a razão pela qual inventa esses livros enigmáticos: porque a vida é um enigma. E seu conto literalmente coloca para nós o desafio proposto pela esfinge<sup>239</sup> a Édipo<sup>240</sup>: decifra-me ou devoro-te. Assim, o sofrimento da existência não deixa outra escolha: exige a busca do autoconhecimento. O contista aponta que o melhor caminho para conhecer a nós mesmos é o da ficção.

No conto **O Espelho e a Máscara**, a personagem “o poeta”, respondendo ao rei quando inquirido sobre a capacidade do poeta de cantar vitórias e eternizar o nome, afirma: “sim... Domino a escrita secreta que defende nossa arte do indiscreto exame do vulgo”. (BORGES, 2000, p. 50, vol.. III). Essa frase ilumina a percepção de que na ficção de Jorge Luis Borges o livro é agente de perpetuação significativa, mas, ao mesmo tempo, espaço de contato com a realidade, organizada em uma estrutura linguística provocadora de mais dúvidas que certezas, no leitor. Mas não basta dispor a identificação e

---

<sup>239</sup> “Ninguém ignora que Édipo foi interrogado pela Esfinge tebana: ‘Qual é o animal que tem quatro patas ao amanhecer, duas ao meio-dia e três à tarde?’ Ninguém ignora tão pouco que a resposta é ‘O homem’. Quem não percebe imediatamente que o conceito nu ‘homem’ é inferior ao mágico animal que a pergunta deixa entrever e à assimilação do homem a esse monstro, e de setenta anos a um dia, e da bengala dos velhos a uma terceira pata?”. (BORGES, 2001, p. 291, vol. IV).

<sup>240</sup> “Quadrúpede na aurora, alto no dia/E com três pés errantes pelo vão/Âmbito do entardecer, assim via/ A eterna esfinge ao inconstante irmão/ O homem, e à tarde um homem vaticina/ decifrando aterrado, no cristal/ Da monstruosa imagem, o fatal/ Reflexo de seu destino e ruína/ Somos Édipo e, de modo eternal/ Somos, no vasto e tríplice animal/ O que seremos e tenhamos sido/ Aniquilar-nos-ia ver a ingente/ forma de nosso ser; piedosamente/ Deus nos depara sucessão e olvido”. (BORGES, 1999, p. 330, vol. II).

a divisão ambigualmente juntas, para saber com segurança onde começa a realidade e onde esta termina. É preciso estar atento a tudo o que pode enganar a expectativa do leitor. Borges trabalha com dois valores em suas narrativas: coloca diante em seus textos ideias e afetos. A ideia está ligada ao enigma, o afeto é o do fascínio do texto na medida em que ele se move em nossa leitura. Dominar a escrita secreta “que defende nossa arte do indiscreto exame do vulgo”, conforme Borges, é nivelar a literatura por cima exigindo do leitor acuidade mental diferenciada.

No prólogo de outra obra, **A Moeda de Ferro**, Borges (2000, p.135, vol. III), lemos: “Cada palavra, ainda que seja carregada de séculos, começa uma página em branco e compromete o futuro”. Nos versos de **Para Uma Versão do I Ching**: “Não há nada / Que não seja uma letra calada / Da eterna escritura indecifrável / Cujo Livro é o tempo”. (BORGES 2000, p.169, vol. III). A escrita, o livro, para Borges é o lugar onde o homem pode encontrar refúgio contra o avanço inexorável do tempo. E o contista faz isso privilegiando o personagem/livro em lugar da ação. Porque assim - parece-nos - ele pode expressar a rebelião da vontade contra o tempo, a vingança da vontade, nossa defesa contra a necessidade de morrer. E o “personagem” **Livro de Areia** é singular porque parece ser o ancestral de todos os livros. Portanto, através dessa narrativa, entendemos que Borges propõe que ler, escrever não representam atividades de primeira ordem, mas antes produtos de aquisição tardia, resultados da aprendizagem iniciada por meio da oralidade.

Borges (1999, p. 423, vol. II) no prólogo do livro *O informe de Brodie* afirma: “Meus contos, como **As mil e uma noites**, pretende distrair e comover, não persuadir... O exercício das letras é misterioso... a literatura não é outra coisa que um sonho dirigido”. A imagem do “sonho dirigido”, bem como as inúmeras referências a *Dom Quixote*, de Cervantes contribui, na obra de Borges, para a percepção de que no arcabouço literário as imagens do real<sup>241</sup> objetivo são apresentadas de forma a provocar, no leitor, o contato com a ficção, mas por meio de um processo reflexivo. Borges constrói uma imagem móvel da eternidade ao organizar suas narrativas; tornou essa imagem eterna

---

<sup>241</sup> “Facilmente aceitamos a realidade, talvez por intuirmos que nada é real”. (BORGES, 2000, p. 601, vol. I).

fazendo-a mover-se; a essa imagem chamamos tempo. No **Livro de Areia** estaria o contista nos apresentando o livro do tempo<sup>242</sup> ou dos tempos? Estaria Borges ouvindo vozes vindas das páginas que brotam antes da primeira página do **Livro de Areia**?

Os contos de Borges revelam as multiplicidades de suas leituras; distinguem-se por traços diversos de estruturação realística em uma modalidade de prosa de ficção que usa livremente o mundo exterior como a do romance social da década de 1930, mas que realiza uma espécie de dissecação analítica de temas e atitudes intelectuais de seu tempo, de forma intelectualizada, ao estilizar em seus contornos, aparentemente caóticos, uma linguagem erudita que tem sua raiz nas narrativas clássicas. Entendemos que Borges faz isso acreditando que leitura é tradução, e todas as tentativas de comunicar uma leitura parecem provocar uma redução porque ele está na busca obsessiva de modelos representativos. O contista age como um verdadeiro artesão - se preferirmos, para usar um vocábulo caro a Borges – um artífice; seu trabalho corresponde a uma decisão, não à necessidade; daí o fervor e a convicção de suas narrativas. Daí podermos dizer que poucos escritores são tão complexos intelectualmente como ele, ao renovar os temas da literatura e ao colocar o livro como personagem.

A enorme relevância de Borges está fundamentada no fato de ele compreender a importância do mundo do indefinido, o mundo das imagens ambivalentes e incertas, que é o universo da narrativa, e que se torna idêntico à nossa condição humana, pois somos ignorantes de causas e origens. Mesmo assim, continuamos sempre em busca de origem. Entendemos que, para o contista, a literatura criativa, fantástica nasce de nossa ignorância das causas e da incessante procura por entender o que está além das limitações dos nossos sentidos. Ele parece estar tentando nos mostrar, através da arte literária, uma origem sagrada transcendente à linguagem. E faz isso nos apresentando uma subjetividade autoconsciente com base numa ideia alternativa da criação, que

---

<sup>242</sup> “Está certo, mas o tempo nos desertos/ Outra substância achou, suave e pesada/ Que parece ter sido imaginada/ Para medir o tempo dos mortos/ Surge assim o alegórico instrumento/ Das gravuras dos dicionários/ A peça que os grises antiquários/ Relegarão a esse mundo cinzento/ (...) Ouro gradual que se solta e recheia/ O côncavo cristal, seu universo”. (BORGES, 1999, p. 209, vol. II).

nos parece num processo de retração e progressão. Por isso nossa inferência da junção da oralidade e escrita no conto **O Livro de Areia**.

Borges, na construção do **Livro de Areia**, apresenta essa inquietação da busca das origens diante do objeto literário e faz isso, utilizando um percurso metalinguístico no qual a leitura é aspecto importante, como explicaremos no último item desse capítulo. Vista como ambígua, a leitura é contraditória. A imagem especular aparente no interior do conto é ilustrativa para os processos inventivos apresentados como elementos de construção da trama do conto. E essa inventividade está atrelada à manipulação de tempo e espaço por uma linguagem<sup>243</sup> que busca nos enredar no labirinto da origem de um exemplar que pode ser o elo perdido de nossa gênese. Borges parece colocar o espaço contra o tempo, espaço como metáfora para limitação, e tempo como elemento que destrói todas as fronteiras ou limites. Promove a redução imagística de uma totalidade anterior para um vazio posterior. Sendo que a totalidade anterior pode ser representada, em nosso entender, na fase cultura oral; já o vazio posterior, surgiria com o aparecimento da escrita.

A partir daqui, seguindo a estratégia adotada na escrita da tese, faremos uma análise sequenciada e aprofundada do conto **O Livro de Areia**; para isso dividimos a narrativa em 21 parágrafos/seções procurando evidenciar como Borges, através da manipulação de tempo e espaço para construir esse labirinto narrativo, utiliza os recursos da linguagem mencionados nos capítulos anteriores, promove encontros e desencontros, constrói o fantástico, provoca a ruptura nas ficções passando do tempo humano (linear) para o tempo divino (espiralar) e nos apresenta a leitura como espaço de salvação e perdição.

#### **4.1. Manipulação da linguagem: encontros e desencontros em Borges**

O narrador começa descrevendo o “personagem” **O Livro de Areia**, mais à frente apresentado ao leitor, no seu aspecto físico e na sua estranheza, por não permitir localizar pela segunda vez uma página vista antes. Abre o conto utilizando linguagem da geometria: “A linha consta de um número infinito

---

<sup>243</sup> O que Borges fala do sistema de comunicação em Tlön, é o que executa na maioria dos seus contos: “Sua linguagem e as derivações de sua linguagem – a religião, as letras, a metafísica – pressupõe o idealismo. O mundo para eles não é um concurso de objetos no espaço; é uma série heterogênea de atos independentes. É sucessivo, temporal, não espacial”. (BORGES, 2000, p. 480, vol. I).



de pontos<sup>244</sup>; o plano, de um número infinito de linhas; o volume, de um número infinito de planos; o hipervolume, de um número de volumes...”. Por meio do monólogo interior questiona a forma como pretende iniciar a narrativa: “Não, decididamente não é este, *more geométrico*, o melhor modo de iniciar meu relato. Afirmar que é verídico é, agora, uma convenção de todo relato fantástico; o meu, no entanto, é verídico”. (BORGES, 2000, p. 79, vol. III). Ao decidir “mudar” a forma de apresentar o relato, o narrador ironiza dizendo ser verdadeira a sua narrativa.

Para dar veracidade diz: “Moro sozinho, em um quarto andar da rua Belgrano. Faz alguns meses, ao entardecer, ouvi uma batida na porta. Abri e entrou um desconhecido. Era um homem alto, de traços mal conformados”. A partir daí o narrador apresenta informações que o confundem/identificam com Borges, o autor do conto. “Talvez minha miopia<sup>245</sup> os visse assim. Todo o seu aspecto era de uma pobreza decente. Estava de cinza e trazia uma mala cinza na mão. Logo senti que era estrangeiro”. A miopia do narrador provoca a reversibilidade do relato. “A princípio, julguei-o velho; depois percebi que me havia enganado seu escasso cabelo loiro, quase branco, à maneira escandinava. No decorrer de nossa conversa, que não duraria uma hora, soube que procedia das Orcadas<sup>246</sup>”. (BORGES, 2000, p. 79, vol. III). Como é irônico ao afirmar sobre o relato não fantástico, informa de onde o visitante procede; de ilhas do norte da Escócia.

Borges é tão astuto pela sua erudição literária que apenas nos dois primeiros parágrafos do conto nos apresenta, nas linhas e entrelinhas do relato, pensamentos críticos sobre tipos de narrativas. O que talvez ele queira nos dizer é: eu sou um narrador do fantástico, não sou historiador. Dito de outra forma: alerta-nos sobre o poder da literatura fantástica em descrever a

<sup>244</sup> “... a quantidade precisa de pontos que há no universo é a que há num metro de universo, ou num decímetro, ou na mais profunda trajetória estelar”. (BORGES, 2000, p. 265, vol. I).

<sup>245</sup> “A partir de 1956 os oftalmologistas que atendem Borges, proibem-no de ler e escrever. Dependerá totalmente de sua mãe e de outros generosos amanuenses. Lentamente aprenderá a compor textos de memória e ditá-los depois”. (BORGES, 2001, p. 640, vol. IV).

<sup>246</sup> Em 1956 Borges assumiu a cadeira de professor de Literatura Inglesa na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires. Na quarta aula de Borges em 1966, ao falar das conquistas dos Vikings, disse: “Eles também conquistaram aquelas pequenas ilhas que há no norte das Ilhas Britânicas, as Shetland, as Órcadas. Os habitantes agora falam um dialeto em que há muitas palavras escandinavas. E existe um tal de Jarl, de quem se fala, que é conde de Órcadas... ‘viajante a Jerusalém’, assim o chamavam. (BORGES, 2002, p. 47).

realidade. Suas narrativas aparecem como uma composição de um mosaico, um recurso de reconhecimento, que religa os pedaços quebrados de uma peça de cerâmica, para criar novamente um todo. É como se o contista quisesse nos dizer: “o caráter do subjetivo no real é, na verdade, o meu tema, meu objetivo é mapeá-lo através de uma interação”. Na próxima seção deste capítulo vamos tratar especificamente do fantástico em Borges.

O narrador, no segundo parágrafo do conto, revela sua miopia e no final da narrativa diz: “Antes de me aposentar, trabalhava na Biblioteca Nacional, que guarda novecentos mil livros”. (BORGES, 2000, p.82, vol. III). Aqui se confunde narrador com o próprio autor do conto. Jorge Luis Borges usa a estratégia do fingimento como traço marcante da criação literária. Escreve contos em cuja trama o narrador é duplo, às vezes tem o nome do próprio autor ou comenta livros inexistentes. O senso de humor<sup>247</sup> e a ironia de Borges possibilitam compor um jogo literário onde o duplo, o ambíguo, a contradição, o ser tudo e nada ao mesmo tempo, podem coexistir. Podemos exemplificar com o ensaio **Borges e Eu** no livro *O Fazedor* (1999):

Ao outro, a Borges, é que sucedem as coisas. Eu caminho por Buenos Aires e me demoro, talvez já mecanicamente, para olhar o arco de um vestíbulo e o portão gradeado; de Borges tenho notícias pelo correio e vejo seu nome em uma lista tríplice de professores ou de um dicionário biográfico. [...] eu vivo, eu me deixo viver, para que Borges possa tramar sua literatura, e essa literatura me justifica. Não me custa nada confessar que alcançou certas páginas válidas, mas essas páginas não podem salvar-me, talvez porque o bom já não seja de ninguém, nem mesmo do outro, mas da linguagem ou da tradição. Além disso, eu estou destinado a perder-me, definitivamente, e só algum instante de mim poderá sobreviver no outro. Pouco a pouco vou cedendo-lhe tudo, embora conheça seu perverso costume de falsear e magnificar. [...] Eu permanecerei em Borges, não em mim (se é que sou alguém), mas me reconheço menos em seus livros do que em muitos outros. [...] Há alguns anos tentei livrar-me dele e passei das mitologias do arrabalde aos jogos com o tempo e com o infinito, mas esses jogos agora são de Borges e terei de imaginar outras coisas. Assim minha vida é uma fuga e tudo eu perco e tudo é do esquecimento ou do outro. Não sei qual dos dois escreve esta página, (BORGES, 1999, p. 206, vol. II).

Vemos aí um Borges refletindo, em sua obra ensaística e ficcional, a problemática do Eu. Desde garoto, através de múltiplas leituras, se inquieta com o paradoxo: a eternidade da escrita e a transitoriedade do homem.

---

<sup>247</sup> “... e Bernard Shaw declarou que todo trabalho intelectual é humorístico”. (BORGES, 2000, p. 315, vol. I).

Começa a perceber as fragilidades do que chamamos realidade; e de nossas limitações impostas pela nossa condição de humanos. E o contista procura libertar-se desses limites utilizando o livro como seu veículo. E o livro nos seus contos é apresentado sempre num exagero intensificado com sua dialética de substituição e representação; como se Borges buscasse conseguir, através de seus “personagens” livros, sublimar essa vontade de ser outro, de estar em outro lugar, de vencer as prisões impostas ao corpo pelo espaço e pelo tempo. Como o narrador do Livro de Areia diz: “Sem dúvida, havia passado por muitas mãos”. (BORGES, 2000, p.80, vol. III).

No caso das ficções, para “outrar-se”<sup>248</sup> o escritor argentino não se prende a descrever personagens, como já apontamos em vários lugares. Ele foca o argumento filosófico, no lugar de personagem com personalidade própria. Como lembra Ordóñez (2009, p. 135): “Seus heróis simulam ser espectros, delineações vertidas no papel como desculpa para desenvolver uma história. A textura argumental é o autêntico e único apoio do relato”. Isso é constatado pelo fato de não termos nenhuma personagem borgeana que se destaque. Temos procurado demonstrar a predominância da manipulação do tempo e do espaço criando labirintos narrativos por meio da linguagem. Assim **O Livro de Areia** pode ser visto como um ato de leitura da realidade que se torna fantástica, em nosso entender, ao tentar explicar ou unir oralidade e escrita. Em um conto sintético Borges nos faz suscitar perguntas: a oralidade seria o tempo que é infinito? A escrita seria o espaço limitado, por precisar de suporte?

Outro ponto a destacar é que Borges vai optar pela narrativa curta. Apresenta um estilo fragmentado, quase um mosaico, em que os narradores constroem o diálogo com os valores culturais, sempre centrados na imagem do livro. No livro *Outras Inquisições*, no ensaio **O Sonho de Coleridge**, Borges (1999, p. 22, vol. II), escreve: “constatou que do palácio de Kublai Khan só

---

<sup>248</sup> “... eu vivo, eu me deixo viver, para que Borges possa tramar sua literatura, e essa literatura me justifica. (...) mas essas páginas não podem salvar-me, talvez porque o bom já não seja de ninguém, nem mesmo do outro, mas da linguagem ou tradição. Além disso, eu estou destinando a perder-me, definitivamente, e só algum instante de mim poderá sobreviver no outro. Pouco a pouco vou cedendo-lhe tudo, embora conheça o perverso costume de falsear ou magnificar. (...) Assim minha vida é uma fuga e tudo eu perco e tudo é do esquecimento e do outro. Não sei qual dos dois escreve esta página”. (BORGES, 1999, p. 206, vol. II).

restavam ruínas; do poema consta-nos que foram resgatados não mais que cinquenta versos. (...) Ao primeiro sonhador foi oferecida, na noite, a visão do palácio, e ele o construiu; ao segundo, que não soube do sonho anterior, o poema sobre o palácio”. E Borges deixa claro que o texto literário permanecerá, pois o que existe é leitura/interpretação e cada nova interpretação reage a uma interpretação anterior como poderá ceder a outra posterior.

Entendemos que o autor argentino consegue essa proeza por não apenas escrever, mas refletir<sup>249</sup> sobre a relação escritor-obra-leitor, e dar primazia à leitura. No prólogo do livro *História universal da infâmia*, publicado em 1935, registrou: “às vezes creio que os bons leitores são cisnes ainda mais tenebrosos e singulares que os bons autores (...). Ler, entretanto, é uma atividade posterior à de escrever: mais resignada, mais civil, mais intelectual”. Borges (2000, p. 313). O contista trata a relação entre escritor e leitor de forma a deixar claro que tanto o leitor quanto o autor têm papel importante na produção de sentido de um determinado texto literário, uma vez que estas entidades são próximas. Podemos dizer que Borges vê a leitura como uma dança de substituições que gerarão novas narrativas.

No caso de Borges podemos afirmar a inventividade dos enredos “a partir de fontes diversas, que podem ser a tradição, a mitologia, a história ou a pura imaginação”. (CANDIDO, 2006, p. 92). E isto primeiro pode ser constatado pela sua formação erudita. Na biblioteca do pai, conforme o autor, sua primeira “Babel”, lê a obra de autores como: Hugo, Zola, Voltaire, Flaubert, Maupassant, Baudelaire, Rimbaud, Carlyle e Chesterton, que se somam às leituras de Stevenson, Mark Twain, H. G. Wells. Aprende alemão sozinho com o auxílio de um dicionário e dos poemas de Heine. Lê com intensidade os filósofos mais famosos da época: Schopenhauer, Nietzsche, Fritz Mauthner. Portanto, ao lermos **O Livro de Areia** é necessário não esquecermos que estamos diante

---

<sup>249</sup> “Milton, Tasso e Virgílio se consagraram à execução de poemas; Flaubert foi o primeiro a se consagrar (dou a esta palavra seu rigor etimológico) à criação de uma obra puramente estética em prosa. Na história das literaturas, a prosa é posterior ao verso; este paradoxo incitou a ambição de Flaubert. ‘A prosa nasceu ontem’, escreveu. ‘O verso é por excelência a forma das literaturas antigas. As combinações da métrica se esgotaram; mas não as da prosa’. E em outro lugar: ‘O romance espera seu Homero’”. (BORGES, 2000, p. 286, vol. I).

de um texto construído com o saber literário enciclopédico de Borges<sup>250</sup>, sem repetir precursores, abre um novo e rico caminho, dando um viés diferente às narrativas.

Como nosso trabalho foca na análise da linguagem de Borges, destacamos no primeiro parágrafo do conto as palavras ligadas à geometria: linha, infinito, pontos, plano, volumes, hipervolume, more geométrico, convenção, verídico. O narrador, através dessas palavras, começa tentando descrever o “personagem” **O Livro de Areia**<sup>251</sup> que mais à frente será apresentado ao leitor, no seu aspecto físico e sua estranheza por não permitir localizar pela segunda vez uma página vista antes. O narrador faz questão de “descartá-las”, mas muitas delas vão ganhar a primazia na narrativa a partir do sexto parágrafo, em que nos serão apresentados aspectos do livro misterioso. Por isso a negativa do narrador: “Não, decididamente não é este, *more geométrico*, o melhor modo de iniciar meu relato”. (BORGES, 2000, p. 79, vol. III), assinalando-nos, já, a dificuldade do encontro com o texto, que logo mais nos será tirado. Aí acontecerá o arruinar dos espaços para os encontros, na visão de Foucault.

No segundo parágrafo os vocábulos - miopia, batida, porta, desconhecido, traços, mal conformados, aspecto, pobreza, decente, mala, julguei-o velho, enganado, escasso, cabelo, escandinava - procuram dar um ar de mistério Até agora o tempo foi marcado pelo entardecer e uma hora; o espaço com a sala do apartamento do narrador. É assim que o contista vai construindo as possibilidades de encontros e desencontros com uma linguagem comedida, precisa. Isso nos leva a conjecturar que o conto favorece o tácito, compele o leitor à ação reflexiva: a discernir as explicações omitidas pelo autor, é preciso proceder com cautela, com propósito, estar atento à linguagem.

---

<sup>250</sup> “Que outros se jactem das páginas que escreveram/ a mim me orgulham as que li / Minhas noites estão cheias de Virgílio/ ter sabido e ter esquecido o latim/ é uma possessão, porque o esquecimento/ é uma das formas da memória, seu impreciso porão/ o outro lado secreto da moeda”. (1999, p. 418, vol. II).

<sup>251</sup> “Um agourento/ Livro ainda não escrito revelou-me/ Que morrerei como os outros morrem/ (...) Porque não condescendo à homenagem/ Do clamoroso Oriente”. (BORGES, 1999, p. 495-496, vol. II).

Para nos seduzir em relação ao livro fantástico que será apresentado, continua a narrativa de forma linear: “Apontei-lhe uma cadeira. O homem demorou um pouco a falar. Exalava melancolia, como eu agora. - Vendo bíblias – disse-me. – Não sem pedantismo, respondi-lhe: - Nesta casa há algumas bíblias inglesas, inclusive a primeira, a de John Wiclif”. E para mostrar que tem um bom número de bíblias em seu acervo informa: “Tenho também a de Cipriano de Valera, a de Lutero, que literariamente é a pior, e um exemplar latino da Vulgata. Como o senhor vê, não são precisamente bíblias o que me falta”. (BORGES, 2000, p.79, vol. III). É importante destacar a voz do narrador “o que me falta”. Diz isso ao homem “de cinza e trazia uma mala cinza na mão”. Parece nos anunciar pela negação a entrada em contato com um volume que completará a biblioteca, porque abarcará todos os outros. E o que sairá dessa mala cinza? Aqui temos um clima policialesco com este homem de cinza portando uma mala da mesma cor. Borges<sup>252</sup> compacta tantas informações em pequenos espaços, com sua linguagem precisa, com palavras comuns cujo tom se torna inusitado.

A Bíblia é o primeiro livro mencionado diretamente; já que o **Livro de Areia** é apenas sugerido no primeiro parágrafo. Mas logo vamos entender porque a citação de tantas versões da Bíblia: “Depois de um silêncio, respondeu: - Não vendo apenas bíblias. Posso mostrar-lhe um livro sagrado que talvez lhe interesse. Eu o adquiri nos confins de Bikanir”. (BORGES, 2000, p. 80). Temos aí a razão: o livro a ser vendido ao narrador já é chamado de sagrado e será colocado acima das Escrituras. E para ninguém “duvidar” foi adquirido pelo vendedor em Bikanir, local que não consta no mapa. Antes de vermos o livro já temos um desencontro; não é possível identificar o espaço de suposta procedência da obra. Começa-se a manipular espaço e tempo. Está sugerido um livro sem princípio, e depois ficará afirmado que não tem fim. A ironia é uma constante neste e em outros contos de Borges. Ele a utiliza, às vezes, para dizer algo cujo significado difere do conteúdo óbvio, às vezes chegando mesmo a sugerir o oposto do que é dito.

---

<sup>252</sup> “Medita: Eu li os livros essenciais/ E outros obscuros compus que não há de apagar/  
Obscuro olvido. A um deus coube me doar/ O que é dado saber a nós, mortais/ Meu nome o continente anda a correr/ Não vivi. Outro homem queria ser”. (BORGES, 1999, p. 312, vol. II).

O livro como personagem já rouba a cena na narrativa com sua saída da mala cinza<sup>253</sup> e sua apresentação ao leitor: “Abriu a mala e o deixou sobre a mesa. Era um volume in-oitavo, encadernado em tecido. Sem dúvida, havia passado por muitas mãos. Examinei-o; seu inusitado peso me surpreendeu. Na lombada dizia *Holy Whrit*, e abaixo, *Bombay*”. Temos assim a descrição do aspecto físico do volume. O narrador procura dimensionar também o tempo de origem do livro: “- Deve ser do século XIX – observei.- Não sei. Nunca soube disso – foi a resposta”. (BORGES, 2000, p. 80, vol. III). O tempo, que até então havia sido referendado por “entardecer e uma hora”, é hiperampliado com a menção do século XIX. Com economia de palavras, o narrador deixa implícito que tomou o exemplar em suas mãos ao se dizer admirado do peso, além de informar não ter dúvidas de que o mesmo passara por muitas mãos. Assim, observamos o narrador fazendo a recepção desse livro no tempo, englobando conhecimentos de séculos e séculos e ocultando misteriosos significados.

Os significados das palavras em inglês, na lombada, parecem ser a única identificação da obra que não traz título, pelo menos este não é mencionado. Holy pode significar sacro, sagrada, sagrado, santa; Whrit refere-se à ordem. O exemplar pode representar a ordem sagrada. Bombay pode ser a forma inglesa de se referir à cidade indiana de Bombaim. Sabemos que os escritos sapienciais se fazem presentes em quase todas as tradições espirituais do mundo, tanto no Oriente quanto no Ocidente<sup>254</sup>. Borges apela para o Oriente<sup>255</sup> - que sempre o fascinou - para sugerir o local de possível origem desse livro, referenciado com um caráter de sacralidade, como querendo manifestar o incorruptível mundo da divindade, representado por um volume que não pode ser dominado.

---

<sup>253</sup> “Cinza, a faina de nossas mãos/ e um fogo ardente, nossa fé”. (BORGES, 1999, p. 406, vol. II).

<sup>254</sup> “Poderíamos dizer que a cultura ocidental é impura no sentido de que somente é meio ocidental. Há duas nações essenciais para nossa cultura. Essas duas nações são Grécia (já que Roma é uma extensão helenística) e Israel, um país oriental”. (BORGES, 2000, p. 260, vol. III).

<sup>255</sup> “O que é o Oriente? Definindo-o de modo geográfico, deparamos com algo bastante curioso, e é que parte do Oriente seria o Ocidente ou o que para os gregos e romanos foi o Ocidente, já que se entende que o Norte da África é o Oriente. Portanto, o Egito é também o Oriente, e as terras de Israel, a Ásia Menor e a Bactriana, a Pérsia, a Índia, todos esses países que se estendem para além e que têm pouco em comum entre si”. (BORGES, 2000, p. 260, vol. III).

Temos aqui, então, um exemplar que vem do Oriente<sup>256</sup> e tem um cunho sagrado superior aos demais. As respostas lacônicas do vendedor, o olhar e pensamentos argutos do narrador, que possui muitos livros e entende de literatura, estabelecem uma distância entre os dois interlocutores. O primeiro quer apenas vender o livro; o outro quer conhecer o que lhe falta. Esse aparente “encontro” da oferta e da procura provocará o desencontro entre o possuidor com a obra singular. Porque, mais tarde, perceberemos que esse livro (se assim podemos chamá-lo) varia cada vez ao ser aberto e se assemelha muito mais a uma coleção de livros ou a uma biblioteca e não àquilo que normalmente descrevemos como uma obra de contorno definido. É como se fosse o reflexo de todo conhecimento ou, ainda, um espelho refletindo a “sabedoria” divina ou a radiância de Deus, totalmente incognoscível, além de qualquer representação, mas que **O Livro de Areia** está tentando representar.

Veremos que o suposto vendedor de Bíblias, além de estar de posse do **Livro de Areia**, também emite conceitos filosóficos sobre tempo e espaço e dá opiniões sobre as origens e características singulares deste livro espantoso, não “domado” pelo leitor. Borges consegue fazer isso porque possui uma sabedoria um tanto quanto mesclada e, provavelmente, perturba mais do que esclarece. É como se o contista estivesse a fazer uma tradução interminável; e essa tradução começasse de novo a cada leitura e a cada leitor, num processo sem fim, muitas vezes penoso, de reinterpretação, dependente do equilíbrio e oscilação perpétuos entre o permanecer e o devir da linguagem. E isto está referendado por nossa condição: sempre vir a ser.

Podemos pensar que Borges nos está demonstrando como se escreve um conto diferenciado; ou o que torna um conto significativo. No entanto, também está implícito o desafio de como ler um conto criativo. Uma das dicas presentes nas entrelinhas da narrativa do contista argentino é admitirmos que a arte escrita existe sempre depois do acontecido, até por mais profética que ela pretenda ser. Isso porque a literatura vive sempre à sombra da literatura. Nós,

---

<sup>256</sup> “Esta lista não pode ser infinita, mas recordemos Marco Polo, cujo livro é uma revelação do Oriente (durante muito tempo foi a maior revelação), aquele livro que ele ditou a um companheiro da prisão, depois de uma batalha em que os venezianos foram vencidos pelos genoveses. Aí está a história do Oriente e aí justamente fala-se de Kubilai Khan, que reaparecerá em certo poema de Coleridge”. (BORGES, 2000, p. 258, vol. III).



os leitores, assim como o escritor, lidamos com a posteridade, também. Chegamos sempre depois do evento, como se estivéssemos no ato da escrita e da leitura em busca de uma significação retroativa. Tal fato acontece tanto na questão temporal quanto na questão espacial, provocando um crescimento no interesse humano, imaginativo, de como fazer do mundo da emanação uma unidade pragmática, por meio do domínio da filosofia e da psicologia.

É com esse olhar inquieto que Borges se volta para essa tradição<sup>257</sup> literária - tão rica e coerente, parecendo deixar poucos espaços para novas revelações e especulações – buscando abrir novos caminhos. A atitude em relação a esta tradição se torna, a nosso ver, o paradigma de como modela narrativas através de um novo impulso criativo. A técnica consiste em desvelar as escrituras, tecendo comentários que parecem construir desconstruindo; mas é justamente esta ênfase dada à releitura a distinção de Jorge Luis Borges. O feito não se resume a comentar esses escritos antigos mas a desviar-se de tal forma dos textos canônicos até transformar as vozes ancestrais em seus próprios opostos. Entendemos, no **Livro de Areia**, o ápice dessa tentativa ao conseguir, por meio de um processo fantástico, unir de forma ilusória, num único exemplar, o livro vivo da memória, da oralidade (que ninguém pode arrancar), com o livro morto da escrita. É Borges, no ato da escrita, tentando não chegar atrasado, mas antepondo-se à época do surgimento da escrita. Ele o faz através de uma linguagem que manipula tempo e espaço.

Em relação à utilização do espaço e do tempo pelo contista identificamos, neste conto e nos outros analisados, o que Borges revela em uma conferência sobre as narrativas fantásticas: “quanto mais longínquos forem os cenários do que é relatado, os territórios, maior efetividade haverá em transportar o leitor para zonas fictícias”. (ORDÓÑEZ, 2009, p. 186). Esse “transportar” do leitor começa aparentemente como um comentário às

---

<sup>257</sup> Neste fragmento do ensaio **José Hernández**, Borges tratando de um escritor argentino, deixa claro qual é sua atitude em relação à tradição literária: “A verdade é que, sem a tradição que Hidalgo Inaugura, o *Martín Fierro* não teria existido, mas também é certo que Hernández rebelou-se contra ela e transformou-a e se empenhou com todo o fervor guardado no peito e que talvez não exista outro modo de utilizar a tradição”. (BORGES, 2001, p. 102, vol. IV).

“Escrituras<sup>258</sup>” que o narrador possui; e a partir daí, o leitor se verá diante de uma narrativa tentando possuí-lo, porque Borges parece rasgar as vestes, dessacralizar o que está construindo. E frente a muitos e angustiantes enigmas, o narrador e nós, leitores, só vemos uma saída: “perder o Livro de Areia em uma das úmidas prateleiras”. (BORGES, 2000, p.83, vol. III). Para provocar o fantástico já menciona o oriente e o século XIX como as possíveis origens do **Livro de Areia**.

#### 4.2. O fantástico em Jorge Luis Borges

Dedicaremos alguns parágrafos para conceituar o fantástico<sup>259</sup> na literatura; em seguida voltaremos à análise do **Livro de Areia** apontando mais especificamente como Borges constrói ali o fantástico. A narrativa fantástica constitui o gênero literário caracterizado com a presença do sobrenatural; ou seja, com o que transgride as leis organizadoras do mundo real, com o que não é explicável nem mensurável. Porque o principal objetivo do fantástico é mostrar a irrealidade da realidade. E para que isso ocorra, deve haver um entrelaçamento do fantástico com o real, dificultando a separação um do outro.

Segundo Roas (2014, p. 31), “[...] para que a história narrada seja considerada fantástica, deve-se criar um espaço similar ao que o leitor habita, um espaço que se verá assaltado pelo fenômeno que transtornará sua estabilidade”. É desta forma que a narrativa fantástica coloca o leitor perante o sobrenatural para questioná-lo, provocando sua insegurança diante da realidade. Vemos isso caracterizado no **Livro de Areia** quando o narrador questiona: “Isto não pode ser”; e o vendedor de bíblias retruca: “Não pode ser, mas é”. (BORGES, 2000, p.81, vol. III).

---

<sup>258</sup> “Ao falar das revelações do Oriente, eu deveria ter mencionado esse revelação contínua que é a Sagrada Escritura. O fato é recíproco, já que o Ocidente influi no Oriente. Há um livro de um escritor francês intitulado *O Descobrimto da Europa pelos Chineses*, e trata-se de um fato real, que também deve ter ocorrido”. (BORGES, 2000, p. 260, vol. III).

<sup>259</sup> “Compilei certa vez uma antologia da literatura fantástica. Admito que essa obra é uma das pouquíssimas que um segundo Noé deveria salvar de um segundo dilúvio, mas confesso a condenável omissão dos insuspeitos e maiores mestres do gênero: Parmênides, Platão, João Escolto Erígena, Alberto Magno, Spinoza, Leibniz, Kant, Fancis Bradley. De fato, o que são os prodígios de Wells ou de Edgar Allan Poe – uma flor que nos chega do futuro, um morto submetido à hipnose – confrontados com a invenção de Deus, com a teoria laboriosa de um ser que de algum modo é três e que solitariamente perdura fora do tempo?”. (BORGES, 2000, p. 303, vol. I).

É preciso distinguir o fantástico<sup>260</sup> do maravilhoso. Quando o sobrenatural não entra em conflito com o contexto em que os fatos acontecem, não se produz o fantástico; aí temos a literatura maravilhosa.

Assim, diferentemente da literatura fantástica, na literatura maravilhosa o sobrenatural é mostrado como natural, em um espaço muito diferente do lugar em que vive o leitor (pensemos, por exemplo, no mundo dos contos de fadas tradicionais ou na Terra Média em que está ambientado *O Senhor dos anéis*, de Tolkien). O mundo maravilhoso é um lugar totalmente inventado em que as confrontações básicas que geram o fantástico (a oposição natural/sobrenatural, ordinário/extraordinário) não estão colocadas, já que nele tudo é possível – encantamentos, milagres, metamorfoses – sem que os personagens da história questionem sua existência, o que permite supor que seja algo normal, natural. (ROAS, 2014, p.33,34).

O realismo maravilhoso é uma forma híbrida entre o fantástico e o maravilhoso; é necessária a relação do fantástico com o contexto sociocultural. É preciso contrastar o fenômeno sobrenatural com a concepção do real para defini-lo como fantástico. O efeito fantástico nasce da dúvida entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos fatos narrados; a transgressão que define o fantástico só pode ser produzida em narrativas ambientadas em nosso mundo. A participação ativa do leitor é fundamental para a existência do fantástico. Depende do que consideramos real, e o real depende do que conhecemos; ler supõe cooperar com o texto, colocá-lo em contato com nossa experiência do mundo.

Portanto, na visão de Roas (2014, p.52) o discurso fantástico é um discurso em relação intertextual constante com esse outro discurso que é a realidade da construção cultural; dramatiza a constante distância que existe entre o sujeito e o real. A literatura fantástica oferece uma temática que coloca em dúvida nossa percepção do real. A narrativa fantástica, para o devido funcionamento, deve ser sempre crível. O efeito é procurado por todo texto ficcional. O fantástico está inscrito na realidade e atenta contra essa mesma realidade que o sustenta. Seu objetivo fundamental é questionar a possibilidade de um rompimento com a realidade empírica.

---

<sup>260</sup> No livro *Prólogo com um Prólogo de Prólogos*, Borges escreveu: “(...) e nem mesmo sabemos, com certeza, se o universo é uma espécie de literatura fantástica ou de realismo”. BORGES, 2001, p. 57, vol. IV).

Para mostrar as diferenças entre o realismo mágico<sup>261</sup> e a singularidade do fantástico em Borges, Solange Fernández Ordóñez, escreve em *O Olhar de Borges*:

Enquanto o realismo e o chamado realismo mágico impõem suas formas e invadem com o barroquismo de suas imagens, o fantástico somente sugere, apenas deixa assomar o misterioso, detrás de situações ou acontecimentos aparentemente comuns e ordinários. Muitos relatos de Borges começam com um perfil realista para, sem aviso, passar a outra esfera que, simulando ser a mesma, é absolutamente diferente da anterior. É assim que os leitores podem acreditar que sua leitura transcorre sobre o mesmo trilho e, em segundos, se precipitam da silenciosa passagem realizada na leitura para outras vias, sem se ter inteirado. Tudo aparenta ser igual na sequência da narração; mas algo mudou. Esse algo é o sinal do fantástico. (ORDÓÑEZ, 2009, pp.102,103)

O fato é que Borges – como estamos verificando nas análises dos contos – mescla, nos textos, gêneros distintos, como poema, o ensaio e a narrativa, mas provoca a interação do leitor como aspecto relevante na construção dos sentidos ambíguos. De um lado, usa o plano da história em enredos simbólicos e difusos; de outro, o discurso, no qual fixa ideias contraditórias, como um livro que parece com os demais e, de repente, aumenta as páginas para o antes e o depois. Esta ambiguidade exige do leitor uma postura cética em relação aos sentidos sugeridos, sempre dúbios e periféricos. Porque o fantástico, para Borges, não é uma fuga da realidade, mas uma visão mais lúcida, rigorosa e autêntica dela.

De acordo com Ordóñez (2009), em 1940, Borges faz uma conferência em Montevideu sobre a literatura fantástica. Na abertura da fala o escritor argentino afirma:

É inevitável que uma dissertação sobre a literatura fantástica seja uma apologia da literatura fantástica. Tende-se a menosprezar a literatura fantástica. Julga-se que é um capricho contemporâneo. No entanto, a Eneida, a Ilíada, a Divina Comédia, o Orlando Furioso, os dramas de Shakespeare, correspondem ao gênero fantástico. (BORGES IN ORDÓÑEZ, 2009, p.185)

---

<sup>261</sup> Em sua conferência sobre *As Mil e Uma Noites* Borges pergunta e ele mesmo responde: “O que é a magia? A magia é uma causalidade diferente. É supor que, além das relações causais que conhecemos, há outra relação causal. Essa relação pode dever-se a acidente, a um anel, a uma lâmpada. Esfregamos um anel, uma lâmpada, e aparece o gênio. Esse gênio é um escravo que também é onipotente, que cumprirá nossos desejos. Pode ocorrer a qualquer momento”. (BORGES, 2000, p. 263, vol. III).

Borges afirma a literatura com raízes nas leituras que fez dos clássicos<sup>262</sup>; mas também da fábula<sup>263</sup>, da parábola e do conto folclórico, da fantasia gótica, dos contos de aventura, de ficção científica e, principalmente, dos contos policiais, admirados por tramas “teleológicas”. Nessa conferência apresenta as regras possíveis, segundo uma visão prática para a construção do fantástico.

A primeira consistiria no jogo de incluir a obra de arte dentro de outra obra de arte. Ele cita como exemplos o terceiro conto da *Ilíada*, a chegada de Enéas a Cartago na *Eneida*, o cenário incluído no cenário de Hamlet. [...] A segunda máxima implica outra forma do jogo entre a ficção e a realidade. Trata-se da interferência do plano onírico no plano objetivo. [...] em uma terceira orientação, alude à utilização de um tempo imaginário, o tempo possível do remoto, e reforça o recurso de situar as ficções em tempos pretéritos, desconhecidos e, portanto, misteriosos. É aconselhável agir da mesma maneira em relação aos espaços: quanto mais longínquos forem os cenários do que é relatado, os territórios, maior efetividade haverá em transportar o leitor para zonas fictícias. (ORDÓÑEZ, 2009, pp.185, 186)

Vemos, aqui, Borges revelando a técnica criativa no relato fantástico. Possivelmente seja esta a tática mais desconcertante para o leitor não acostumado com textos deste contista: a abertura de relatos com fragmentos de escritos atípicos, assinados por pessoas com nomes estranhos, de geografias longínquas e remotas. A utilização do apócrifo - o inventado e atribuído a outros autores, reais ou não -, é outra estratégia para dar pistas falsas ao leitor; mas isso não constitui uma brincadeira literária. O narrador propõe e indica a narrativa como parte do suposto livro platônico. No **Livro de Areia**, entramos em contato com um exemplar singular que veio de longe, com o enigma real sobre as origens.

Outra revelação seguida de constatação na leitura dos contos de Borges é do processo da produção ficcional, entendida, por isso, como metalinguística, na medida em que estabelece um diálogo constante com a tradição literária

<sup>262</sup> “Eu, que estudei a fundo as leis e os cânones/ (...) Eu que almejei ser outro, ser um homem/ de sentenças, de livros, de ditames/(...) A esta ruinosa tarde me levava/ o labirinto múltiplo de passos/ que méis dias teceram desde um dia/ da infância”. (BORGES, 1999, p. 268-269, vol. II).

<sup>263</sup> No epílogo do livro de ensaios *Outras Inquisições* Borges revelou: “Duas tendências descobri, ao revisar as provas, nos miscelâneos trabalhos deste volume. Uma, para avaliar as idéias religiosas ou filosóficas por seu valor estético e até pelo que encerram de singular e de maravilhoso. Isso talvez seja um indício de um ceticismo essencial. Outra, para pressupor (e verificar) que o número de fábulas ou metáforas de que é capaz a imaginação dos homens é limitado, mas que essas contadas invenções podem ser tudo para todos, como o Apóstolo”. (BORGES, 1999, p. 171, vol. II).

universal. Poderíamos dizer que os contos são construídos com textos dentro de textos. “Obra de arte dentro da obra de arte”, conforme diz o escritor conferencista. É a transformação da tradição pela leitura. Analisar os contos de Borges é falar de uma tradição da tradição, ou recepção, numa série sem origem e sem fim. Porque, para o contista, um texto é a leitura de outro texto, uma leitura de outro texto ao infinito. Borges faz isso com economia de palavras e, conseqüentemente, de espaço; porque lhe interessa o distanciamento promovedor da liberação de um texto com respeito ao antecessor; ou seja, o contista não fica refém da tradição, mas transita com desenvoltura porque entende que o significado de um texto não está no texto, mas sim na relação entre textos. Em Borges observamos que esses escritos antigos se fazem presentes de forma implícita; é como se ele fingisse esquecer quem e quando escreve; e ao exercitar a memória, produz o conto como um texto original porque, como dissemos, está sempre em busca das origens<sup>264</sup>. Ao rebelar-se contra a tradição, às vezes age como um bom ladrão, pegando aqui e acolá uma expressão que lhe interessa para mudar o sentido ou reforçar sua idéia fantástica.

Já vimos, em nossa análise, o fantástico de Borges na **Biblioteca de Babel** e no **Jardim de Veredas que se Bifurcam**. Nesses dois contos podemos dizer que os narradores precisam de mais espaço para nos enredar nas tramas. Em **O Livro de Areia**, conto de apenas quatro páginas, no espaço exíguo da sala de um apartamento comum, somos projetados ao interior desse exemplar fantástico no qual nos perdemos. E Borges realiza isso com a maior naturalidade, para não assustar o leitor. O livro não aberto começa a nos chamar, num apelo tão silencioso e insistente como o movimento da areia na ampulheta. Isso acontece, segundo Steiner (2001, p. 16), “como se a anunciar a vida póstuma do livro e a brevidade da vida do homem sem o qual o livro permanece morto”. Borges nos faz pensar que as interações dos significados da ampulheta e do livro compreendem grande parte da nossa história interior.

Ao continuar a conferência, o contista argentino provoca o público ao declarar que

---

<sup>264</sup> “O Renascimento já observou, pela boca de Giordano Bruno e de Bacon, que os verdadeiros antigos somos nós, não os homens do Gênesis ou de Homero”. (BORGES, 2001, p. 31, vol. IV).

[...] a priori, dir-se-ia que a literatura do possível é bastante mais rica que a literatura do real, porém, ainda que o seja em extensão e talvez em intensidade, seus temas essenciais são poucos; e, de fato, a literatura fantástica não abrange todas as possibilidades da imaginação, a não ser aquelas que podem simbolizar estados essenciais do homem. (BORGES IN, ORDÓÑEZ2009, p.187).

E por “estados essenciais do homem”, entendemos que Borges está se referindo aos problemas ou mistérios fundamentais da vida, que resumia a dois: a natureza fugitiva do ser – como mostrou Heráclito – e o mal, cujas formas são a estupidez, a injustiça e as misérias corporais. Borges repetiu exaustivamente esta expressão de Heráclito: “Não descerás duas vezes ao mesmo rio”. (BORGES, 2000, p.250, vol. I) O rio que flui é também símbolo do tempo<sup>265</sup> que corre, e corre sem se deter; ao ser o desenho adequado do transcorrer da vida, apóia e marca o traço essencial do homem, a condição temporal e a inevitável dor de ser. Porque não é só o rio que flui, mas também o homem que muda. E a forma/fórmula que Borges encontra para tentar “apreender” esse processo é utilizar o dinamismo do permanecer e o devir da linguagem. E faz isso apontando a falta irresolúvel de nexos entre os elementos distantes do real.

Jorge Luis Borges rejeita o que considera uma fraude própria do realismo: a pretensão do romancista de erguer um espelho diante da “realidade” quando, de fato, sabe tão pouco quanto os leitores sobre o verdadeiro modo de funcionamento do mundo. Não faz sentido disfarçar as estratégias da ficção. Um conto, para Borges, é um reino autônomo<sup>266</sup> em que o autor está livre para construir através da imaginação e, assim, conduzir o leitor a uma espécie de “fé poética”. O contista consegue fazer essa condução porque o reconhecimento da própria voz vem com a recepção e o esvaziamento do precursor. Ele trava a luta e faz do passado a própria criação. A linguagem de Borges traz um reconhecimento ímpar. É neste sentido

<sup>265</sup> “Eu que sou o É, o Foi e o Será/ torno a condescender com a linguagem/ que é tempo sucessivo e emblema”. (BORGES, 1999, p. 379, vol. II).

<sup>266</sup> “Pitágoras com sangue (narra uma/Tradição) escrevia num espelho/ E os homens então liam o reflexo/ Naquele outro espelho que é a lua/ (...) Ariosto me ensinou que a duvidosa/Lua abriga os sonhos, o inapreensível/ O tempo que se perde, o possível/ Ou o impossível, que é a mesma coisa/ (...) Eu sei que a lua ou a palavra lua/ É uma letra inventada para/ A complexa escritura rara/ Coisa que somos, numera e uma”. (BORGES, 1999, p. 218-219, vol. II).

psicológico que **O Livro de Areia** contém a totalidade das literaturas passadas, presentes e das que estão por vir.

Segundo Ordóñez (2009, p. 187), Borges, ao finalizar a palestra, pergunta ao público se nossa vida pertence ao gênero real ou ao gênero fantástico, para em seguida responder com outra pergunta: “Não será porque nossa vida é fantástica que a literatura fantástica nos comove?” E o escritor está dizendo com todas as palavras, com todas as letras, de forma concisa, conforme seu estilo escrito e oral, que somente a literatura fantástica pode se aventurar a tratar dessas condições tão frágeis e fugidias do ser humano. E faz isso representando a tradição desfigurada, para romper com a pura transmissão da “verdade” literária abrindo, assim, novas possibilidades de leitura porque interpretações são sempre parciais. Pergunta até que ponto se pode confiar em quem escreve a história ou as histórias em que todos nós estamos envolvidos quer queiramos quer não. Borges propõe e defende, nos ensaios e narrativas, que o mundo coerente vivido é puro artifício, irreal.

Aponta também para a importância da leitura na formação do escritor. Borges, a partir da experiência de leitor, atribui à leitura papel primordial na atividade criadora. Os registros de suas primeiras reflexões sobre o conjunto de contos de **Ficções** são de 1926, e constituem uma extensa resenha intitulada “Cuentos del Turquestán”<sup>267</sup>. O que lhe chama a atenção nessas histórias é o modo como “o maravilhoso e o cotidiano estão entrelaçados”, sem traçar distinção entre fantasia e realidade. “Existem anjos e existem árvores: eles são apenas mais um elemento na realidade do mundo”

Ocorreu-lhe que, nesses contos, a magia era “um exemplo de causalidade como tantos outros”, pois os povos “primitivos” não distinguiam subjetividade de objetividade; viviam num mundo que era às vezes assustador, porque a mera expectativa do perigo poderia servir para atraí-lo [...] Em consequência, o leitor moderno ainda era suscetível às maravilhas e prodígios dos contos tradicionais. O próprio Borges ficou encantado com os dragões, gênios, demônios, gigantes e princesas que povoam esses contos do Turquestão. (WILLIAMSON, 2011, p.220).

---

<sup>267</sup> Essa resenha mostra que, em 1926, Borges descobre o princípio básico do que veio a ser conhecido quatro décadas depois como o “realismo mágico” latino-americano, embora jamais viesse a usar essa expressão e a mistura de fantasia e realidade fosse bem distinta da dos “realistas mágicos” como Alejo Carpentier, Garcia Márquez ou Isabel Allende. WILLIAMSON, Edwin: *Borges: Uma Vida*. p 220 - São Paulo: Companhia das Letras, 2011.



Borges parece acreditar que a vida das emoções está mais próxima das operações da magia do que da razão objetiva. No fim, são as emoções do escritor que determinam a ordem mágica da ficção. E assim, a arte da narrativa torna-se análoga a um teatro de sombras chinês, pois a tela do texto borgeano fica iluminada pela imaginação do autor, e as figuras ocultas que se movem em sua superfície não seguem a lógica do realismo psicológico, mas aquela das emoções escondidas de seu criador. E a tarefa do leitor,<sup>268</sup> em Borges, é compreender o labirinto de citações. O próprio Borges (1999, p. 191) registra em um de seus ensaios: “Em todo o Oriente ainda existe o conceito de que um livro não deve revelar as coisas; um livro deve, simplesmente, ajudar-nos a descobri-las”. E, assim, o contista deixa-nos perplexos, porque a luz que pensa estar nos oferecendo para nos ajudar a “descobrir” às vezes nos parece trevas e temos dificuldades de prosseguir. O contista é mestre em levantar, no leitor, a suspeita<sup>269</sup> de que outra ordem/desordem secreta possa colocar em perigo a precária estabilidade da nossa visão de mundo.

Para aprofundarmos a visão do fantástico em Borges, vamos continuar a análise do **Livro de Areia**. A partir do sexto parágrafo temos contato com a estranheza da obra: “Abri-o ao acaso. Os caracteres eram-me estranhos. As páginas, que me pareceram gastas e de pobre tipografia, estavam impressas em duas colunas, como uma bíblia. O texto era apertado e estava ordenado em versículos”. Dá destaque para os números: “No ângulo superior das páginas havia algarismos arábicos. Chamou-me a atenção que a página par trouxesse o número (digamos) 40.514 e a ímpar, a seguinte, 999. Virei-a; o dorso estava numerado com oito algarismos”. E descreve a imagem impressa na página: “Trazia uma pequena ilustração, como é usual nos dicionários: uma âncora

---

<sup>268</sup> “Toda leitura envolve colaboração e quase cumplicidade”. (BORGES, 1999, p. 355, vol. II).

<sup>269</sup> “O tempo ensinou-me algumas astúcias: evitar sinônimos, que têm a desvantagem de sugerir diferenças imaginárias; evitar hispanismos, argentinismos, arcaísmos e neologismos; preferir as palavras habituais às palavras assombrosas; intercalar em um relato traços circunstanciais, exigidos agora pelo leitor; simular pequenas incertezas, já que, se a realidade é precisa, a memória não o é; narrar os fatos (isto aprendi com Kipling e nas sagas da Islândia) como se não os entendesse totalmente; lembrar que as normas anteriores não são obrigações e que o tempo se encarregará de aboli-las. Tais astúcias ou hábitos não configuram certamente uma estética. Além do mais, desreio das estéticas. Em geral não passam de abstrações inúteis; variam em cada escritor e ainda em cada texto e não podem ser outra coisa que estímulos ou instrumentos ocasionais”. (BORGES, 1999, p. 377, vol. II).

desenhada a pena, como pela desajeitada mão de um menino<sup>270</sup>. (BORGES, 2000, p. 80, vol. III). Rapidamente o narrador faz uma análise acurada de onde abre o livro: mas não revela por qual razão os caracteres são estranhos; páginas muito consultadas, menciona a disposição do texto e também não diz o que está escrito; cita números e revela o desenho que vê. A proximidade física das páginas par e ímpar e o distanciamento numérico, em nosso entender, já são o começo da pretensão de Borges: demonstrar nesse conto que o mundo coerente em que acreditamos viver, governado pela razão e por categorias imutáveis, não é tão real assim.

Sobre este aspecto do fantástico em Borges, Roas (2014, p.69), afirma: “Borges parte de uma premissa fundamental (...) a realidade é incompreensível para a inteligência humana, mas isso não impediu o homem de elaborar uma infinidade de esquemas que tentam explicá-la (filosofia, metafísica, religião, ciência)”. E o resultado da aplicação de tais esquemas de pensamento para Borges, segundo o crítico, “não é a explicação do universo, mas a criação de uma nova realidade: o ser humano, incapaz de conhecer o mundo, cria um à medida de sua mente (...) A realidade é, portanto, uma construção fictícia, uma simples invenção”. Identificamos assim, no escritor argentino, o fantástico como fenômeno da escrita, da linguagem; temos o predomínio do nível verbal; o que para nós, em relação a Borges, cria a necessidade de uma leitura referencial, contrastando os fenômenos narrados no texto e nossa concepção de real, a partir de nossas longas “caminhadas” em outras páginas.

No conto, as numerações não sequenciadas das páginas são um dos motes para justificar novas páginas interpostas, antecedendo ou pospondo-se às já existentes, como veremos, mais à frente, na narrativa. Aí está exatamente o caráter diferencial deste livro em relação a todos que já existem ou vierem a existir. Relembrando um dos exemplares da **Biblioteca de Babel**, podemos dizer: “Esse livro cíclico é Deus”. (BORGES, 2000, p. 517, vol. I). Não tem princípio nem fim. Comporta todos os compêndios. Faz-nos lembrar das conjecturas de Albert no **Jardim de Veredas que se Bifurcam**, onde ele diz que imaginou um livro circular, cíclico, em que as páginas eram acrescentadas

---

<sup>270</sup> “Quem brinca com um menino brinca com algo/ próximo e misterioso”. (BORGES, 1999, p. 379, vol. II).

por qualquer um, mas que parecia haver apenas um autor. (BORGES, 2000, p. 530, vol. I). Aqui o livro tem um formato comum, com capa e páginas acrescentadas tanto no final como no início, como a desafiar o avançar cronológico do tempo. É assim que Borges nos desestabiliza, como Dom Quixote, de Cervantes<sup>271</sup> (1978), no universo dos livros; o contista vai corrompendo os lugares para os encontros.

O narrador descreve o interior do livro usando o exemplo de duas páginas pares e uma ímpar; já começa a nos mostrar a singularidade/estranheza do livro, mas sempre comparando-o com livros muito consultados, como a Bíblia e o dicionário. A Bíblia aparece novamente para reforçar o caráter sagrado da obra. A ilustração com o desenho de uma âncora, com aparência de ter sido traçada pelas mãos de um menino, mostra o seu aspecto tosco, como a reforçar, nas entrelinhas, o abarcar do que já foi ou será escrito, sem prévia censura. Para o contista, toda figura está em outras e atua sobre elas. Não podemos esquecer o fato de estarmos diante de um conto escrito por Borges, um erudito por excelência, com um fundo de leitura aparentemente infinito e uma memória lendária. Por isso é capaz de tecer o texto na construção desse labirinto através do **Livro de Areia**, escondendo o fio de Ariadne<sup>272</sup> do leitor.

Assim como apontamos, ironicamente, a única forma de sobrevivermos na **Biblioteca de Babel** é sermos crianças<sup>273</sup>, construindo e danificando a Biblioteca, por meio do exercício da linguagem, brincando com o alfabeto; e no

---

<sup>271</sup> “Refleti que é lícito ver no Quixote ‘final’ uma espécie de palimpsesto, no qual devem transluzir-se os rastros – tênues, mas não indecifráveis – da ‘prévia’ escrita de nosso amigo. Infelizmente, apenas um segundo Pierre Menard, invertendo o trabalho anterior, poderia exumar e ressuscitar essas Tróias...”. (BORGES, 2000, p. 497, vol. I).

<sup>272</sup> Em um micro ensaio de menos de meia página Borges demonstra sua erudição mitológica: “O fio que a mão de Ariadne deixou na mão de Teseu (na outra estava a espada) para que este adentrasse o labirinto e descobrisse o centro, o homem com cabeça de touro ou, como quer Dante, o touro com cabeça de homem, e o matasse e pudesse, já executada a proeza, destecer as redes de pedra e voltar para ela, para seu amor. As coisas aconteceram assim. Teseu não podia saber que do outro lado do labirinto estava o outro labirinto, o do tempo, e que em algum lugar prefixado estava Medéia. O fio se perdeu; o labirinto perdeu-se, também. Agora nem sequer sabemos se nos rodeia um labirinto, um secreto labirinto, ou um caos fortuito. Nosso belo dever é imaginar que há um labirinto e um fio. Nunca daremos com o fio; talvez o encontremos para perdê-lo em um ato de fé, em uma cadência, no sonho, nas palavras que se chamam filosofia ou na pura e simples felicidade”. (BORGES, 2000, p. 540, vol. III).

<sup>273</sup> “Homero narrou essas coisas como quem fala com uma criança”. (BORGES, 2000, p. 601, vol. I).

**Jardim de Veredas que se Bifurcam** como meninos que se divertem em matar e morrer. No **Livro de Areia** vamos sobreviver se acreditarmos, como as crianças<sup>274</sup>, que o desenho vai permanecer e vai alcançar o mundo todo; abrem uma página ao acaso e se procuram novamente, nunca mais verão: encontra-se em outro lugar distante. Sabemos que ao escritor cabe a tarefa de “fazer enxergar”. Borges, no entanto, mostra e esconde, para mostrar algo mais, além da escritura. O Livro construído pelo contista representa objeto de fascínio cativante por deslumbrar e cegar, porque a eficácia do texto é plena. Porém provoca um sentimento de lesa-majestade ao leitor, ao endeusar **O Livro de Areia**. A instabilidade do livro é a perdição do leitor, no exemplar cheio de palavras, números e desenhos.

Palavras precisas tais como caracteres, estranhos, páginas, gastas, pobre, tipografia, impressas, colunas, bíblia, texto, apertado, ordenado, versículos, ângulo, superior, algarismos, dorso, ilustração, dicionários, âncora, desenhada, pena, desajeitada, mão, menino informam a impressão, mas destacam a âncora feita à mão, de forma irregular. No segundo parágrafo do conto, o narrador diz que abre a porta do apartamento para um “desconhecido, de traços mal conformados”; agora, ao abrir o livro pela primeira vez, depara com “uma âncora desenhada à pena, como pela desajeitada mão de um menino”. (BORGES, 2000, p. 80, vol. I). Temos aí caracterizada a imperfeição do humano. Mas esse humano se manifesta, é um ser que se expressa, mesmo que “desajeitado”. A âncora é o símbolo de segurança, de estabilidade. Lançar âncora significa chegar a algum porto, local para atracar. Parece que por meio dessa figura, nas páginas do **Livro de Areia**, o narrador/leitor quer afirmar o contrário do que a figura simboliza: não haverá espaço para aportar; lembrando Foucault, os lugares comuns de encontros estarão arruinados nesse livro espantoso, não há porto seguro.

Ao dizer que “o texto era apertado e estava ordenado em versículos”, prepara o caminho para nos fazer acreditar na possibilidade de um único volume com letras miúdas registrando todos os escritos. A ordenação em versículo coloca-o em igualdade ou até superior à Bíblia, ou que esta se

---

<sup>274</sup> “... mas o tempo dos meninos, como se sabe, flui lentamente”. (BORGES, 1999, p. 443, vol. II).

encontra reproduzida dentro do livro; mas podemos inferir também que contém versos<sup>275</sup>, poesia. Lembra a defesa do narrador da **Biblioteca de Babel**: “a vasta Biblioteca é inútil; a rigor, bastaria um único volume, de formato comum, impresso em corpo nove ou em corpo dez, composto de um número infinito de folhas infinitamente delgadas”. (BORGES, 2000, p. 523, vol. I). Já não é a defesa do livro circular, mas de “formato comum” como este **Livro de Areia**. Temos o espaço comum dos encontros arruinados, na medida em que é difícil encontrar este volume num suporte físico. É possível dizer que Borges, como afirmou Eco (2003. p.111) e já apontamos no primeiro capítulo, tenha profetizado o hipertexto: “Borges, não tanto ao desenhar a forma de sua biblioteca, mas ao prescrever em cada página como se deve percorrê-la, desenhou com antecipação o *World Wide Web*”. Inferimos que o contista esteja defendendo o infinito da obra literária e a mortalidade do homem.

No sétimo parágrafo temos a revelação do extraordinário desse livro que aparentemente é igual aos demais no aspecto físico, mas não em sua característica de exemplar movente apresentada agora. “Foi então que o desconhecido disse:- Olhe-a bem. Nunca mais a verá. Havia uma ameaça na afirmação, mas não na voz. Fixei o lugar e fechei o volume. Imediatamente o abri. Em vão procurei a figura da âncora, folha por folha”. O leitor/narrador não encontrou o que em outros livros é comum: voltar a uma página consultada. Em seguida a recorrente menção à Bíblia e aos sinônimos, pelo narrador: “Para ocultar meu desconcerto, disse: - Trata-se de uma versão da Escritura em alguma língua indostânica, não é verdade? - Não – replicou. Em seguida, baixou a voz, como que para me confiar um segredo:”. E explica como comprara o livro: “- Adquiri-o em um povoado da planície, em troca de algumas rupias e da Bíblia. Seu possuidor não sabia ler. Suspeito que no Livro dos Livros viu um amuleto. Era da casta mais baixa; as pessoas não podiam pisar sua sombra, sem contaminação”. Apresenta a razão da nomeação do exemplar: “Disse-me que seu livro se chamava o Livro de Areia, porque nem o livro nem a areia tem princípio ou fim”. (BORGES, 2000, p. 80, vol. III).

---

<sup>275</sup> “Na história da literatura, a prosa é posterior ao verso”. (BORGES, 2000, p. 286, vol. I).

Sabemos que o desejo de ver e rever ficam patentes na leitura<sup>276</sup>. A capa indica um nome, um título, uma procedência que se oferecem ao olhar do leitor<sup>277</sup> e o atraem. Quando o livro se encontra na prateleira de uma biblioteca, o acesso torna-se fácil para olhar em busca de prazer; quando está na vitrine de uma livraria, essa barreira transparente aumenta nossa curiosidade. Entramos em uma livraria para dar “uma olhada”. Pegamos um livro na mão e então começa o prazer de tocá-lo, abri-lo, folheá-lo, examiná-lo em diversos lugares e voltar a alguns trechos. Essa promessa de prazer de retornar a alguma página consultada, não existe no **Livro de Areia**. Compramos um livro porque sabemos que fisicamente será dominado por nós. Mas no conto de Borges estamos diante de um volume indomável, um rebelde das letras, um revolucionário que, por onde passa, vai desestabilizando seus possuidores. Não encontrou ainda uma pessoa que queira “pagar o preço” de ser dominado pelo livro. O narrador, no início, se tranca com medo de ser roubado; depois não suporta tal companhia literária e se desfaz do exemplar que parece ter rodado o mundo<sup>278</sup> antes de vir às suas mãos.

Ao informar que o anterior dono do livro não sabe ler, dá a impressão de antiguidade do livro; podemos inferir como se este tivesse surgido ainda na época da oralidade, provocando uma transição não pacífica para a fase da escrita. Neste ponto, chegamos ao considerado mais profundo no conto em análise. Sabemos que a partir daqui radicalizamos a proposta da tese. Mas o máximo que podemos esperar, quanto a Borges, é estarmos errados dentro de uma nova abordagem. Interpretar é correr riscos, ainda mais para atravessar desertos, florestas, mares do conto de Borges. De nossa parte, apenas gostaríamos de propor que deixaremos de estar errados em nossos estudos borgeanos quando abandonarmos a idéia de acertar. Para isso é preciso entender que a invenção, tanto para o contista quanto para nós, é um processo de descoberta. A realidade se altera; realidade é mudança. Borges cria

---

<sup>276</sup> “O jovem, ante o livro, impõe-se uma disciplina precisa e o faz em busca de um conhecimento preciso”. (BORGES, 1999, p. 418, vol. II).

<sup>277</sup> “Quain costumava argumentar que os leitores eram espécies já extinta”. (BORGES, 2000, p. 515, vol. I).

<sup>278</sup> “Projeto de cifrar o universo/ Em um livro e com ímpeto infinito/ Erigiu o alto e árduo manuscrito”. (BORGES, 1999, p. 217, vol. II).

maneiras diversas de representar a vulnerabilidade do homem frente ao tempo/espaço.

Para fundamentar esta proposta na abordagem do conto evocamos Derrida (2005) com a análise do *phármakon* de Platão: “Sócrates compara a uma droga (*phármakon*) os textos escritos que Fedro trouxe consigo. Esse *phármakon*, essa “medicina”, esse filtro, ao mesmo tempo remédio e veneno, já se introduz no corpo do discurso com toda sua ambivalência”. (DERRIDA, 2005, p14). Entendemos que Borges cria, através do **Livro de Areia**, a possibilidade da discussão sobre a passagem da cultura oral para a cultura escrita, apontando contradições e potencialidades. Ao vendedor dizer ao narrador: “Adquiri-o em um povoado da planície, em troca de algumas rupias e da Bíblia. Seu possuidor não sabia ler. Suspeito que no Livro dos Livros viu um amuleto”. (BORGES, 2000, p. 80, vol. I). Entendemos que a expressão “Livro dos Livros”, se refere à Bíblia. É possível que a experiência do antigo possuidor com o livro infinito tenha sido a do “veneno”, lembrando Derrida, e por isso quis se livrar dele, como o narrador no final do conto; espera agora com o Livro dos Livros<sup>279</sup> encontrar o “remédio”.

Podemos inferir como uma forma irônica de criticar as religiões ou religiosos que tem uma atitude fundamentalista em relação às Escrituras, o fato de o vendedor dizer: “Suspeito que no Livro dos Livros viu um amuleto. Era da casta mais baixa”. Isso pode ser reforçado com o que Borges já registrara na **Biblioteca de Babel**: “às vezes, pegam o livro mais próximo e o folheiam, à procura de palavras infames. Visivelmente, ninguém espera descobrir nada”. Ou “Conheço distritos em que os jovens se prostram diante dos livros e beijam com barbárie as páginas, mas não sabem decifrar uma única letra”. (BORGES, 2000, p. 520 e 522, vol. I). Mas indica principalmente que **O Livro de Areia**

---

<sup>279</sup> “É evidente que sua causa remota é o conceito da inspiração mecânica da Bíblia. Esse conceito que faz de evangelistas e profetas secretários impessoais de Deus que escrevem o que lhes ditam, aparece com imprudente energia na *Formula consensus helvética*, que reclama autoridade para as consoantes da Escritura e até para os sinais diacríticos – que as versões primitivas não conhecem. (Esse preciso cumprimento no homem dos propósitos literários de Deus é a inspiração ou entusiasmo: palavra cujo sentido exato é endeusamento). (...) Do Espírito: já nos espreita um mistério. Não a divindade geral, mas a hipóstase terceira da divindade foi quem ditou a Bíblia. (...) John Donne: ‘O Espírito Santo é um escritor eloqüente, um veemente e copioso escritor, mas não um tagarela; tão distante de um estilo indigente quanto de um supérfluo’”. (BORGES, 2000, p. 222-223, vol. I).

está incomodando esse homem de uma região tão distante, a ponto de querer se livrar dele.

A menção à Bíblia aparece em vários momentos da narrativa, para realçar o caráter superior do **Livro de Areia**, sua sacralidade e sua singularidade; pois será adquirido em troca da versão bíblica de Wiclif e mais todo o salário da aposentadoria do narrador. Blanchot (2011, p. 73), citando Kafka, diz que “a tarefa do poeta é uma tarefa profética: a palavra justa conduz; a palavra que não é justa seduz; não é por acaso que a Bíblia se chama Escritura”. O narrador de Borges ao negociar a Bíblia com o livro enigmático está deixando claro que prefere ser seduzido a ser conduzido; faz opção pela literatura; mas a literatura desse labirinto de letras adquire e abrange inclusive as Escrituras. É como se esse livro fosse uma figuração da criação de todas as coisas pela linguagem, partindo da oralidade. Com o surgimento da escrita, o livro incomum procura resgatar o valor das origens neste território onde tudo já foi dito, mas busca abrir um novo espaço/tempo. E veremos que a leitura provocará uma angústia insuportável no narrador do conto.

Ao adquirir **O Livro de Areia**, o narrador está apontando para um exemplar sagrado<sup>280</sup> que a tudo pode abarcar, inclusive o que não está escrito, como vamos procurar demonstrar no próximo parágrafo do conto. “Pedi-me que procurasse a primeira folha. Apoiei a mão esquerda sobre a portada e abri com o dedo polegar quase pegado ao indicador. Tudo foi inútil: sempre se interpunham várias folhas entre a portada e a mão. Era como se brotasse do livro”. (BORGES, 2000, p. 81). As folhas vão surgindo da primeira folha em direção à mão esquerda do leitor/narrador, que está de frente para o enigmático volume. Diante das perplexidades desta narrativa recorreremos novamente a Derrida:

---

<sup>280</sup> No ensaio **Uma Vindicação da Cabala** Borges escreve: “Não é esta a primeira vez que se empreende nem será a última que falha, mas dois fatos a distinguem. Um é minha é minha inocência quase total do hebraico; outro é a circunstância de que não quero vindicar a doutrina, mas os procedimentos hermenêuticos ou criptográficos que a ela conduzem. Esses procedimentos, como se sabe, são a leitura vertical dos textos sagrados, a leitura chamada buesrophedon (uma linha da direita para a esquerda, da esquerda para a direita a seguinte), metódica substituição de umas letras do alfabeto por outras, a soma do valor numérico das letras, etc. Zombar de tais operações é fácil, prefiro procurar entendê-las”. (BORGES, 2000, p. 222, vol. I).



Esse encanto, essa virtude de fascinação, essa potência de feitiço podem ser – alternada ou simultaneamente – benéficas e maléficas. O *pfármakon* seria uma substância, com tudo o que esta palavra possa conotar, no que diz respeito a sua matéria, de virtudes ocultas, de profundidade críptica recusando sua ambivalência à análise, preparando, desde então, o espaço da alquimia, caso não devamos seguir mais longe reconhecendo-a como a própria anti-substância: o que resiste a todo filosofema, excedendo-o indefinidamente como não-identidade, não-essência, não-substância, e fornecendo-lhe, por isso mesmo, a inesgotável adversidade de seu fundo e de sua ausência de fundo. (DERRIDA, 2005, p14).

Em nosso entender podemos inferir que é isso que está acontecendo nessa experiência singular – “de fascinação, essa potência de feitiço” - vivenciada pelo narrador e por nós leitores. Essa Escritura de Borges é uma “matéria de virtudes ocultas” justamente porque exige uma “profundidade críptica recusando sua ambivalência à análise”; estamos em contato com um espaço em metamorfose, com uma “anti-substância” ao nos apresentar “a inesgotável adversidade de seu fundo e de sua ausência de fundo”, conforme Derrida. Pensamos que isso acontece, porque as páginas que “brotam do livro”, antes da primeira página portada pelo narrador, indicam a oralidade que deu origem ao livro. Isto pode ser inferido pelo fato do narrador não dizer o que está escrito ou se existe algo impresso em alguma dessas páginas, que “brotam” espontaneamente no volume. E isto causa um tremendo desconforto no narrador perdido, porque o espaço comum dos encontros nos livros, até agora conhecidos, inexistente neste livro misterioso. Podemos dizer, que literalmente, o narrador/leitor perde o chão. Aí temos confirmada a avaliação de Foucault, que os espaços comuns dos encontros estão arruinados nas narrativas de Borges.

Parece-nos que **O Livro de Areia** confronta-se com a problemática que representam milhares de anos de tradição oral convertidas em um vasto labirinto onde as idéias são inventadas, revistas, transmitidas e transmutadas pela dinâmica da fala, memória, esquecimento. E é nesta vasta extensão espacial/temporal, coberta pela tradição oral, que Borges nos lança. Ficamos desconcertados como o narrador do conto. É como se o contista estivesse tentando nos mostrar o “elo” perdido entre a oralidade e a escrita<sup>281</sup>, ou o

---

<sup>281</sup> “A arte da escrita não é desconhecida no céu; Swedenborg, recebeu mais de uma vez comunicações divinas que pareciam manuscritas ou impressas, mas que não conseguiu

perpétuo embate entre o que está escrito e a memória dos relatos orais de nossa ancestralidade. Lembramos a afirmação que os contos de Borges se tornam singulares porque estão sempre em busca das origens. Assim, nos apresenta uma narrativa em que a situação se inverte: é o texto que olha o leitor. Se o narrador não pode ver uma página pela segunda vez, o livro não para de olhar para ele; seria isso que o incomoda, o fato de o misterioso exemplar estar descobrindo, lendo seu interior, suas emoções?

Poderíamos dizer que o narrador está experimentando o que Virginia Woolf (2007, p.116) escreve no ensaio **A Viagem Sentimental**: “A verdadeira pontuação é a do discurso, não escrito, e traz consigo os sons e as associações do discurso oral. A ordem das ideias, a surpresa e irrelevância delas, é mais fiel à vida que à literatura”. Parece ser isso que o narrador sente ao abrir esse livro diferente de todos que conhece até então; indica a dinâmica da palavra falada mais ligada à vida que à literatura. Como se a essência da tradição oral consistisse na capacidade para derrotar todo o saber histórico e crítico construído. Inferimos isso porque parece que não só as palavras brotam do livro, mas o leitor se julga incapaz de identificar ou falar o que contém essas páginas; como se ouvisse muitas vozes e não conseguisse narrar esses discursos. E agora, como continuar defendendo o livro comum, dominável, compreensível? Será isso justamente o que tira o sono do narrador, depois do vendedor deixar o apartamento e ele se ver sozinho com o monstruoso<sup>282</sup> volume? Analisar Borges é entrar em contato com tantas questões, tantas perguntas.

Derrida (2005) considera o que é defendido no *Fedro* como o discurso oral, sendo esse o filho de pai presente e o escrito filho de pai ausente:

Dir-se-ia então que a origem ou a causa do lógos é comparada ao que sabemos ser a causa de um filho vivo, seu pai (...) Mas o pai não é o gerador, o procriador “real” antes e fora de toda relação de linguagem (...) Só uma potência de discurso tem um pai. O pai é

---

decifrar inteiramente, porque o Senhor prefere a instrução oral e direta”. (BORGES, 2001, p. 169, vol. IV).

<sup>282</sup> Em *Textos Cativos* o que Borges ao referir-se a um dos contos de H. G. Wells registra, parece aplicar-se ao **Livro de Areia**: “Este livro é mais que uma parábola: este livro renova o antigo pleito entre as alegorias e os símbolos. Todos propendemos a acreditar que a interpretação esgota os símbolos. Nada mais falso”. (BORGES, 2001, p. 291, vol. IV).

sempre o pai de um ser vivo/falante. Em outras palavras, é a partir do lógos que se anuncia e se dá a pensar algo como a paternidade (...) O lógos representa isto ao que ele é devedor, o pai, que é também um chefe, um capital e um bem. Ou antes o chefe, o capital, o bem. Patér significa em grego tudo isso ao mesmo tempo. Nem os tradutores nem comentadores de Platão parecem ter dado conta do jogo desses esquemas. (DERRIDA, 2005, p. 26).

Parece-nos, como estamos reiterando a partir do oitavo parágrafo do conto **O Livro de Areia**, que Borges está promovendo o encontro do discurso oral – o filho de pai presente – com a narrativa escrita – o filho de pai ausente. É o livro se encontrando com esse pai “que é também um chefe, um capital e um bem”. E poderíamos dizer, parafraseando Derrida, que nem os tradutores nem comentadores de Borges parecem ter dado conta do jogo desses encontros onde o “lógos representa isto ao que ele é devedor, o pai”. Estamos ousando propor em nossa tese, essa leitura do conto sob a lente do filósofo francês, quando analisa o *Fedro* de Platão. Se na Biblioteca de Babel sugerimos a inferência de que Borges trabalha uma pirâmide invertida, tendo o alfabeto no ápice e a produção literária vai se estendendo para a sua base, em **O Livro de Areia** podemos pensar que o contista nos apresenta uma árvore invertida, onde a oralidade é a raiz e a escrita os frutos. E quando o narrador abre o livro em busca dos frutos<sup>283</sup>, na procura da primeira página, as raízes mais profundas se antepõem representado a fase oral da cultura humana, idéia que estamos repisando ao longo deste capítulo.

No livro *Farmácia de Platão*, Derrida (2005) abre o capítulo três **Inscrição dos Filhos: Theuth, Hermes, Thot, Nabû, Nebo** com duas epígrafes de Borges:

A história universal continua seu curso; os deuses demasiado humanos que Xenófanos havia atacado foram rebaixados ao nível de ficções ou demônios, mas pretendia-se que um deles, Hermes Trimegisto, teria ditado livros, em número variável (...) Todas as coisas do mundo estavam escritas neles. Fragmentos dessa biblioteca imaginária, compilados ou forjados a partir do século III, compõem o que se chama o *Corpus hermeticum* (...) é a escritura produzida por um deus subalterno para entender-se com um demônio (...). (BORGES, in DERRIDA, 2005, p.31).

---

<sup>283</sup> “Quase não há para o homem que assim tece/ Quieto os sonhos de um claro labirinto”. (BORGES, 1999, p. 331, vol. II).

Vemos nesta citação o próprio Borges - conhecedor profundo da cultura grega - relatando que “a escritura foi produzida por um deus subalterno”. Isto é defendido no **Fedro** onde se coloca a oralidade como originária, produto dos deuses superiores. Parece-nos que no **Livro de Areia** acontece o encontro/desencontro da oralidade com o texto escrito, impresso em forma de livro paginado de modo incomum. “No Fedro, o deus da escritura é, pois, um personagem subordinado, um segundo, um tecnocrata sem poder de decisão, engenheiro, um astucioso e engenhoso admitido a comparecer diante do rei dos deuses. Este admitiu recebê-lo em seu conselho”. (DERRIDA, 2005, p.33). Temos aí a escrita se apresentando diante do “rei dos deuses” que representa a fala, o deus da vida; a escritura representa o deus da morte<sup>284</sup>, porque produzirá filhos de pais ausentes. A escrita parece não passar de comentários da oralidade e, por isso, sempre estará circunscrita por esse deus superior.

Voltemos ao oitavo parágrafo do conto onde o narrador é desafiado a continuar examinando o livro: “-Agora procure o final. Também fracassei; mal consegui balbuciar com uma voz que não era a minha:- Isto não pode ser. Sempre em voz baixa, o vendedor de Bíblias me disse: - Não pode ser, mas é”. Em seguida são apresentadas com mais detalhes as características do **Livro de Areia**, que o narrador começou a esboçar na abertura do conto, porém negando que começaria assim sua narrativa: “O número de páginas deste livro é exatamente infinito. Nenhuma é a primeira; nenhuma, a última. Não sei por que estão numeradas desse modo arbitrário. Talvez para dar a entender que os termos de uma série infinita admitem qualquer número”. (BORGES, 2000, p. 81). Assim são construídos complexos caminhos que nos levam a várias especulações intelectuais, como estamos fazendo em nossa tese. À primeira vista essas hipóteses podem parecer implausíveis, mas constituem uma notável representação do fantástico<sup>285</sup> em Borges.

---

<sup>284</sup> “Só o que morreu é nosso, só é nosso o que perdemos”. (BORGES, 2000, p. 541, vol. III).

<sup>285</sup> O que Borges fala na aula de número dezesseis de literatura Inglesa, parece ser o que ele aplica na construção de suas narrativas fantásticas: “Segundo Carlyle, existe uma escritura sagrada. Essa escritura sagrada não é, salvo parcialmente, a Bíblia. Essa escritura é a história universal. Essa história, diz Carlyle, que somos obrigados a ler continuamente, já que nossos destinos são parte da história universal. Essa história que somos obrigados a ler incessantemente e a escrever, e na qual – acrescenta – também nos escrevem. Quer dizer, nós não apenas somos leitura dessa escritura sagrada mas letras, ou palavras, ou versículos dessa escritura”. (BORGES, 2002, p. 238).

O contista nos dá, nesse ponto da narrativa, uma chave para lermos os contos, e esta também constitui, ao mesmo tempo, a mais sintética definição do fantástico nas ficções. Isto está caracterizado nas frases: “Isto não pode ser. Não pode ser, mas é”. Este é o mote do contista argentino ao criar espaços similares ao que o leitor habita, e em seguida desestabilizá-los construindo, assim, o fantástico. Virginia Woolf (2007, p.133), no ensaio **Como se deve ler um livro?** observa: “há sempre um demônio interior que sussurra ‘Odeio, amo’ e não conseguimos silenciá-lo”. Só conseguiremos ler com proficiência as histórias espantosas de Jorge Luis Borges, se houver uma chave dentro de nós com alternância entre essas duas vozes: “não pode ser, mas é”. Porque a realidade, para Borges, parece estar ligada aos ritmos de regressão, separação, reagregação, continuidade e descontinuidade.

Com **O Livro de Areia**, estamos no centro dos centros de excelência dos contos fantásticos de Borges; aqui as habilidades de invenção são expostas com um tipo de originalidade que pode ou não ser assimilada ou nos assimila de tal modo que deixamos de vê-la como estranha, mas como um acréscimo à beleza da narrativa transcendente à ironia ou à tragédia. O contista nos enreda com a linguagem e incute o desejo de ser diferente, o desejo de estar em outro lugar; a vontade de escrever/ler grandiosamente como representação do sonho de estar em outra parte, num tempo e lugar nossos, de forma original, a exemplo do encontro com esse enigmático volume, em nosso entender, unindo oralidade e escrita. Inferimos que a narrativa apresenta dois tipos de luz; e Borges provoca a colisão dessas luzes tornando a leitura um processo extremamente complexo. O Livro parece fazer a síntese da função ou ato completo da criação ou da negação desta e é isso que desestabiliza o narrador/leitor frente ao exemplar trazido de longe, do Oriente<sup>286</sup>.

Ao se referir às páginas do livro e dizer: “Nenhuma é a primeira; nenhuma, a última”, lembra Homero (2001, p.164) e a relação de façanhas de Ulisses na gruta do Ciclope: “Ninguém é o meu nome; Ninguém costumavam

---

<sup>286</sup> “Seguem-se outras versões, e logo ocorre outra revelação do Oriente; é a operada por volta de mil oitocentos e noventa e tantos por Kipling: ‘Se ouviste o chamado do Oriente, já não ouvirás outra coisa’”. (BORGES, 2000, p. 259, vol. III).

chamar-me não só meus pais, como os mais companheiros que vivem comigo”. E depois do monstro ter o olho vazado e urrar de dor, os outros Ciclopes perguntam o que o faz soltar tão grandes gritos; gemendo, o Cíclope responde: “Dolosamente Ninguém quer matar-me; sem uso de força”. E Ulisses<sup>287</sup> revela contentamento: “Ri-me no íntimo, por ver que o ardil excelente do nome alcançara o objetivo”. (HOMERO, 2001, p. 165). Podemos imaginar também Borges sorrindo, no íntimo, ao ver que seu ardil funciona muito bem. É como se o contista estivesse abrindo espaço para os anônimos que agora podem constar nessas páginas que brotam do livro depois de editado; a censura que as deixou de fora de outros volumes não pode evitar que, agora, façam parte desse Livro espantoso. Observamos na leitura do conto, esse encontro do deus superior, representado pela oralidade, com o deus subalterno, representado pela escrita. É justamente isso que desestabiliza nosso espaço enquanto leitores.

Estamos propondo que, para lermos Borges de forma mais profunda, é preciso retomar não somente a época de Platão, mas fazer uma regressão a Homero, aos textos inaugurais da literatura ocidental. E mais, é preciso considerar os períodos anteriores à escrita, quando as narrativas são “registradas” na memória do povo pela oralidade. É assim que o contista encanta e desestabiliza nossa esperança de equilíbrio nas páginas desse livro marcado pela linguagem figurada, num conto que mais parece uma parábola comentário porque sugere um conhecimento (“exatamente infinito”) de uma realidade final além do nosso mundo de aparências. Borges, nesse conto, apresenta eventos relacionais, com representações persuasivas daquilo que vemos como a realidade interior de cada um de nós. E isso acontece, lembramos mais uma vez, porque **O Livro de Areia** é que nos olha, que nos lê, como realizando um voyeurismo e fazer-nos até corar de vergonha ao revelar o nosso interior; e isso pode levar a uma desorganização interna de tal ordem que o livro que nos faltava, agora precisa ser “queimado”, porque nos queima; ou então, ser esquecido em alguma prateleira do porão de uma imensa biblioteca, porque frente a ele nos sentimos em completo abandono.

---

<sup>287</sup> “Que meu nome seja Ninguém como o de Ulisses/ porém que algum verso perdure/ Na noite propícia à memória/ Ou na manhã dos homens”. (BORGES, 1999, p. 307, vol. II).

Borges faz isso mostrando contos<sup>288</sup> como não coisas, mas como somente palavras que se reportam a outras palavras e estas a outras, ao infinito, através do mundo povoado da linguagem literária. Dizendo de outra forma: um conto não é escritura, mas re-escritura; e apesar de um conto diferenciado como o de Borges ser um novo ponto de partida, ele se constitui num reinício. Assim podemos dizer que **O Livro de Areia** é um reinício. O contista estaria fazendo uma revisão da linguagem anterior, sem conseguir fugir da sombra da ancestralidade. Novamente lembramos o que Borges está tentando nos mostrar: como se lê um conto diferenciado? Como se escreve um conto criativo? O que torna um conto singular? Tais atos de escrita e leitura são, ao mesmo tempo, psíquicos e lingüísticos mas, para Borges, também são mágicos, tanto que entram na esfera do mundo curioso e enigmático onde, por fim, também entramos, mesmo que de maneira breve e não definitiva, como o narrador do conto.

Se, antes, o narrador e nós sempre abrimos exemplares que se submetiam ao domínio, diante do **Livro de Areia** estamos frente a frente com algo que nunca vimos em matéria de livro, apesar de, no formato, ser semelhante aos outros. “O número de páginas deste livro é exatamente infinito”. A expressão “exatamente infinito” é paradoxal, porque se é infinito não pode ser exato; está sempre em aberto; a numeração estranha das páginas talvez sirva para dar a entender que uma série infinita admite qualquer número. E, se nenhuma página é a primeira nem a última, estamos diante do divino que não tem princípio nem fim. O que está explícito é a possibilidade da leitura, neste **Livro de Areia**, começar ou terminar por qualquer página, ensejando, assim, diversos caminhos de leitura, já que as sequências das páginas podem ser refeitas, não se repetem, são infinitas. Podemos entender a leitura de um conto como um fato literário tanto quanto podemos escrever a narrativa que nos leva às seguintes indagações: por que deveria ter sido escrito? Por que devemos lê-lo dentre tantos outros contos à nossa disposição? Quem o contista pensa que é, afinal de contas? Por que o seu conto?

---

<sup>288</sup> “Não saiu de uma mãe nem soube de descendentes./ De Adão e de Quijano o caso é igual, decerto./Está feito de acaso./Imediato ou ao perto/ regem-no os vaivens de leitores diferentes”. (BORGES, 2000, p. 533, vol. III).

No nono parágrafo do conto o narrador continua a dar voz ao vendedor que apresenta as características do livro espantoso, agora para expressar conceitos de tempo e espaço, nada mais que a extensão abrangida por esse exemplar: “- Depois, como se pensasse em voz alta: - Se o espaço é infinito, estamos em qualquer ponto do espaço. Se o tempo é infinito, estamos em qualquer ponto do tempo”. (BORGES, 2000, p.81). Vemos aqui Borges nos “revelando” porque usa os livros como “personagens”. Mostra, nesse labirinto<sup>289</sup> de letras, o corromper de espaços e de tempos em encontros comuns. Substituindo as palavras tempo e espaço a frase ficaria assim: Se o livro é infinito, estamos em qualquer ponto do espaço. Se o livro é infinito, estamos em qualquer ponto do tempo. Assim Borges manipula espaço/tempo, ser e função da linguagem, arruinando as possibilidades de encontros. Ele o faz com a maior naturalidade, sem sobressaltos, envolvendo o leitor como quem vai aquecendo a água aos poucos, para que não perceba e pule fora antes do grau de fervura.

Para reforçar o caráter do sagrado como característica do livro que está para comprar, de forma irônica, o narrador “intervém” (num monólogo interior), dizendo estar descontente com os conceitos de tempo espaço apresentados: “Suas considerações me irritaram. Perguntei: - O senhor é religioso, sem dúvida? - Sim, sou presbiteriano. Minha consciência está limpa. Estou seguro de não ter ludibriado o nativo quando lhe dei a Palavra do Senhor em troca de seu livro diabólico”. (BORGES, 2000, p.81, vol. I). Observamos um religioso, metido a filósofo, trazendo de uma terra mística, o Oriente, o Livro que abarca tempo/espaço infinitos. “A Palavra do Senhor” conduz, é trocada por um “livro diabólico”, que seduz, lembrando Blanchot. A ironia está presente aqui pelo fato de o Livro dos Livros, a Bíblia, mais especificamente o relato da gênese, da criação, constrói um Deus criador que registra: “EU SOU O QUE SOU”. (ALMEIDA, 1995, p.79). Essa escritura sagrada é “engolida” por esse **Livro se Areia**. Inferimos que, por esta razão, o exemplar era aquele que faltava para o narrador. E a partir daí percebemos Borges construindo um tipo de idealismo mágico, espiritual.

---

<sup>289</sup> “Tu, enquanto forjavas/ nas cidades do deserto,/ naquele desterro que foi/ teu detestado e escolhido instrumento/ a arma de tua arte/ construías teus árduos labirintos/ mais populosos que a história”. (BORGES, 1999, p. 406, vol. II).



“Assegurei-lhe que nada tinha a se recriminar e perguntei-lhe se estava de passagem por estas terras. Respondeu que dentro de alguns dias pensava em regressar a sua pátria. Foi então que soube que era escocês, das ilhas Orcadas”. Depois de dizer ao vendedor que não deveria ficar com sentimento de culpa por adquirir o **Livro de Areia** em troca da Bíblia, o narrador revela a preferência por poesia<sup>290</sup> e filosofia: “Disse-lhe que eu estimava a Escócia pessoalmente por amor a Stevenson e a Hume”. (BORGES, 2000, p.81). Realmente o narrador é um homem das letras. Toda a conversa está pontuada pelo mundo dos livros. Vemos o reforço do livro como personagem; e a valorização do mundo das letras na referência aos escritores escoceses por ele admirados. É como se Borges quisesse nos informar sobre os recursos literários que possui para escrever um relato fantástico. Lembra a ironia utilizada no primeiro parágrafo do conto: “Afirmar que é verídico é, agora, uma convenção de todo relato fantástico; o meu, no entanto, é verídico”. (BORGES, 2000, p. 79, vol. III).

Por mais que o narrador procure se desligar do livro por palavras ou pensamentos, não consegue. Conversa com o vendedor, finge que o esqueceu, mas está de olho no exemplar. “Enquanto falávamos, eu continuava explorando o livro infinito. Com falsa indiferença, perguntei:- O senhor se propõe oferecer este curioso espécime ao Museu Britânico? - Não. Ofereço-o ao senhor – replicou e fixou uma soma elevada”. (BORGES, 2000, p. 81, vol. III). Assim é o “encontro” com o fantástico em Borges; as narrativas roubam a tranquilidade de forma sorrateira. Como esse livro não pode ser comparado a nenhum outro, pode ser o tudo e o nada ao mesmo tempo; um objeto de busca e nós, leitores, os sujeitos numa eterna procura, como exilados, errantes, em busca da pátria perdida; e, na verdade, parece ser essa a sina de todos os homens e mulheres que lutam no exílio; a condição universal da existência

---

<sup>290</sup> “Falei muito, falei demais, sobre a poesia como brusco dom do Espírito, sobre o pensamento como atividade da mente; vi em Verlaine o exemplo de puro poeta lírico; em Emerson, de poeta intelectual. Creio agora que em todos os poetas que merecem ser relidos ambos os elementos coexistem”. (BORGES, 2000, p. 79, vol. I).

humana. Buscamos esse compêndio completo com todas as narrativas que podem nos dar o chão, o norte de nossa caminhada, do nosso eterno retorno.

O livro é oferecido ao narrador; ele está para adquirir o que julga faltar em seu acervo literário. Poderíamos dizer que é o Livro que completaria todas as estantes e bibliotecas. Mas depois de comprado, vamos admitir a perturbação provocada: é o exemplar que sobra e precisamos desfazer-nos dele para a vida voltar ao normal. O volume enigmático<sup>291</sup> é chamado de “este curioso espécime”, algo realmente raro. Não faz parte de uma espécie em extinção, mas único. Segundo o narrador, deveria ser levado para o Museu Britânico. Mas verificamos que ficará numa estante, mesmo que temporariamente, de um simples apartamento “em um quarto andar da rua Belgrano”, em Buenos Aires. Espaço tranquilo que logo mais será “arruinado”, lembrando Foucault. Isso acontece porque o próprio *corpus* do livro é um espaço mágico rompedor de fronteiras, para trás e para diante, por depender inteiramente da sacralidade de uma linguagem divina. A leitura do livro parece ser o encontro desencontrado entre o divino e o humano, para usar uma expressão do contista na **Biblioteca de Babel**: “O homem, o imperfeito bibliotecário”. (BORGES, 2000, p. 517, vol. I).

Como comprar esse desejado Livro se o vendedor “fixou uma soma elevada”? (BORGES, 2000, p. 81, vol. I). O narrador está disposto a não perder essa oportunidade ímpar de adquirir tão precioso tesouro, batendo à sua porta sem que ele esperasse. “Respondi, com toda a sinceridade, que essa soma era inacessível para mim e fiquei pensando. Depois de poucos minutos, havia urdido meu plano. - Proponho-lhe uma troca – disse. – O senhor obteve este volume por algumas rupias e pela Escritura Sagrada”; e faz a proposta irrecusável ao vendedor: “eu lhe ofereço o montante de minha aposentadoria, que acabo de receber, e a Bíblia de Wiclif em letras góticas. Herdei-a de meus pais”. Novamente a Bíblia referencia que **O Livro de Areia** está sendo considerado como superior ao Livro dos Livros do Ocidente. É o Oriente se sobrepondo e se impondo como a origem das narrativas, a partir da oralidade como estamos defendendo neste capítulo de nossa tese, mas que já estava

---

<sup>291</sup> “... É o que penso, mas tento considerar que todo objeto cujo fim ignoramos é provisoriamente monstruoso”. (BORGES, 2000, p. 223, vol. I).

sinalizado na **Biblioteca de Babel** e no **Jardim de Veredas que se Bifurcam** com o suposto romance populoso. O narrador chega a “sacrificar” as Escrituras que recebeu como herança dos progenitores. Vemos aqui, nas linhas e entrelinhas, a questão das origens.

Além da “Bíblia de Wiclif em letras góticas” – que parece ter sido oferecida para exorcizar o senso de culpa do vendedor - herança dos pais, o narrador propõe: “o montante de minha aposentadoria”, valor que não revela, mas deixa transparecer ser “soma elevada”. Estamos vivenciando, aqui, uma trama com quatro pilares: um deles, o principal, O Livro, “personagem” que rouba sempre a cena nas narrativas borgeanas; o outro, o narrador, hábil negociador para adquirir o que lhe falta (nomeador da falta no leitor); o terceiro, o vendedor, viajante que traz do Oriente<sup>292</sup> este exemplar magnífico, nunca visto por esta e outras paragens; o último, nós leitores, constituintes da quarta coluna para dar “equilíbrio” nesta mesa de xadrez construída por Borges. A palavra equilíbrio está entre aspas porque, com o contista argentino, precisamos ficar sempre com um pé atrás. E, assim mesmo, não temos certeza de permanecermos de pé em suas histórias.

Negócio fechado: “– Fui ao meu dormitório e trouxe-lhe o dinheiro e o livro. Virou páginas e estudou a capa com fervor de bibliófilo. - Trato feito – disse. Assombrou-me que não regateasse”. Como o vendedor não faz contraproposta, o narrador conclui: “Só depois compreendi que ele havia entrado em minha casa com a decisão de vender o livro. Não contou as notas e guardou-as”. (BORGES, 2000, p. 82, vol. I). Percebemos, pela ironia de Borges, que quem está com o propósito definido é o narrador, em nos apresentar um livro misterioso, um volume que nunca vimos; que dizemos “não pode ser”; e ele retruca: “não pode ser, mas é”. Acaba de comprar um livro representante de toda a realidade<sup>293</sup>, como um texto. Todos os textos anteriores e posteriores apresentam-se com aberturas para as próprias interpretações singulares. Poderíamos dizer que é assim porque **O Livro de**

---

<sup>292</sup> “Ao dizer Oriente, parece-me que todos pensamos, em princípio, no Oriente Islâmico e, por extensão, no Oriente do Norte da Índia”. (BORGES, 2000, p. 261, vol. III).

<sup>293</sup> “Há um conceito que corrompe e transtorna os outros. Não falo do Mal cujo limitado império é a ética; falo do infinito. Pensei em compilar algum dia sua movediça história”. (BORGES, 2000, p. 273, vol. I).

**Areia** consegue, em nosso entender, unir em seu corpus a horizontalidade da tradição oral com a verticalidade da tradição escrita e desta forma procurar dar conta das demandas contemporâneas. Parece que Borges cria o conto colocando em prática a abertura do ensaio **Nota Sobre Whitman**: “O exercício das letras pode promover a ambição de se construir um livro absoluto, um livro dos livros que inclua todos os outros como um arquétipo platônico, um objeto cuja virtude não diminua com os anos”. (BORGES, 2000, p.267, vol. I).

O narrador está louco para ficar a sós com seu tesouro/Livro recém-adquirido. Não vê a hora de poder folhear e observar se, na ausência do homem, pode dominar esse volume indomável. “Falamos da Índia, das Orcadas e dos *Jarls* noruegueses que as regeram. Era noite quando o homem foi embora. Não voltei a vê-lo nem sei seu nome”. (BORGES, 2000, p. 82, vol. I). Narrador e vendedor de Bíblias conversam sobre civilizações antigas como a norueguesa; o homem vai embora à noite e nunca mais volta a vê-lo nem sabe seu nome; é tudo mistério para não deixar pistas. Afinal o livro apresentado é exatamente infinito; todas as possibilidades estão nele. Assim, percebemos a singularidade de Borges como escritor, buscando origens na realidade e na tradição<sup>294</sup> do mundo densamente povoado da linguagem literária. Mas também podemos inferir que, através desta narrativa, o contista esteja fazendo, de forma brilhante, a leitura da própria obra, ao ficar a sós com **O Livro de Areia**. É como se estivesse a nos dizer que narrativas não passam de comentários de comentários.

Agora vem o dilema de onde guardar o Livro. “Pensei em guardar o Livro de Areia no vão que havia deixado o Wiclif, mas optei finalmente por escondê-lo atrás de alguns volumes desemparelhados de *As Mil e Uma Noites*”. (BORGES, 2000, p. 82, vol. I). Temos aqui, novamente, a menção a narrativas maravilhosas que tanto encantaram a Borges; o volume não é colocado no lugar do livro sagrado, mas por trás das narrativas dentro de narrativas; aí é o primeiro lugar adequado para o livro misterioso. Ao falar de “volumes desemparelhados”, o narrador, deixa transparecer, mais de uma tradução, de

---

<sup>294</sup> “Talvez nossos contemporâneos se pareçam – sempre – demais a nós mesmos e quem esteja em busca de novidade as encontrará com mais facilidade nos antigos”. (BORGES, 1999, p. 65, vol. II).

edições de *As Mil e Uma Noites*. Possui muitas versões da Bíblia também, mas o que ocupa a primazia são as histórias infinitas pelo encadeamento em outras tantas. Atrás dos livros, ele entende ter um escudo para proteger o volume espantoso dos olhares de curiosos que possam bater à porta na Rua Belgrano.

Compreendendo o narrador como um alter ego de Jorge Luis Borges<sup>295</sup>, podemos afirmar que o traço característico do contista não se encontra só ao produzir textos ficcionais, mas ao teorizar<sup>296</sup> sobre a produção, bem como ao representar a relação entre leitura e escrita retratada no interior das obras. A seguir vamos analisar do décimo sexto parágrafo até o final do conto: a visão de Jorge Luis Borges sobre o papel do leitor dentro da própria ficção. Focalizaremos, num primeiro momento, a recepção do texto pelo leitor; para isso nos valem também do pensamento de Wolfgang Iser na obra *O Ato da Leitura: Uma Teoria do Efeito estético*.

#### 4.3. Ambiguidade da leitura em Borges: Espaço de salvação e perdição

Ao responder a pergunta “O que é leitura?” Jouve (2002) comenta que ler requer a capacidade de identificar signos em uma determinada linguagem, e completa:

A leitura é uma atividade complexa, plural, que se desenvolve em várias direções [...] A leitura é antes de mais nada um ato concreto, observável, que recorre a faculdades definidas do ser humano. Com efeito, nenhuma leitura é possível sem um funcionamento do aparelho visual e de diferentes funções do cérebro. Ler é anteriormente a qualquer análise do conteúdo, uma operação de percepção, de identificação e de memorização dos signos [...] Assim, considerada no seu aspecto físico, a leitura apresenta-se, pois, como uma atividade de antecipação, de estruturação e de interpretação. (JOUVE, 2002, p. 23).

O ato da leitura<sup>297</sup> geralmente é relacionado com a escrita e o leitor; quase sempre é compreendido como aquele que decodifica as letras. Podemos

---

<sup>295</sup> “Sem me propor a isso a princípio, consagrei minha já longa vida às letras, à cátedra, ao ócio, às tranqüilas aventuras do diálogo, à filologia, que ignoro, ao misterioso hábito de Buenos Aires e às perplexidades que não sem certa soberba se chamam metafísica”. (BORGES, 1999, p. 377, vol. II).

<sup>296</sup> “Quero deixar escrito, talvez pela primeira vez, um dos fatos e mais estranhos e mais tristes de nossa história. Intervir o menos possível em sua narrativa, prescindir de adições pitorescas e de conjecturas infundadas é, parece-me, a melhor maneira de fazê-lo”. (BORGES, 1999, p. 396, vol. II).

<sup>297</sup> “Conta Santo Agostinho, no livro seis das Confissões: ‘Quando Ambrosio lia, corria os olhos pelas páginas penetrando sua alma no sentido, sem proferir uma palavra nem mover a língua’. (...) Aquele homem passava diretamente do signo escrito à intuição, omitindo o signo

dizer que, num primeiro momento o leitor, no ato de ler, contribui apenas com suas ações de decifrar os sinais gráficos. Mas a leitura exige além do conhecimento da língua uma gama de relações de conhecimento e experiências de vida.

Podemos definir o ato de ler<sup>298</sup> como um processo mental de vários níveis que contribui para o fortalecimento do intelecto. O processo de transformar símbolos gráficos em conceitos intelectuais exige grande atividade do cérebro; no processo de armazenagem da leitura entra em funcionamento uma infinidade de células cerebrais. Sobre isso Richard Bamberg (1991) aponta o seguinte:

Estudos psicológicos revelaram que o aprimoramento da capacidade de ler também redonda no da capacidade de aprender como um todo, indo muito além da mera recepção. A boa leitura é uma confrontação crítica com o texto e as idéias do autor. Num nível mais elevado e com textos mais longos, tornam-se mais significativas a compreensão das relações, da construção ou da estrutura e a interpretação do contexto. Quando se estabelece a relação entre o novo texto e as concepções já existentes, a leitura crítica tende a evoluir para a criativa, e a síntese conduzirá a resultados completamente novos. (BAMBERG, 1991, p. 10).

Aprende-se a ler a partir da vivência social e pessoal. A leitura não é um estado passivo, ela se materializa no diálogo do leitor com o texto e é uma interação muito produtiva entre o texto e o leitor. Essa interatividade pode produzir diferentes graus de abstração da realidade. Essa “entrega” no momento da leitura depende de cada leitor e de cada texto lido.

O que dizer da leitura desse livro que o narrador do conto em análise acaba de comprar e das reações que nele provoca? “Deitei-me e não dormi”<sup>299</sup>. (BORGES, 2000, p. 82, vol. I). Todorov (2007, p. 46) lembra que, segundo Aristóteles, a poesia é uma imitação da natureza, e, segundo Horácio, sua função é agradar e instruir. A relação com o mundo encontra-se no conhecer as realidades para poder imitá-las; os leitores e ouvintes podem, é claro,

---

sonoro; a estranha arte que ele iniciava, a arte de ler em voz baixa, resultaria em consequências maravilhosas. Resultaria, passados muitos anos, no conceito do livro como fim, não como instrumento de um fim”. (BORGES, 1999, p.100 – 101, VOL. II).

<sup>298</sup> “Ler, entretanto, é uma atividade posterior à de escrever: mais resignada, mais civil, mais intelectual”. (BORGES, 2000, p. 313, vol. I).

<sup>299</sup> Borges na palestra sobre o tempo proferida na Universidade de Belgrano disse: “se não houvesse o sono, seria intolerável viver, não seríamos donos do prazer. A totalidade do ser é impossível para nós. Assim, dão-nos tudo, mas de forma gradual”. (BORGES, 1985, p. 43)

encontrar prazer nessas realidades, mas delas também tiram lições aplicáveis ao longo da existência.

Diferentemente do que está sendo apontado por Todorov, o narrador perde o sono por causa da leitura. E continua a falar do que vê no livro e como reage: “Às três ou quatro da manhã, acendi a luz. Procurei o livro impossível e virei suas folhas. Em uma delas vi gravada uma máscara. O ângulo trazia um algarismo, já não sei qual, elevado à nona potência”. (BORGES, 2000, p. 82, vol. I). Levanta-se de madrugada e pega **O Livro de Areia** para examiná-lo novamente, agora só ele e o livro; folheia-o e em uma página vê a figura de uma máscara. É interessante notar que até este momento está destacando figuras (como a sugerir que no princípio era a imagem e não o verbo; a palavra veio para representar a figura). Novamente aparece a menção a número<sup>300</sup> através do ângulo que trazia um algarismo, mas não lembra qual. O livro parece apresentar a cada voz/linguagem uma interdição e a rede verbal se torna cada vez mais intrincada. Realmente, o volume é diferente de tudo que já vimos em termos de literatura.

Sabemos que durante a leitura são executados incessantes movimentos de dentro para fora e surgem emoções que proporcionam aos leitores agir e participar de significados produzidos no texto. Quando entramos em contato com um livro entramos em dois estágios: conhecido e desconhecido. Como somos letrados, vamos avançando por meio do que conseguimos identificar nas palavras e frases. E o texto nos propõe algo a conhecer conforme formos avançando na leitura. Esse avançar possibilita aprofundarmos as percepções da narrativa no plano do enredo e das pistas falsas ou verdadeiras apresentadas pelo discurso direto do narrador ou por meio das vozes das personagens. Mas, voltamos a ressaltar, o exemplar adquirido pelo narrador do conto não permite o avançar crescendo no entendimento do texto. Uma hora

---

<sup>300</sup> Borges no ensaio **O Idioma Analítico de John Wilkins** escreve sobre a possibilidade dessa linguagem utilizando os números: “Descartes, em uma epístola com data de novembro de 1629, já anotara que, mediante o sistema decimal de numeração, é possível aprender em um único dia a nomear todas as quantidades até o infinito e a escrevê-las em um idioma novo, que é o dos algarismos; ele também propôs a formação de um idioma análogo, geral, que organizasse e abrangesse todos os pensamentos humanos”. (BORGES, 1999, p.93, vol. II).

aparece uma âncora que não se reverá jamais; números fora de ordem e que, às vezes, não se deixam identificar.

**O Livro de Areia** abala tanto seu possuidor que o leva ao isolamento. “Não mostrei a ninguém meu tesouro. À alegria de possuí-lo acrescentou-se o temor<sup>301</sup> de que o buscassem e, depois, o receio de que não fosse verdadeiramente infinito. Essas duas preocupações agravaram minha já velha misantropia”. (BORGES, 2000, p. 82, vol. I). Alegria e medo provocado pelo livro e sua leitura aumentam a repulsa aos seres humanos, à humanidade. Marcel Proust (2000, p.155) registra em um dos volumes de *Em busca do tempo perdido* que a leitura provoca o contato com diferentes sensações, pois

Na espécie de tela colorida de diferentes estados, que minha consciência ia desenrolando simultaneamente enquanto eu lia e que iam desde as aspirações mais profundamente ocultas em mim mesmo até a visão puramente exterior do horizonte que tinha ante os olhos; o que havia de principal, de mais íntimo em mim, o leme em incessante movimento que governava o resto, era a minha crença na riqueza filosófica, na beleza do livro que estava lendo, qualquer que fosse esse livro. (PROUST, 2000, p.155).

Percebemos que a leitura, além dessas aspirações sentidas por Proust, também provoca questionamentos e dúvidas muitas vezes não respondidas. Usando uma das figuras preferidas de Borges, os textos, ao jogarem com a linguagem, dão respostas “labirínticas”, tornando a leitura mais complexa. Isso leva o leitor a se autoquestionar sobre o sentido do exercício da leitura e da literatura. E quanto mais se lê, mais dúvidas surgem sobre o sentido da vida. O contista está colocando a escrita e a leitura literária como exemplo do escritor e do leitor contadores de uma mentira persuasiva sobre si para si mesmos. E a força de Borges está materializada, porque nos convence enquanto leitores ao provar nossas origens reimaginadas, recriadas pelo seu **Livro de Areia**. Talvez, por meio do conto, Jorge Luis Borges esteja mostrando uma desesperada nostalgia por uma voz profética perdida e, por isso, como

---

<sup>301</sup> “São melhores aquelas fantasias puras que não procuram justificativas nem moralidade e que parecem não ter outro fundo além de um obscuro terror”. (BORGES, 1999, p. 55, vol. II).



estamos insistindo, procura unir oralidade e escrita<sup>302</sup> para encontrar essa suposta voz literária.

Passamos agora a nos colocar no lugar emotivo do narrador/leitor do conto: “Restavam-me alguns amigos; deixei de vê-los. Prisioneiro do Livro, quase não assomava à rua. Examinei com uma lupa a lombada gasta e as capas e refutei a possibilidade de algum artifício”. É importante destacar que grafa Livro com L maiúsculo. “Comprovei que as pequenas ilustrações distavam duas mil páginas uma da outra. Fui anotando-as em uma caderneta alfabética, que não demorei a encher. Nunca se repetiram. À noite, nos escassos intervalos que me concedia a insônia, sonhava com o livro”. (BORGES, 2000, p. 82, vol. I). O uso da lupa reforça a miopia declarada do narrador no início do conto e revela também seu interesse em conhecer ou descobrir cada detalhe. Foca novamente figuras e não texto: “as pequenas ilustrações distavam duas mil páginas uma da outra”; assim diz, revelando o grande número de páginas examinadas e o tempo gasto junto ao exemplar. Fica prisioneiro de um livro não dominado. Como os volumes da **Biblioteca de Babel, O Livro de Areia** está sempre em mutação: é a metamorfose constante que torna o volume singular, incomparável.

Temos, neste conto, e já em escritos como o ensaio **A Supersticiosa Ética do Leitor**, publicado em 1930, a visão do contista sobre a recepção do texto pelo leitor. “Generalizou-se tanto essa inibição que quase não restam mais leitores, no sentido ingênuo da palavra, mas todos são críticos potenciais”. (BORGES, 2000, p.214, vol. I). Mas foi só a partir de 1960 que a crítica literária se voltou para as reações e compreensões do leitor; principalmente a vertente da Estética da Recepção.

Nascida na Alemanha, a Estética da Recepção procura destacar a importância do leitor no processo literário. A partir dessa visão, o foco passou a ser a interatividade entre leitor e texto; o valor estético da obra passou a ser

---

<sup>302</sup> “Em fins do século IV iniciou-se o processo mental que, com a passagem de muitas gerações, culminaria no predomínio da palavra escrita sobre a falada, da pena sobre a voz”. (BORGES, 1999, p.100, vol. II).

considerado pela recepção. Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser<sup>303</sup> são considerados os dois maiores expoentes da Estética da Recepção. Iser defende que a existência do texto literário só acontece quando o leitor entra em contato com ele; quando o leitor, através do exercício da imaginação, atuando dando significado ao texto. O teórico destaca principalmente na sua obra *O Ato da Leitura: Uma teoria do efeito estético (1996)*, os efeitos que a narrativa provoca no leitor, independentemente dos aspectos históricos. O leitor sai do papel de objeto para sujeito; no âmbito da leitura, ele é quem vai perceber no texto, no livro, a ideologia do autor. Na verdade, ao ser escrita, a obra já está associada às possibilidades de leitura.

Percebemos que o narrador de Borges não é um leitor passivo. “Declinava o verão, e compreendi que o livro era monstruoso. De nada me serviu considerar que não menos monstruoso era eu, que o percebia com olhos e o apalpava com dez dedos com unhas”. E agora o contista revela o que faz através de suas narrativas: “Senti que era um objeto de pesadelo, uma coisa obscena que infamava e corrompia a realidade”. (BORGES, 2000, p. 82, vol. I). Ele, o contista, corrompe a realidade; lembrando Fernando Pessoa (2006, p. 65) “Finge tão completamente/ Que chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sente”. Isso nos remete também a Oscar Wilde<sup>304</sup> quando afirma que a arte “apanha a Vida entre materiais brutos, fá-la de novo, refunde-a sob novas formas e, absolutamente indiferente ao próprio fato, inventa, imagina, sonha, e conserva entre ela e a realidade uma barreira intransponível de belo estilo”. (WILDE, 1994, p.39). Sabemos que é esse o motor provocador da interação com o leitor; mas Borges o faz de maneira desestabilizadora.

---

<sup>303</sup> Jouve (2002) não inclui Wolfgang Iser na Estética da Recepção, considera-o criador da Teoria do Efeito Estético; e outros autores o colocam como produtor da Teoria do Leitor Implícito.

<sup>304</sup> “Mais que os outros de sua espécie, Oscar Wilde foi um *homo ludens*. Brincou com o teatro; *A Importância de Chamar-se Ernesto* ou, como quer Alfonso Reyes, *A Importância de Ser Severo*, é a única comédia no mundo com sabor de champanhe. Brincou com a poesia; *A Esfinge*, não tocada pelo patético, é pura e sabiamente verbal. Venturosamente brincou com o ensaio e com o diálogo. Brincou com o romance; *Dorian Gray* é uma variação decorativa executada sobre o tema de *Jekyll e Hyde*. Brincou tragicamente com seu destino; iniciou um pleito que sabia perdido de antemão e que o levaria à prisão e à desonra. Em seu desterro voluntário, disse a Gide que ele quisera conhecer ‘o outro lado do jardim’. Nunca saberemos que epigrama ter-lhe-ia inspirado o *Ulisses* de Joyce”.(BORGES, 2001, p. 559, vol. IV).

Em seu estudo sobre os textos ficcionais, Iser destaca a interação do texto com o leitor e diz que a comunicação entre esses dois pontos só tem sucesso quando existem complexos de controle no texto; aponta a questão dos vazios no texto como tipos deste controle. Os vazios seriam as situações implícitas, o “não dito” desafiador do leitor a decifrá-los, e assim participar do texto. Esta atitude requerida do leitor faz dos vazios o meio provocador da imaginação, tornando o receptor ativo.

O repertório do texto tem a sua validade recodificada, ao passo que o fundamento da recodificação permanece oculto. O que não foi dito é constitutivo para o que o texto diz; e o não-dito, ao ser formulado pelo leitor, suscita uma relação às posições manifestas do texto, posições que normalmente apresentam realidades fingidas. Quando a “formulação” do não-dito se torna reação do leitor ao mundo apresentado, isso significa que a ficção transcende sempre ao mundo a que se refere. (ISER, 1996, v.2 p. 112)

Iser analisa o texto como um processo de construção ficcional numa relação de não identidade com o mundo real, portanto construído com um suporte central da leitura, fundamentada essência da existência dos vazios. O teórico considera os vazios do texto como próprios da linguagem da ficção, transgressora do previsível da linguagem cotidiana. E são esses vazios promovedores da interação entre texto e leitor. Segundo Lima (1979, p.23), “a comunicação entre texto e leitor fracassará quando tais projeções se impuserem independentes do texto, fomentadas que serão pela própria fantasia ou pelas expectativas estereotipadas do leitor”.

Dessa forma, para que ocorra o sucesso da comunicação entre texto e leitor, as relações sugeridas pelo texto devem se concretizar. Iser (1996, v1, p.73), identifica também nessa percepção do texto como fundamental no processo de leitura, a figura do leitor implícito; este favorece as condições oferecidas pelo texto, a fim de que os possíveis leitores realizem uma leitura mais proficiente. Mas o leitor do **Livro de Areia**,<sup>305</sup> no conto de Borges, parece não estar dando conta de preencher esses vazios, o “não dito”, e isso o leva a imaginar cometer um crime em relação ao exemplar que o atormenta: “Pensei no fogo, mas temi que a combustão de um livro infinito fosse igualmente infinita e sufocasse com fumaça o planeta”. (BORGES, 2000, p. 82, vol. III). Na

---

<sup>305</sup>No prólogo do *Livro de Areia* Borges escreve: “O Livro de Areia, um volume de incalculáveis folhas”. (BORGES, 2000, p. 85, vol. III).

**Biblioteca de Babel** Borges fala da queima de livros pelos inquisidores; no **Jardim de Veredas que se Bifurcam** relata que o autor do suposto romance pediu que os manuscritos fossem jogados ao fogo; agora o narrador pensa em queimar o livro de areia. Temos assim uma preocupação constante do contista com o destino dos livros.

Poderíamos afirmar qualquer outra coisa sobre o narrador, menos que se trate de um leitor despreparado. A narrativa sugere um bom acervo de livros em sua casa; sugere um conhecedor de história, teologia, poesia, filosofia, ciência e muito mais. E, no entanto, verificamos, pela leitura do conto, que esse volume espantoso tira o chão, o espaço comum dos encontros entre leitor e texto, lembrando Foucault. Ele chega ao ponto de pensar em fazer o que é mais abominável, para utilizar um vocábulo preferido de Borges; o narrador pensa em queimar o livro para livrar-se dele.

A preocupação é com a possibilidade catastrófica de que a queima de “um livro infinito fosse igualmente infinita e sufocasse com fumaça o planeta”. (BORGES, 2000, p. 82, vol. III). Isto revela o nível de desestabilização do exemplar saído daquela mala cinza<sup>306</sup>, trazido por um homem vestido de cinza, causando desequilíbrio no leitor solitário da rua Belgrano, em Buenos Aires. Como leitores, pensamos em alguns livros incomuns: o *Livro do Desassossego*, de Pessoa (1999), é apontado como um antilivro; mas ao lê-lo sabemos que é formado por fragmentos de cunho filosófico e não se propõe a uma unidade narrativa. O *Ulisses* de Joyce (2005) somos capazes de compreender se tivermos um pouco de conhecimento da Odisséia, das narrativas bíblicas e do Hamlet de Shakespeare; se identificarmos os fluxos de consciência através dos monólogos interiores. Até *Finnegans Wake* de Joyce (2001), que desde seu lançamento em 1939, é considerado o mais ilegível de todos, embora os críticos concordem que onde termina *Ulisses* começa *Finnegans Wake*. Comentando esta obra de Joyce, Bloom (1995, p. 404), diz: “é uma história muito peculiar e forte, que inclui história literária, e toma toda literatura como modelo”. Mas **O Livro de Areia** de Borges é mais ambicioso e por isso, enigmático.

---

<sup>306</sup> “Agora é um pouco de cinza e de glória”. (BORGES, 2000, p. 22, vol. III).

Para Iser (1996, p. 107) a importância do texto como elemento organizador do processo de leitura possibilita que esta vá muito além de apenas impressões pessoais. “Os lugares vazios omitem as relações entre as perspectivas de apresentação do texto, assim incorporando o leitor ao texto para que ele mesmo coordene as perspectivas. Em outras palavras, eles fazem com que o leitor aja dentro do texto, sendo que sua atividade é ao mesmo tempo controlada pelo texto.”

O narrador de Borges, diria que sua reação não se resume apenas a impressões pessoais, e sim as reações de todos que entrassem em contato com o espantoso volume. Por isso está decidido a se desfazer do exemplar que lhe tira a paz. Procura arquitetar um plano imaginativo ao vasculhar a própria memória. “Lembrei haver lido que o melhor lugar para ocultar uma folha é um bosque<sup>307</sup>. Antes de me aposentar, trabalhava na Biblioteca Nacional, que guarda novecentos mil livros”. (BORGES, 2000, p. 82, vol. I). Temos aqui mais informações sobre a cultura livresca do narrador, oferecidas pela natureza do seu trabalho até se aposentar. Estes dados somados à miopia confundem, mais uma vez, a identidade do narrador com a do escritor do conto. Em 1955, Jorge Luis Borges é nomeado diretor da Biblioteca Nacional, conforme relata no **Ensaio Autobiográfico**:

Uns dias antes, à noite, minha mãe e eu tínhamos caminhado até a Biblioteca para olhar o edifício, mas por superstição eu não quis entrar. “Não até conseguir o emprego”, disse-lhe. Nessa mesma semana chamaram-me para tomar posse do cargo (...) fiz um discurso aos funcionários dizendo-lhes que eu era de fato o diretor, o inacreditável diretor. (...) Em meu poema falo da magnífica ironia de Deus, que me deu ao mesmo tempo 800 mil livros e a noite. (BORGES, 2009, p. 69-70).

Essa identificação do narrador com o próprio contista é reforçada pelo fato de revelar-se conhecedor do local onde trabalha e do modo como chega à consecução do plano: “sei que à direita do vestíbulo uma escada curva se afunda no porão, onde estão os periódicos e os mapas. Aproveitei um descuido dos funcionários para perder o Livro de Areia em uma das úmidas prateleiras. Tentei não prestar atenção em que altura nem a que distância da porta”.

---

<sup>307</sup> Borges ao finalizar o ensaio **O Outro Whitman**, revela essa informação: “A história mágica das árvores que encobrem o bosque pode servir, invertida magicamente, para esclarecer minha intenção. Porque houve certa vez uma selva tão infinita que ninguém se lembrou de que era feita de árvores”. (BORGES, 2000, p. 221, vol. I).

(BORGES, 2000, p. 83, vol. I). Esse é o narrador que no início do conto diz: “Afirmar que verídico é, agora, uma convenção de todo relato fantástico; o meu, no entanto, é verídico”. (BORGES, 2000, p. 79, Vol. I). Procura dar veracidade a lugares e pessoas para construir a personalidade desse livro improvável.

Ao analisar o que Borges escreve sobre a leitura e o que produz como texto literário é possível constatar a literatura como precedente<sup>308</sup> às discussões teóricas e os textos literários apontando questões discutidas posteriormente por estudantes e críticos de literatura. Vemos que a Estética da Recepção coloca em discussão teórica aspectos já apontados por grandes escritores, como o contista argentino.

Jorge Luis Borges constrói sua obra ficcional a partir de longo convívio com livros e, em muito, é influenciado pela leitura de textos de uma biblioteca real: a biblioteca de seu pai; e os daquelas em que trabalhou.

No prólogo do livro *História universal da infâmia*, publicado em 1935, Borges (2000, p. 313) trata a relação entre escritor e leitor de forma a deixar claro que tanto o leitor quanto o autor tem papel importante na produção de sentido de um determinado texto literário, uma vez que estas entidades são próximas: “às vezes creio que os bons leitores são cisnes ainda mais tenebrosos e singulares que os bons autores (...). Ler, entretanto, é uma atividade posterior à de escrever: mais resignada, mais civil, mais intelectual”, como lembramos em página anterior em nota de rodapé.

Assim, vemos que na década de 1930, Borges já antecipava o que viria a ser destacado pelos teóricos da Estética da Recepção, como Wolfgang Iser, trinta anos depois. Esta relação conflitante entre escrita, leitura e leitor é retomada em alguns contos de *Ficções* (1944). Neste conjunto de contos, identificamos com mais intensidade o diálogo estabelecido por Borges entre livro, leitura/leitor<sup>309</sup> e escrita. Em pelo menos cinco dos contos de *Ficções*,

---

<sup>308</sup> “Por volta de 1927, entraram em minha vida Nietzsche e Spengler. Observa um escritor do século XVIII que ninguém quer dever nada a seus contemporâneos”. (BORGES, 2000, p. 642, vol. I).

<sup>309</sup> “Em fins de 1939, publicou *Statements*, quem sabe o mais o mais original de seus livros, sem dúvida o menos elogiado e o mais secreto. Quain costumava argumentar que os leitores eram espécie já extinta. (...) Também afirmava que das diversas felicidades que pode ministrar a literatura, a mais alta era a invenção. Já que nem todos são capazes dessa felicidade, muitos

estes elementos são retomados como tema. No primeiro conto do livro, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, o narrador explicita a motivação para a construção do conto: a inquietação do leitor diante de “Uqbar”.

O conto, neste contexto, é pensado a partir da inquietação do leitor face “à conjunção de um espelho e de uma enciclopédia o descobrimento de Uqbar”. (BORGES, 2000, p. 475, vol. I). Ainda neste conto encontramos a alusão à autoria única ampliada pela busca por um volume único capaz de conter tudo que foi escrito em todos os tempos, objeto temático, recuperado no conto **A Biblioteca de Babel**. A ideia de totalidade e de síntese significativa fascina o escritor argentino na medida em que é o indicador do poder representado pela literatura.

(...) nos hábitos literários é também todo-poderosa a ideia de um sujeito único. É raro que os livros estejam assinados. Não existe o conceito do plágio: estabeleceu-se que todas as obras são obra de um único autor, que é intemporal e é anônimo. A crítica costuma inventar autores: escolhe duas obras dissimiles – o Tao Te King, as Mil e Uma Noites, digamos -, atribui-as a um mesmo escritor e logo determina com probidade a psicologia desse interessante *homme de lettres*... Um livro que não considere o seu contralivro é considerado incompleto. (BORGES, 2000, p. 484, vol. I).

A consciência da existência de vários livros, mas um “único autor intemporal e anônimo” e de o escritor apenas acrescentar páginas ao volume já existente parece ser a motivação de Borges na composição de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” e, como prolongamento, indica o fato de que sua obra ficcional, em muito fantástica em **Ficções**, reflete uma inquietação metalinguística, na qual a relação entre leitor e escritor no processo de construção da significação no literário é elemento importante.

Compreendemos que a relação entre leitor escritor, e texto literário estabelece o ato da escrita como espaço dialético na obra de Jorge Luis Borges. Como exercício metalinguístico, concretizado no ambíguo processo da leitura, e entendido na interação com o texto, via percepção de sentidos subjacentes ao discurso do narrador/escritor, o contista constrói uma alegoria do processo de escrita em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”.

---

terão que contentar-se com simulacros. Para esses ‘imperfeitos escritores’, cujo nome é legião, Quain redigiu as oito narrativas do livro *Statements*. (...) O leitor distraído pela vaidade, acredita tê-las inventado”. (BORGES, 2000, p. 515, vol. I).

Pensar essa relação como possível proporciona a compreensão da ficção de Borges como espaço de reflexão metalinguística, no qual leitor<sup>310</sup>, e autor encontram pontos de contato na construção do literário. Neste espaço, a mensagem artística encontra ressonância por meio da mediação reflexiva provocada pela leitura. No conto “Pierre Menard<sup>311</sup>, Autor do Quixote”, o narrador pergunta e responde:

Por que precisamente o Quixote? – dirá nosso leitor. Essa preferência, num espanhol, não seria inexplicável; mas o é, sem dúvida, num simbolista de Nîmes, essencialmente devoto de Poe, que gerou Baudelaire, que gerou Mallarmé, que gerou Edmond Teste. A carta acima mencionada elucida a questão. “O Quixote”, esclarece Menard, “interessa-me profundamente, mas não me parece – como direi? – Inevitável. (BORGES, 2000, p. 494, vol. I).

Ao apresentar uma lista de escritores e obras que justificam a citação de “Quixote” o narrador mostra, ao leitor mencionado fora do texto, a única saída ao perceber as relações intertextuais. A pergunta é dirigida, portanto, a um leitor que deverá buscar outras leituras para perceber o encadeamento narrativo e, nesse processo, passar a ser parte integrante do universo narrado, pois sua participação é o caminho para a compreensão da leitura. A ideia de escrita como ameaça ao diálogo com a tradição é novamente apresentada, agora como aspecto da diegese.

Em 1969 Borges publica o livro *Elogio das Sombras* em que está o Poema **Um Leitor**: “Que outros se jactem das páginas que escreveram/ a mim me orgulho as que li/ Minhas noites estão cheias de Virgílio/ O jovem, ante o livro, impõe-se uma disciplina precisa/ e o faz em busca de um conhecimento preciso”. (BORGES, 1999, p. 418, vol. II). Vemos o eu lírico dando status à leitura acima da escrita.

---

<sup>310</sup> Borges registrou em *Prólogos com um Prólogo de Prólogos*, o que para nós caracteriza as principais leituras que influenciaram sua escrita: “Ao revisar este volume, descubro nele a hospitalidade daquele outro, hoje razoavelmente esquecido. A fumaça e o fogo de Crlyle, pai do nazismo, as narrativas de um Cervantes que ainda não terminara de sonhar o segundo Quixote, o mito genial de Facundo, a vasta voz continental de Walt Whitman, os gratos artifícios de Valéry, o Xadrez onírico de Lewiw Carroll, as eleáticas postergações de Kafka, os concretos de céus de Swedenborg, o som e a fúria de Macbeth, a sorridente mística de Macedonio Fernández e a desesperada mística de Almafuerite encontram aqui eco”. (BORGES, 2001, p. 12, vol. IV).

<sup>311</sup> “Como todo homem de bom gosto, Menard abominava esses carnavais inúteis, somente aptos – dizia – para produzir o plebeu prazer do anacronismo ou (o que é pior) para trair-nos com a ideia primária de que todas as épocas são iguais ou de que são diferentes”. (BORGES, 2000, p. 493, vol. I).



Para o crítico Edwin Williamson, o escritor argentino contribui para uma reflexão sobre o papel do leitor como co-produtor dos sentidos no literário, ao afirmar o valor do texto resultante da postura do leitor:

Borges elaborou a ideia afim do tempo como “revisor de provas” que havia mencionado brevemente em sua resenha do livro de Valéry. Se o tempo mudava o significado dos textos, de tal modo que cada leitor inferia um sentido diferente do mesmo conjunto de palavras, então se poderia dizer, em certo sentido, que o leitor inventava o sentido de qualquer texto dado. Desse modo, ficamos sabendo que Pierre Menard havia enriquecido a arte de ler ao abrir a possibilidade de atribuir determinado texto a qualquer autor que o leitor pudesse imaginar, povoado “de aventura os livros mais pacatos”. (WILLIAMSON, 2011, p. 289).

Borges considera o tempo<sup>312</sup> como o grande teste para a sobrevivência ou permanência do texto; mas também dá destaque para o ato da leitura. O leitor precisa ter uma atitude ativa em relação ao enunciado do texto. Assim, podemos inferir que, no ato da leitura, o diálogo entre texto e leitor possibilita a percepção de “verdades da história”, por meio da realidade ficcional. Desse modo, os leitores percebem sentidos implícitos nos textos literários. Ler, nesse sentido, não é menos importante do que escrever.

Entendemos que Borges não está defendendo a morte do autor ou da criação original; sua preocupação está voltada para uma espécie de estatuto do leitor, o qual indica sua responsabilidade do leitor na produção literária para além da mera decodificação. A dinâmica e possibilidades de interpretação do texto é, para o contista argentino, uma das possibilidades de criação artística.

A capacidade do escritor<sup>313</sup> de gerar uma “fé poética” no leitor parece ser um dos caminhos labirínticos da obra de Borges. A perenidade e a dimensão cultural das mensagens cifradas nos livros são, nesse sentido, imagens recorrentes na obra de Jorge Luis Borges, mas não para reforçar a ideia de labirinto como impossibilidade de compreensão, antes como indicação de que

---

<sup>312</sup> “Observara que cada geração estabelece, um pouco ao acaso, sua escala de valores, acrescentando alguns nomes e omitindo outros, não sem escândalo e vitupério, e que depois de certo tempo a ordem anterior é tacitamente restabelecida”. (BORGES, 2001, p. 95, vol. IV).

<sup>313</sup> “Destino paradoxal o de Cervantes. Em um século e em um país de vaidoso artesanato retórico, atraiu-o o essencial do homem, seja como tipo, seja como indivíduo. Inventou e compôs o Quixote, que é o último livro de cavalaria e o primeiro romance psicológico das letras ocidentais; uma vez morto, reverenciaram-no como ídolo as pessoas que menos se parecem com ele, os gramáticos. Assombrados aldeões o veneram por ele conhecer muitos sinônimos e muitos provérbios”. (BORGES, 2001, p. 73, vol. IV).

o leitor deve encontrar formas de associação com o real objetivo nesse labirinto de palavras.

Podemos dizer que não existe leitor virtual ou ideal para Borges, porque ele entende a obra sempre em mudança, não estática. Assim concluímos que, para o autor, o leitor é uma figura em construção, porque o texto também está em processo de vir a ser; o sentido pode ser renovado por novos livros e eventos. No ensaio **Kafka<sup>314</sup> e Seus Precursores**, Borges chama atenção para o fato de que “cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro”. (BORGES, 1999, p.98, VOL. II). Para Borges, de certo modo, a leitura reescreve a obra. Um livro escrito pode apontar o aparecimento de outro, e é com o surgimento desse livro futuro que aprimoramos nossa leitura do primeiro. Ele entende a leitura como precedente à escrita.

#### **4.4. Questão da leitura: Espaço/tempo humano e espaço/tempo divino em Borges**

A permanência e o devir da linguagem no **Livro de Areia** ocorre pela habilidade de Borges em trabalhar, conferindo ao tempo soberania absoluta. Sendo o tempo a função da linguagem, engloba, com a manipulação, o espaço que constitui o ser da linguagem. E como o contista faz isso? Voltando ao centro da nossa argumentação neste capítulo, vamos procurar apresentar uma visão de conjunto utilizando uma justaposição do conto primeiro com o que chamamos de tempo/espaço humanos.

Moro sozinho, em um quarto andar da rua Belgrano. Faz alguns meses, ao entardecer, ouvi uma batida na porta. Abri e entrou um desconhecido (...) Estava de cinza e trazia uma mala cinza na mão. Logo senti que era estrangeiro (...) No decorrer de nossa conversa, que não duraria uma hora, soube que procedia das Orcadas. Apontei-lhe uma cadeira (...) - Vendo bíblias – disse-me (...) - Nesta casa há algumas bíblias (...) - Não vendo apenas bíblias. Posso mostrar-lhe um livro sagrado que talvez lhe interesse (...) Abriu a mala e o deixou sobre a mesa (...) - O senhor se propõe oferecer este curioso espécime ao Museu Britânico? (...) - Não. Ofereço-o ao senhor – replicou e fixou uma soma elevada (...) - Proponho-lhe uma troca – disse. – O senhor obteve este volume por algumas rupias e pela

---

<sup>314</sup> “Se não me engano, os heterogêneos textos que enumerei parecem-se a Kafka; se não me engano, nem todos se parecem entre si. Este último fato é o mais significativo. Em cada um desses textos, em maior ou menor grau, encontra-se a idiossincrasia de Kafka, mas se ele não tivesse escrito, não a perceberíamos; vale dizer, não existiria”. (BORGES, 1999, p. 98, vol. II).

Escritura Sagrada; eu lhe ofereço o montante de minha aposentadoria, que acabo de receber, e a Bíblia de Wiclif em letras góticas. Herdei-a de meus pais (...) – Fui ao meu dormitório e trouxe-lhe o dinheiro e o livro (...) - Trato feito – disse (...) compreendi que ele havia entrado em minha casa com a decisão de vender o livro. Não contou as notas e guardou-as (...) Era noite quando o homem foi embora. Não voltei a vê-lo nem sei seu nome (...). (BORGES, 2000, p. 79-82, vol. III).

Borges utiliza nesses trechos justapostos, constituintes de um miniconto, o tempo retilíneo, cronológico, linear: o tempo humano. É possível imaginar que esse seria o esboço<sup>315</sup> mental inicial do conto; reforçado pela linguagem do narrador: “Afirmar que é verídico é, agora, uma convenção de todo relato fantástico; o meu, no entanto, é verídico”. (BORGES, 2000, p. 79, vol. III). Como se o escritor começasse rascunhando ou até registrando uma visita recebida de um vendedor de bíblias em sua casa.

Inicia narrando num tom confessional em primeira pessoa e enfatiza o seu relato como verdadeiro<sup>316</sup>, realmente acontecido. Começa focando o tempo registrado em várias partes: “Faz alguns meses, ao entardecer. (...) No decorrer de nossa conversa, que não duraria uma hora. (...) Era noite quando o homem foi embora”. (BORGES, 2000, p. 79-82, vol. III). Neste trecho do conto temos consciência que somos seres da temporalidade<sup>317</sup> linear. Acompanhamos a narrativa com tranquilidade.

A narrativa se passa no espaço do apartamento do narrador-personagem que apresenta poucas características: “quarto andar da rua Belgrano (...) Apontei-lhe uma cadeira (...) Nesta casa há algumas bíblias (...) Abriu a mala e o deixou sobre a mesa (...) Fui ao meu dormitório e trouxe-lhe o dinheiro e o livro (...)”. (BORGES, 2000, p. 79-82, vol. III). É um espaço de fácil domínio para o narrador e para nós leitores. O que vai tornar o conto fantástico

---

<sup>315</sup> No epílogo do livro *O Fazedor* Borges escreveu: “Queira Deus que a monotonia essencial desta miscelânea (que o tempo compilou, não eu, e que admite peças pretéritas que não me atrevi a emendar, porque as escrevi com outro conceito de literatura) seja menos evidente que a diversidade geográfica ou histórica dos temas”. (BORGES, 1999, p. 254, vol. II).

<sup>316</sup> “Para insinuar que o livro é simbólico, Melville declara que não o é enfaticamente: ‘Que ninguém considere *Moby Dick* uma história monstruosa ou, o que seria pior, uma atroz alegoria intolerável’”. (BORGES, 2001, p. 125, vol. IV).

<sup>317</sup> “Passam as circunstâncias, passam os fatos, passa a erudição dos homens versados no pêlo dos cavalos; o que não passa, o que talvez nos acompanhe na outra vida, é o prazer proporcionado pela contemplação da felicidade e da amizade. Esse prazer, talvez não menos raro nas letras que na realidade corporal”. (BORGES, 2001, p. 35-36, vol. IV).

é a desestabilização de espaço/tempo humano com a introdução do chamado tempo/espaço divinos.

Agora vamos fazer uma justaposição com as partes do conto reveladoras da forma progressiva espaço/tempo espiralar de Borges:

A linha consta de um número infinito de pontos; o plano, de um número infinito de linhas; o volume, de um número infinito de planos; o hipervolume, de um número de volumes... (...) Examinei-o; seu inusitado peso me surpreendeu. Na lombada dizia *Holy Whrit*, e abaixo, *Bombay* (...) Chamou-me a atenção que a página par trouxesse o número (digamos) 40.514 e a ímpar, a seguinte, 999. Virei-a; o dorso estava numerado com oito algarismos. Trazia uma pequena ilustração, como é usual nos dicionários: uma âncora desenhada a pena, como pela desajeitada mão de um menino (...) Fixei o lugar e fechei o volume. Imediatamente o abri. Em vão procurei a figura da âncora, folha por folha (...). (BORGES, 2000, p. 79-82, vol. III).

O escrito inicia a narrativa de forma enigmática, como querendo definir o ainda não nomeado. Abre com um enunciado de caráter científico de perfil descritivo apontando para a necessidade de atentas observações para não sermos pegos de surpresas; nitidamente, o narrador, procura dar credibilidade ao contado. Introduce dois elementos fora da ordem estabelecida no mundo da leitura: o livro tem um peso excessivo e as páginas são numeradas aleatoriamente. Pode até parecer uma abertura de espaços para as páginas que depois vão brotar do volume; já é a introdução do tempo/espaço espiralar, fugindo ao domínio humano. E o ponto mais inusitado, desestabiliza o narrador/leitor: o que se vê nesse livro não se vê nunca mais.

Até aí o narrador em primeira pessoa apresenta esse “personagem” com suas metamorfoses. A partir de agora cede a voz ao vendedor de Bíblias, que dá ordens e ao ser obedecido, vai surgindo do conto a espiral tempo/espaço, chamada por nós de divino<sup>318</sup>:

Pedi-me que procurasse a primeira folha. Apoiei a mão esquerda sobre a portada e abri com o dedo polegar quase pegado ao indicador. Tudo foi inútil: sempre se interpunham várias folhas entre a portada e a mão. Era como se brotasse do livro (...) -Isto não pode ser (...) - Não pode ser, mas é. O número de páginas deste livro é exatamente infinito. Nenhuma é a primeira; nenhuma, a última. Não

<sup>318</sup> “Em boa lei, os platônicos poderiam imaginar que existe no Céu (ou na insondável inteligência de Deus) um livro que registra as delicadas emoções de um homem a quem nada, precisamente nada, acontece, e outro que vai desalinhando uma série infinita de atos impessoais, executados por qualquer um ou por ninguém”. (BORGES, 2001, p. 49, vol. IV).

sei por que estão numeradas desse modo arbitrário. Talvez para dar a entender que os termos de uma série infinita admitem qualquer número (...) - Se o espaço é infinito, estamos em qualquer ponto do espaço. Se o tempo é infinito, estamos em qualquer ponto do tempo (...). (BORGES, 2000, p. 81-82, vol. III).

Temos assim confirmada a dominação do tempo/espaço espiralados com as páginas do **Livro de Areia** que se movimentam, transformando-o em outro numa constante metamorfose. Quando é folheado não permite leitura linear<sup>319</sup> porque a ordem das suas páginas está em desordem. Um exemplar que se faz, desfaz e refaz; mas curiosamente pode ser manuseado, tem medida, peso, capas. Isso comprova uma realidade corpórea podendo figurar entre os demais volumes da estante.

Observamos os efeitos mais funestos do contato do humano com tempo/espaço divinos como os momentos em que o narrador/leitor, agora proprietário do Livro de Areia, fica a sós com esse monstruoso volume:

Deitei-me e não dormi. (...) À alegria de possuí-lo acrescentou-se o temor de que o buscassem e, depois, o receio de que não fosse verdadeiramente infinito. (...) Comprovei que as pequenas ilustrações distavam duas mil páginas uma da outra. Fui anotando-as em uma caderneta alfabética, que não demorei a encher. Nunca se repetiram. À noite, nos escassos intervalos que me concedia a insônia, sonhava com o livro. (...) Declinava o verão, e compreendi que o livro era monstruoso. De nada me serviu considerar que não menos monstruoso era eu, que o percebia com olhos e o apalpava com dez dedos com unhas. Senti que era um objeto de pesadelo, uma coisa obscena que infamava e corrompia a realidade. Pensei no fogo, mas temi que a combustão de um livro infinito fosse igualmente infinita e sufocasse com fumaça o planeta (...) Aproveitei um descuido dos funcionários para perder o Livro de Areia em uma das úmidas prateleiras (...).(BORGES, 2000, p. 82-83, vol. III).

Naquele momento, este é **O Livro de Areia** do narrador. Ali estão os mistérios, que ora o surpreendem, ora o confundem, ora o amedrontam, ora o inquietam. Borges está apresentando essas indeterminações das origens, tão necessárias à interpretação humana. E só é possível realizar isso por meio de uma linguagem fantástica fazendo uso de substâncias físicas dotadas de vida e algumas imaginadas como divinas. O contista está apontando a ignorância do homem criador de coisas a partir de si mesmo e transformador daquilo que

---

<sup>319</sup> No ensaio *Sobre os Clássicos* Borges revela: “Meu primeiro estímulo foi uma História da Literatura Chinesa (1901), de Herbert Allen Giles. Em seu segundo capítulo, li que um dos cinco textos canônicos editados por Confúcio é o *Livro das Mutações*, ou *I Ching*, feito de 64 hexagramas que esgotam as possíveis combinações de seis linhas truncadas ou inteiras. Um dos esquemas, por exemplo consta de duas linhas inteiras, uma truncada e três inteiras, dispostas verticalmente. O imperador pré-histórico os descobriu na carapaça de uma tartaruga sagrada”. (BORGES, 1999, p. 167-168, vol. II).

cria; porque a imagem é sempre uma imitação. Por isso temos insistido que, no Livro de Areia, o narrador valoriza mais as imagens do que as letras.

E essas imagens na linguagem revelam dicotomias: presença e ausência, parte e todo, plenitude e vazio, altura e profundidade, interior e exterior, anterior e posterior. Porque vivemos nesses limites do espaço e do tempo. Borges consegue representar tudo isso porque usa dois eixos narrativos; um que nos conduz pelo tempo/espaço linear, cronológico, humano; onde temos a ilusão<sup>320</sup> de estarmos dominando a leitura. Outro que nos seduz e nos leva a nos perdermos através do tempo/espaço anacrônico, divino.

Procuraremos, na próxima e última sessão da pesquisa, aprofundar um pouco mais as reflexões sobre tempo e espaço expostas ao longo da análise dos contos com o objetivo de ajudar o leitor a compreender melhor a linguagem labiríntica de Borges.

---

<sup>320</sup> “Berkley negou que houvesse um objeto por trás das impressões dos sentidos; David Hume, que houvesse um sujeito por trás da percepção das mudanças. Aquele negara a matéria, este negou o espírito; aquele não quisera que acrescentássemos a noção metafísica de matéria à sucessão de impressões, este não quis que acrescentássemos a noção metafísica de um eu à sucessão de estados mentais. (...) Corrobora Hume (...) ‘A mente é uma espécie de teatro, onde as percepções aparecem ou desaparecem, voltam e se combinam de infinitas maneiras. A metáfora não deve enganar-nos. As percepções constituem a mente, e não podemos vislumbrar em que lugar ocorrem as cenas nem de materiais é feito o teatro’”. (BORGES, 1999, p. 162, vol. II).

## 5 CONSIDERAÇÕES

“O Renascimento já observou, pela boca de Giordano Bruno e de Bacon, que os verdadeiros antigos somos nós, não os homens do Gênesis ou de Homero”.

Jorge Luis Borges (2001, p. 31, vol. IV).

Com o objetivo de verticalizar ainda mais nossa análise, nessas considerações, vamos utilizar como fio condutor para as reflexões sobre tempo/espaço, o fato de Borges colocar livros como personagem nas narrativas, sendo esse um dos traços irônicos<sup>321</sup> destacáveis nos contos. Esse artifício lhe permite ao contista manipular tempo e espaço, o que resulta, em nosso entendimento, no que denominamos na pesquisa, linguagem labiríntica.

Seguindo o exemplo de escrita espiralar de Jorge Luis Borges, usaremos, para secundar nossa análise no corpo do texto, algumas notas de rodapé com opiniões do próprio contista sobre linguagem, tempo, espaço, livro, leitura e ironia. Como já mencionado na introdução, utilizamos predominantemente as notas de rodapé, citando o próprio Borges, em primeiro lugar, porque antes de ser contista ele era um crítico literário; em segundo lugar, para dar voz ao contista na análise das narrativas; e, por último, para fazer com o leitor da tese o que Borges faz com o leitor de seus contos: um movimento de dentro para fora do texto, procurando outras referências para se instrumentalizar na compreensão do narrado. Com Borges no corpo do texto e no rodapé – em cima e em baixo – possibilitamos um movimento espiralar de leitura, em nosso entender, necessário para não fazermos uma leitura que nos deixe excluído da compreensão do texto. Podemos chamar isso de ampliação do campo de leitura ou do próprio leitor.

Para deixar mais evidentes as considerações, mesmo que parciais, sobre os aspectos de escrita de Borges elencados nos dois parágrafos anteriores, faremos uma justaposição de partes dos contos, procurando

---

<sup>321</sup> “Nas narrativas irônicas, a função crítica da parábise é assumida pelo narrador autoconsciente, que não se limita a narrar eventos, mas se compraz em sustar o enunciado propriamente narrativo com o deliberado propósito de assinalar criticamente que o narrado não é dado na realidade, mas construído pela instancia da enunciação. A intrusão do narrador cumpre desempenho bem definido ao sustar a ilusão ficcional e advertir ao leitor que não se deve confundir fato com ficção”. (SOUZA, 2006, p.39).

correlacionar cada uma dessas características ou ocorrências nas narrativas em análise.

Na **Biblioteca de Babel**, o conjunto de livros que forma o Universo/Biblioteca é o definidor do eixo narrativo do início ao final.

em busca de um livro, talvez do catálogo de catálogos (...) um grande livro circular de lombada contínua, que siga toda a volta das paredes; (...) Esse livro cíclico é Deus. (...) em algum hexágono. O Universo estava justificado, o Universo bruscamente usurpou as dimensões ilimitadas da esperança. (...) a do Homem do Livro. Em alguma estante de algum hexágono (raciocinaram os homens) deve existir um livro que seja a cifra e o compêndio perfeito de todos os demais: algum bibliotecário o consultou e é análogo a um deus. (...) Não me parece inverossímil que em alguma prateleira do Universo haja um livro total; (BORGES, 2000, p. 516-521, vol. I).

Temos assim Borges desmanchando e remodelando a representação desse ser/livro, através da linguagem e na linguagem. Um “personagem” que não está sujeito nem aos escritores e nem aos leitores/bibliotecários, porque representa a fugacidade<sup>322</sup> do tempo<sup>323</sup>. O contista/ensaísta mostra como e para que faz isso:

para que meu leitor fosse penetrando nesse instável mundo mental. Um mundo de impressões evanescentes; um mundo sem matéria nem espírito, nem objetivo nem subjetivo; um mundo sem a arquitetura ideal do espaço; um mundo feito de tempo, do absoluto tempo uniforme dos Principia; um labirinto incansável, um caos, um sonho. A essa quase perfeita desagregação chegou David Hume”. (BORGES, 1999, p. 155, vol. II).

Ao utilizar o livro como desagregador do espaço e consolidador do tempo evidencia-se o que designamos, em nossa pesquisa, linguagem labiríntica. Borges constrói “um mundo sem a arquitetura ideal do espaço; um mundo feito de tempo”, esse “tempo absoluto” representado pelo livro que supostamente só foi visto uma vez por um bibliotecário. É o tempo fugidio que o livro “análogo a um deus” (BORGES, 2000, vol. I p. 521) procura apreender.

<sup>322</sup> “O roçar dos a nos desgasta as obras dos homens, mas perdoa, paradoxalmente, algumas cujo tema é a dispersão e a fugacidade”. (BORGES, 2001, p. 57, vol. IV).

<sup>323</sup> “Boécio anota com perspicácia que nossa servidão deve-se à circunstância de que Deus saiba de antemão como vamos agir. Se o conhecimento divino fosse contemporâneo dos fatos e não anterior, não sentiríamos que nosso arbítrio fica anulado. Abate-nos a ideia de que nosso futuro já esteja, com minuciosa prioridade, na mente de Alguém. Esclarecido esse ponto, Boécio nos lembra que para Deus, cujo puro elemento é a eternidade, não há antes nem depois, já que a diversidade dos lugares e a sucessão dos tempos é uma e simultânea para Ele. Deus não prevê meu futuro; meu futuro é uma das partes do único tempo de Deus, que é o imutável presente”. (BORGES, 2000, p. 306, vol. I).



No entanto, nenhum homem consegue detê-lo, domá-lo. O labirinto edifica-se pela linguagem de Borges, fazendo o apagamento do espaço, no exato momento em que a mesma linguagem ocupa o espaço do livro. Concomitantemente é como se acontecesse o apagamento da “arquitetura ideal do espaço”, conforme (BORGES, 1999, p. 155, vol. II), ou do espaço comum dos encontros, denominado por Foucault. O que agora predomina é o tempo função da linguagem, porque o ser está no espaço do livro. Desta forma temos a manipulação tempo/espaço: o labirinto construído pela e na linguagem. É o espaço como palimpsesto para o tempo. E o ensaísta explica melhor: “O espaço é um incidente no tempo e não uma forma universal de intuição como impõe Kant”. (BORGES, 2000, p. 212, vol. I).

A partir de muitas leituras Borges estabelece o método de escrita curta, para fixar um momento, criando assim uma fórmula perfeita para construção de labirintos: “Dante procura esse momento central inconscientemente. Eu quis fazer o mesmo em muitos contos e fui admirado por esse achado, que é o achado de Dante na Idade Média, o de apresentar um momento como cifra de uma vida”. (BORGES, 2000, p. 233, vol. III).

Borges enfatiza o momento. Como já dissemos, o espaço está implícito na figura ou representação do livro. E aqui, como estamos afirmando, temos um dos traços irônicos<sup>324</sup> mais fortes do contista. Abre o conto com: “O UNIVERSO, (que outros chamam a Biblioteca)”. Isso induz o leitor a pensar que ele está focando espaço no conto: “compõe-se de um número indefinido, e talvez infinito, de galerias hexagonais, com vastos poços de ventilação no centro, cercados por balaustradas baixíssimas.” E o narrador dá mais detalhes, com o fim de iludir o leitor com a preocupação espacial na narrativa: “Por aí

---

<sup>324</sup> Aplicamos aqui o que Linda Hutcheon propõe da ironia enquanto conceito “relacional”, “inclusivo” e “diferencial” “(...) *relacional* no nível da interação de significado e, assim, também em termos dos outros dois aspectos do significado irônico: o *inclusivo* (ambos/e) e o *diferencial*. O primeiro torna possível repensar a noção semântica padrão de ironia como uma simples antífrase que se pode entender por uma substituição direta de significado; o segundo oferece uma explicação da relação problemática entre ironia e outros tropos tais como metáfora e alegoria. Esses dois aspectos obviamente dependem da idéia de significado irônico como *relacional*, como o resultado de juntar – até mesmo de friccionar – o dito e o não dito, cada um assumindo um significado apenas em relação ao outro. Por certo, essa (como a maioria) não é uma relação de iguais: o poder do não dito de desafiar o dito é a condição semântica que define a ironia. (HUTCHEON, 2000, p. 91.).

passa a escada espiral, que se abisma e se eleva ao infinito”. (BORGES, 2000, vol. I, p. 516). Muitos estudos têm sido feitos a partir do conto, focando a análise do espaço. Em nosso entendimento, é uma leitura de primeiro nível, que se apegua ao sentido literal do texto. Trabalhamos conforme a nomenclatura de Umberto Eco, como um leitor modelo de segundo nível, ou estético, “o qual se pergunta que tipo de leitor aquele conto pede que ele seja, e quer descobrir como procede o autor modelo”. E o crítico explica: “o leitor de primeiro nível quer saber o que acontece, aquele de segundo nível como aquilo que acontece foi narrado. Para saber como a história acaba, geralmente basta ler uma única vez”. E destaca, o que para nós, se aplica à leitura dos contos de Borges: “Para transformar-se em leitor de segundo nível é preciso ler muitas vezes, e certas histórias deve-se lê-las ao infinito”. (ECO, 2003, p.208).

O arguto modo de escrever de Montaigne (2000, p. 214, vol. III) lança luz sobre o que Umberto Eco diz do segundo nível de leitura: “E diariamente ocupo-me lendo os autores sem preocupar-me com seus conhecimentos, buscando seu modo, não seu assunto. Assim também busco a comunicação com algum espírito famoso, não para que ele me ensine, mas para que eu o conheça”. Nós, em Borges, tivemos que buscar o assunto<sup>325</sup>, mas focamos no seu modo de escrever.

Em relação às narrativas borgeanas é preciso seguir o conselho do narrador de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*: “Lê, relê, treslê, desengonça as palavras, saca uma sílaba, depois outra, mais outra, e as restantes, examina-as por dentro e por fora, por todos os lados, contra a luz, espanja-as no joelho, lava-as”. (ASSIS, 1992, p. 103). É fazendo releitura<sup>326</sup> e tresleitura da **Biblioteca de Babel**, que podemos começar a inferir Borges “apresentar um momento como cifra de uma vida”. (BORGES, 2000, p. 233, vol. III)

---

<sup>325</sup> “Moore, neste século, julgou que as ideias são a maldição da literatura moderna e compilou uma antologia de poesia pura, de poesia ‘criada pelo poeta com exclusão de sua personalidade’. Analogamente, Yeats procurou símbolos que despertassem a memória genérica que há detrás das memórias individuais e prodigou as imprecisões românticas; por volta dos quarenta anos, corrigiu toda a sua obra anterior e forjou versos nos quais são profusas a entonação oral e a circunstância concreta. A evolução de Yeats é a evolução da poesia britânica: a passagem do remoto, do ilustre melodioso ao imediato, ao comum e ao áspero, sem prejuízo da essência. Naturalmente seu desafio à tradição é tradicional”. (BORGES, 2001, p. 158, vol. IV).

<sup>326</sup> “Além disso, não importa ler, senão reler”. (BORGES, 2000, p. 61, vol. III).

O espaço está representado pelo livro que “algum bibliotecário o consultou e é análogo a um deus”. (BORGES, 2000, vol. I p. 521). O contista procura fazer isso por meio de linguagem labiríntica, porque tem consciência de que: “A obra que perdura é sempre capaz de uma infinita e plástica ambigüidade; é tudo para todos, como o Apóstolo; é um espelho que delata os traços do leitor e é também um mapa do mundo”. (BORGES, 1999, p. 83, vol. II). Esse mapa é o tempo indomável retratado na figura do livro, ao qual o narrador dedicou a vida tentando domesticar e não conseguiu, a exemplo do único “bibliotecário que consultou” o exemplar. Podemos considerar que esse volume, “análogo a um deus” (BORGES, 2000, vol. I p. 521), é o tempo presente experimentado uma vez em milésimo de segundos.

É nesse jogo entre possíveis “verdades”, que Borges vai construindo a narrativa; possibilitando, assim, o questionamento e a ampliação racional, porque propõe uma ideia sempre provisória de um pleno sentido. É isso que dificulta a totalidade absoluta em um processo enunciativo, sugerindo verdades.

Dizendo de outro modo, é como se Borges, no início deste conto, estivesse por mandar passear a realidade ou as “verdades” sobre ela; e o faz de maneira irônica tentando descrever um espaço infinito, com o fim de esconder/mostrar o tempo. Da forma como insere o tempo nas narrativas, serve mais para nos confundir do que para nos localizar. O contista consegue essa proeza por suas narrativas atingirem o grau de reflexão sobre a própria construção do conto.

Borges, ao colocar livro como “personagem<sup>327</sup>”, não fica preso a descrever personagens e, assim, possibilita discutir as nossas angústias em relação ao tempo. A partir da linguagem, coloca em evidencia o problema do tempo (física quântica), onde apenas o espaço feito de letras pode permanecer ou não. Portanto, os livros constituem espaços por onde nos movimentamos. Esse é o nosso universo constituído de “galerias que se abismam ao infinito”.

---

<sup>327</sup> Borges diz que *As Mil e Uma Noites* foram construídas com narrativas dentro de narrativas e outros seguiram essa estratégia: “Com contos que estão dentro de contos produz-se um efeito curioso, quase infinito, com uma sorte de vertigem. Isso foi imitado por escritores muito posteriores. Por exemplo, os livros de *Alice*, de Lewis Carroll, ou o romance *Sykvia and Bruno*, em que há sonhos dentro de sonhos que se ramificam e se multiplicam”. (BORGES, 2000, p. 265, vol. III).

Assim, podemos entender melhor, porque o narrador parte de uma construção realista, a biblioteca, com o objetivo de transgredir o edifício, ao alterar espaços e conceder autonomia aos livros, que têm a liberdade de misturar-se ao ponto de transformarem-se em outros. Aí temos materializada a desordem nesse labirinto de letras, representando a dinâmica do tempo não detido.

Temos, ao longo da pesquisa, procurado demonstrar que, para Borges, a linguagem é o espaço transformado em poder de comunicação/tempo como função da linguagem, porque os livros ganham espaço em uma dinâmica que ultrapassa o tempo real. Este fenômeno é realizado tendo como material as letras do alfabeto que são manipuladas pela divindade da linguagem que cria e desconstrói os espaços comuns dos encontros desse edifício linguístico.

Exemplificamos livro como tempo/função da linguagem, com essa citação de Borges (2000): “Emerson disse que uma biblioteca é um gabinete mágico em que há muitos espíritos enfeitiçados. Despertam quando os chamamos; enquanto não abrimos um livro, esse livro, literalmente, geometricamente, é um volume, uma coisa entre as coisas”. O contista destaca o que possibilita o espaço do livro: “Quando o abrimos, quando o livro dá com seu leitor, ocorre um fato estético. E, cabe acrescentar, até para o mesmo leitor o mesmo livro muda, já que mudamos”. Mudança do livro e do homem em contato com esse edifício de letras: “já que somos (para voltar a minha citação predileta) o rio de Heráclito, que disse que o homem de ontem não é o homem de hoje e o homem de hoje não será o de amanhã. Mudamos<sup>328</sup> incessantemente”. Borges que partiu da afirmação de Emerson com “uma biblioteca é um gabinete mágico”, coloca as conclusões: “e é possível afirmar que cada leitura de um livro, que cada releitura, cada recordação dessa releitura renovam o texto. Também o texto é o mutável rio de Heráclito”. (BORGES, 2000, p. 284, vol. III). Em **A Biblioteca de Babel**, Borges começa falando desse “gabinete mágico”, para nos iludir, porque seu objetivo, como estamos frisando, é nos apresentar as mutações desse rio de letras, que

---

<sup>328</sup> “Acontece em cada pulsação de teu sangue./Não há um instante que não possa ser a cratera do Inferno./Não há um instante que não possa ser a água do Paraíso./Não há um instante que não esteja carregado como uma arma./A cada instante podes ser Caim ou Siddhartha, a mascar ou o rosto./A cada instante pode revelar teu amor Helena de Tróia./A cada instante o galo pode ter cantando três vezes./A cada instante a clepsidra deixa cair a última gota”. (BORGES, 2000, p. 517, vol. III),

constitui cada exemplar (onde quer que estejamos), porque é o tempo o provocador de metamorfoses; como fica mais evidente nos outros dois contos analisados nesta pesquisa.

**O Jardim de Veredas que se Bifurcam**, é outro exemplo de como o contista começa, a partir do título,<sup>329</sup> a iludir o leitor, em relação ao espaço. Se na **Biblioteca de Babel**, começa descrevendo, como um mapa geográfico imensurável, com o fito de ironicamente realçar a imensidão do mundo das letras projetadas no tempo, em **O Jardim de Veredas que se Bifurcam** apresenta uma cortina de fumaça, escondendo do leitor o tempo bifurcado nos manuscritos espaciais de um suposto exemplar. O título<sup>330</sup> consiste na metáfora da obra, na síntese metafórica da composição e, através dele, Borges busca questionar o leitor.

A exemplo de Montaigne<sup>331</sup> (2002, p.3, vol. I) no texto **Ao Leitor**, prefácio do primeiro volume dos *Ensaíos*, publicado em 1580, Borges promete falar do espaço, na medida em que promove uma reflexão temporal: “Assim, leitor, sou eu mesmo a matéria de meu livro: não é sensato que empregues teu lazer em um assunto tão frívolo e tão vão”. Ao Montaigne tratar da natureza humana como um todo, também podemos dizer que Borges “promete” o espaço nos contos e não sai do tempo que angustia a todos nós. Em nosso entendimento, como estamos repisando ao longo da tese, o contista faz isso utilizando o livro como personagem.

Como Montaigne (2002), Borges, ao escrever, revela a preocupação de todos nós: “Sei que de todos os problemas, nenhum o inquietou e ocupou como o abismal problema do tempo”. (BORGES, 2000, p. 532, vol. I). É assim que o contista escreve “um romance populoso”, um verdadeiro labirinto feito de tempo/espaço em que todos se perdem. Como se estivesse “pintando” um quadro com palavras, utiliza alguns ingredientes tais como simultaneidade dos elementos, a concomitância de apresentação visual, entre outros como

---

<sup>329</sup> “Algum historiador da literatura escreverá algum dia a história de um de seus gêneros mais recentes: o título”. (BORGES, 2001, p. 622, vol.IV).

<sup>330</sup> “Acho, por exemplo, que o título *Livro das Mil e Uma Noites* (ou como quer Burton, *Book, of the Thousand Nights and a Nights, Livro da Mil e Noites e Uma Noite*) seria um belo título se tivesse sido inventado hoje de manhã. Se o ouvíssemos agora, pensaríamos ‘que lindo título’; e ele é lindo não só porque é belo (como belo é *Los Crepúsculos del Jardín*, de Lugones), mas porque dá vontade de ler o livro”. (BORGES, 2000, p. 262-263, vol. III).

<sup>331</sup> “(...) Montaigne, inventor da intimidade”. (BORGES, 2000, p. 221, vol. III).

aspectos que constituem os estatutos de uma arte espácio-temporal. Em nosso entendimento, Borges vai plasmando os filamentos do tempo de modo mais intenso, mais eficaz, pela força da linguagem criativa. O fator tempo intervém e começa ganhar espaço tão logo o suposto romance entra em cena: “no terceiro capítulo morre o herói, no quarto está vivo”. (BORGES, 2000, p. 529, vol. I). Borges faz isso porque é um daqueles raros artistas que conseguem não só manifestar o juízo estético por meio das obras que produz, mas ir além, ao escrever sobre estética<sup>332</sup> com disposição e fundamentos singulares.

“Visitei algumas literaturas do Oriente e do Ocidente; compilei uma enciclopédica antologia da literatura fantástica; traduzi Kafka, Melville e Bloy; não conheço trabalho mais estranho que o de Henry James. Os escritores que enumerei, são desde a primeira linha, assombrosos; o universo que suas páginas propõem é quase professadamente irreal. (...) Iniciada a leitura, incomodam-nos certas ambigüidades, um ou outro traço superficial; algumas páginas depois compreendemos que essas deliberadas negligências enriquecem o livro”. (BORGES, 2001, p. 110, vol. IV).

Podemos dizer que a capacidade de Borges é consequência das visitas a “algumas literaturas do Oriente e do Ocidente” e das compilações que fez. Por isso consegue, como poucos, elevar a dimensão das narrativas do nível comunicativo para o estético. E assim, constrói nos contos narrativas curiosas. Ao penetrarmos nelas, como em uma floresta fantástica, podemos dizer o que André Gide (2016) menciona sobre *Em Busca do Tempo Perdido* de Proust:

desde as primeiras páginas nos perdemos, e ficamos felizes de nos perder; logo não sabemos mais por onde entramos nem a que distância nos encontramos da margem; em alguns momentos parece que caminhamos sem avançar, e, em outros que avançamos sem caminhar; vamos olhando tudo de passagem; não sabemos mais onde estamos, para onde vamos. (GIDE, in PROUST, 2016, pg. 10, vol. I).

O diferencial de Borges é a capacidade em sintetizar o tempo/espço em poucas palavras, o que o autor francês diz tão belamente em muitas palavras, num total de quase três mil páginas, nos sete volumes do romance.

**Em o Jardim de Veredas que se Bifurcam** o contista demonstra, a partir dos “volumes que visitou”, conseguir construir uma mitologia própria,

---

<sup>332</sup> “Não tenho vocação de iconoclasta. Por volta de 1930, sob a influência de Macedonio Fernandez, eu acreditava que a beleza era privilégio de alguns poucos autores; agora sei que é comum e que está a nossa espreita nas casuais páginas do medíocre ou em um diálogo de rua. Assim, embora meu desconhecimento das letras malaias ou húngaras seja completo, tenho certeza de que, se o tempo me propiciasse a ocasião de seu estudo, encontraria nelas todos os alimentos que o espírito requer”. (BORGES, 1999, p. 168, vol. II).

desenvolvendo a maestria de interferir na cronologia e manipular tempo e espaço, por meio de um suposto livro escrito e não publicado. Em nosso entendimento, ganha a primazia como protagonista do conto. E a consequência disso, retomando Gide, é a que: “não sabemos mais onde estamos, para onde vamos”. Assim, “ficamos felizes de nos perdemos”, pela beleza estética, evidenciada na engenhosidade da narrativa.

Podemos dizer que o contista toma essa forma desmesurada, o tempo/espaço<sup>333</sup>, como matéria-prima, algo proveniente do divino, indomável. O homem, por outro lado, é o domador. Uma característica deste livro “personagem” é a de fazer permitir a ocorrência de “todos os desfechos”. Se, estamos acostumados com narrativas de início, meio e fim, nesse “romance populoso”, o que achávamos que seria o fim pode ser “o ponto de partida de outras bifurcações”. Temos, assim, um livro “personagem” anarquista, que não se submete às limitações impostas pelo tempo/espaço aos humanos. Podemos dizer que esse exemplar cumpre algum sentido da criação artística, porque o objeto vem munido do não-objeto e travestido de coisas impossíveis, pronto para se desmaterializar e se mostrar pelo avesso, por meio do signo que o representa, a fim de torná-lo existente. Borges constrói as narrativas através de um processo em que se trava um conflito interno entre a busca do novo e a obsessiva resistência do existente; do livro dominável e da obra rebelde, representada de modo mais singular na invenção literária.

Conforme Blanchot (2005) em *O Livro Por Vir*, nas narrativas de Borges o mundo e o livro remetem um ao outro, eterna e infinitamente, como imagens refletidas. Esse poder infinito de espelhamento, essa multiplicação cintilante e ilimitada traz como resultado o livro: “... um acervo indeciso de rascunhos contraditórios”. (BORGES, 2000, p. 529, vol. I). Em **O Jardim de Veredas que se Bifurcam**, se o livro é a possibilidade do mundo, “devemos concluir que está também agindo no mundo, não apenas o poder de fazer, mas esse grande poder de fingir, de trapacear e de enganar de que toda obra de ficção é o

---

<sup>333</sup> “Dunne propõe-nos uma infinita série de tempos fluindo uns dos outros. Assegura-nos que, depois da morte, aprenderemos o manejo feliz da eternidade. Recuperaremos todos os instantes de nossa vida e os combinaremos como nos aprouver. Deus, e nossos amigos, e Shakespeare colaborarão conosco”. (BORGES, 2001, p. 622, vol. IV).

produto, tanto mais evidente quanto mais esse poder estiver ali dissimulado”. (BLANCHOT, 2005, p. 138).

Borges compreende a perigosa dignidade da literatura<sup>334</sup>, não como nos faz supor, no mundo, um grande autor absorto em mistificações sonhadoras, mas a de nos fazer sentir a aproximação de uma estranha potência, neutra e impessoal. Por isso, foi capaz de incorporar nos contos ideias e figuras que não lhes pertencem, pois o que importa é a literatura, não os indivíduos; e que a literatura seja a unidade inesgotável de um único livro e a repetição de todos os livros. Melhor diz isso Albert, em suas conjecturas: “Não conjecturei outro procedimento que o de um volume cíclico, circular. Um volume cuja última página fosse idêntica à primeira indefinidamente”. (BORGES, 2000, p. 530, vol. I). Borges está propondo nesse e nos outros dois contos do *corpus* de nossa pesquisa que: se o mundo pudesse ser exatamente traduzido e duplicado num livro, perderia todo começo e todo fim, tornar-se-ia o volume espiralar, que todos os homens escrevem e no qual são escritos: esse é o potencial do livro “personagem” criado por Borges.

As características desse “personagem” são sintetizadas também numa única sentença: “O livro é um acervo indeciso de rascunhos contraditórios”. (BORGES, 2000, p. 529, vol. I). A palavra “acervo” na frase dá a idéia de grande quantidade de material escrito; geralmente utilizada para se referir aos muitos livros de uma biblioteca. O adjetivo “indeciso” revela a hesitação em decidir sobre o narrado; deixa espaço para inferirmos a angústia na hora da escrita, em dar uma resolução para a narrativa. Denota também ambiguidade, não é preciso nem claro, sensação de vago, visão indecisa. Ao flexionar o verbo rascunhar, “rascunhos”, o narrador parece querer destacar um encontro com os “manuscritos caóticos”. Confirma assim nossa concepção de rascunho (primeiro trabalho de escrita), em que se fazem as correções necessárias antes de dar-lhes a forma definitiva. Imaginamos folhas escritas com rasuras de palavras, frases e até parágrafos inteiros. Tudo indica (ou não) que o suposto

---

<sup>334</sup> “As emoções da que a literatura suscita são, talvez, eternas, mas os meios devem variar constantemente, mesmo que de modo levíssimo, para não perder sua virtude. Gastam-se à medida que o leitor os reconhece. Daí o perigo de afirmar que existem obras clássicas, e que para sempre serão. Cada qual descrê de sua arte e de seus artificios”. (BORGES, 1999, p. 169, vol.II).



autor do suposto romance não conseguiu fazer as supostas e necessárias correções para finalização da obra. O adjetivo “Contraditórios”, reforçado pelo “indeciso”, quer evidenciar um escrito divergente, em que há falta de coerência e até dizer uma coisa e a seguir outra. Aí temos, materializada nos “rascunhos”<sup>335</sup>, a reversibilidade muito utilizada por Borges para provocar ambiguidades nas narrativas.

O que Borges (2001, p. 113e114, vol. IV) registra, no ensaio **Franz Kafka**, pode ser aplicado à nossa análise, pelo fato de o escritor tcheco ser uma das maiores presenças na definição do estilo (como questão de visão e não de técnica) do contista. “A crítica deplora que nos três romances de Kafka faltem muitos capítulos intermediários, mas reconhece que esses capítulos não são imprescindíveis. Tenho para mim que essa queixa indica um desconhecimento essencial da arte de Kafka”. Na observação do ensaísta identificamos as estratégias narrativas adotadas pelo contista: “O pathos desses “inconclusos” romances nasce precisamente do número infinito de obstáculos, que detêm e voltam a deter seus heróis idênticos. Franz Kafka não os terminou, porque o primordial era que fossem intermináveis”. E justifica: “Franz Kafka não tem porque enumerar todas as vicissitudes. Baste-nos compreender que são infinitas como o Inferno”. Essa prática kafkiana é reproduzida em Borges.

Parafraseada a citação e aplicada à análise do conto, temos: nós que estamos adquirindo um conhecimento da arte de Borges, entendemos o suposto romance ‘inconcluso’<sup>336</sup> nascer, precisamente de um único obstáculo (cifra de todos os outros) - o tempo/espço como infinito, que precisa ser detido, domesticado pelos heróis idênticos, representantes dos seres humanos. O contista não tem por que enumerar todas as vicissitudes: são esses rascunhos, cheios de brechas deixadas pelas dúvidas e contradições, que constituem o livro/protagonista onde tempo/espço são manipulados. Isto fica melhor entendido no ensaio **Thomas Carlyle/Ralph Waldo Emerson**, escrito

---

<sup>335</sup> “Pressupor que toda recombinação de elementos é obrigatoriamente inferior ao rascunho H – já que não pode haver senão rascunhos. O conceito de texto definitivo não corresponde senão à religião ou ao cansaço”. (BORGES, 2000, p. 255, vol. I).

<sup>336</sup> “A obra de Kafka consta de três romances incompletos e de três volumes de contos, aforismos, cartas, diários e rascunhos”. (BORGES, 2001, p. 376, vol. IV).

por Borges: “não há nada, portanto, mais lisonjeiro que uma fé que elimina as circunstâncias e declara que todo homem é todos os homens e que não há ninguém que não seja o universo”. (BORGES, 2001, p. 44, vol. IV). Por meio do suposto romance, livro/personagem, eliminam-se as “circunstâncias” limitantes do tempo/espaço e o homem passa a ser a cifra do universo, por meio desse tempo/espaço domado nas páginas da narrativa.

Para confirmar a presença de Kafka,<sup>337</sup> em Borges, vejamos ainda as palavras do crítico: “A plena fruição da obra de Kafka – como a de tantas outras – pode anteceder toda interpretação e não depende delas. (...) A mais indiscutível virtude de Kafka é a invenção de situações intoleráveis. Para a gravura perdurável bastam poucas linhas”. (BORGES, 2001, p. 114, vol. IV). O contista grava de maneira perdurável em poucas linhas “*o jardim de veredas que se bifurcam* era o romance caótico”, (BORGES, 2000, p. 531, vol. I). Ao “inventar situações intoleráveis”, trabalhando o espaço como noção temporal e assim privilegiando o fator tempo, Borges, a exemplo de Kafka, cria uma “gravura”, circunscrita pelo conto, como se fosse moldura, querendo nos fazer acreditar que tudo ocorre do lado de dentro dessa moldura. Como se a “gravura”, o populoso romance, já estivesse pintada/escrita e o conto veio fazer um recorte, transformando assim o livro em personagem. As personagens de Borges são apenas coadjuvantes do protagonista/livro que compõe a gravura. Borges, aprendiz de feiticeiro com seu professor Kafka e outros mestres, faz com que as ações ocorram tanto do lado de dentro (na gravura), quanto na própria moldura. Assim sendo ou assim vendo, utilizando a metáfora das artes plásticas, pensamos, sentimos, intuímos e percebemos Borges, por meio da linguagem labiríntica (dentro/fora), manipular tempo/espaço.

---

<sup>337</sup> “1883,1924. Essas duas datas delimitam a vida de Franz Kafka. Ninguém pode ignorar que elas incluem acontecimentos famosos: a primeira guerra européia, a invasão da Bélgica, a derrota e as vitórias, o bloqueio dos impérios centrais pela frota britânica, os anos de fome, a revolução russa, que de início foi uma generosa esperança e agora é o czarismo, o desmoronamento, o Tratado de Brest-Litovsk e o Tratado de Versalhes, que engendraria a Segunda Guerra. Incluem ainda os fatos íntimos registrados na biografia de Max Brod: a desavença com o pai, a solidão, os estudos jurídicos, os horários de uma repartição, a profusão de manuscritos, a tuberculose. Também as vastas aventuras barrocas da literatura: o expressionismo alemão, as façanhas verbais de de Johannes Becher, de Yeats e de James Joyce”. (BORGES, 1999, p. 525, vol. II).

No ensaio **Kafka e Seus Precursores**, onde Borges (1999, p. 98, vol.II) demonstrou singular consciência crítica, lemos: “No vocabulário crítico, a palavra precursor é indispensável, mas se deveria tentar purificá-la de toda a conotação polêmica ou de rivalidade”. Borges/crítico cunhou uma frase lapidar que se tornou obrigatória em todos textos sobre crítica literária: “O fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro. Nessa correlação, não importa a identidade ou a pluralidade dos homens”. Jorge Luis Borges evoca o estranho processo por meio do qual o romancista e ensaísta Franz Kafka<sup>338</sup> teria influenciado o poeta Robert Browning, que o precede em muitas décadas. O mais estranho nessa leitura crítica borgeana não é o fato de o escritor anterior parecer ter escrito o novo poema, mas sim de o novo escritor parecer ter escrito o poema do poeta anterior. E assim Borges triunfa até sobre a tradição crítica literária, ao inverter o jogo da leitura de obras anteriores, a partir de narrativas posteriores, transportando-nos para além de nós mesmos, desencadeando o estranho reconhecimento de que: nunca se é plenamente o autor da própria obra ou do próprio eu. Borges interpreta tão bem a Kafka que parece ter escrito as parábolas do escritor tcheco. “O Renascimento já observou, pela boca de Giordano Bruno e de Bacon, que os verdadeiros antigos somos nós, não os homens do Gênesis ou de Homero”. (Borges, 2001, p. 31, vol. IV). O contista continua invertendo o processo de tal modo a nos fazer acreditar que Homero, Platão e muitos outros, são herdeiros dele, principalmente quando chegamos ao **Livro de Areia**.

Ainda recorrendo à imagem da gravura, podemos dizer que de forma irônica, Borges utiliza o conto como moldura para tentar “colocar” ordem no “romance caótico”. A ironia se manifesta pelo fato de a suposta moldura, que é o conto, conseguir compor ao lado de dentro, na tela, verdadeiros dramas, ao

---

<sup>338</sup> “América, o mas esperançoso de seus romances, é talvez o menos característico. Os outros dois – O Processo (1925), O Castelo (1926) – têm um mecanismo em tudo igual ao dos paradoxos intermináveis do eleata Zenão. O herói do primeiro, progressivamente atormentado por um insensato processo, não consegue saber que delito o acusam nem sequer enfrentar o invisível tribunal que deve julgá-lo; este, sem juízo prévio, acaba por mandá-lo degolar. K., o herói do segundo, é um agrimensur chamado a um castelo no qual jamais consegue entrar e morre sem ser reconhecido pelas autoridades que o governam. Não me parece casual que em ambos os romances falem os capítulos intermediários: também no paradoxo de Zenão faltam os pontos infinitos que Aquiles e a tartaruga devem percorrer”. (BORGES, 2001, p. 376, vol. IV).

priorizar tempo/espaço/função da linguagem em detrimento do espaço/tempo/ser da linguagem. Poderíamos dizer que Borges constrói uma moldura que se torna gravura. Vemos aí a ironia marcada pelo esvaziamento do sentido; esta se dá em vários níveis e se torna uma espécie de simulacro<sup>339</sup> da narrativa ou uma paródia do ato de contar história. São muitas coisas interditas atuando como pêndulos retóricos sobre a linguagem. O contista nesse “quadro narrativo” coloca em tela uma espécie de presente ausente, comparando-o com um futuro presente, num processo de apreensão do tempo/espaço nas páginas do romance caótico: “Acreditava em infinitas séries de tempos, numa rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos. (...) O futuro já existe”. (BORGES, 2000, p. 532-533, vol. I). Desta forma, todos os desfechos ocorrem; cada um como ponto de partida de outras bifurcações. Por meio do livro/personagem, Borges consegue domesticar o inapreensível: “Sei que de todos os problemas, nenhum o inquietou e ocupou como o abismal problema do tempo”. (BORGES, 2000, p. 532, vol. I).

Isto pode ser secundado pelo Borges/crítico, escritor do ensaio **Prosa e Poesia de Almafuerite**: “convém-lhe singularmente sua condição de livro não escrito; o tema examinado é menos a letra que o espírito de um autor; menos a notação que a conotação de uma obra”. (BORGES, 2001, p. 16, vol. IV). Para o contista, o tempo/espaço é o arquétipo do impossível, do infinito. E isto pode ser tornado possível em um livro supostamente escrito, que ganha ares de “personagem”. Assim, Borges constrói uma obra singular pelo caráter de antecipação de um futuro possível ou provável.

**O Livro de Areia**<sup>340</sup> constitui o ponto alto da criação borgeana do “livro/personagem”. Fica evidente o possibilitar de uma visão de conjunto desse exemplar assombroso.

---

<sup>339</sup> “E das galerias de precisos espelhos/Dos dias iguais/E dos protocolos, molduras e cátedras/E da assinatura de incansáveis papéis/Para os arquivos do pó/E dos livros, que são simulacros da memória”. (BORGES, 2000, p. 111, vol. III).

<sup>340</sup> “Carlyle invocou a autoridade de um professor imaginário, Diógenes Teufeldsdroeckh, que teria publicado na Alemanha um vasto volume sobre a filosofia de areia, ou seja das aparências. Sarto Resartus, que abarca mais de duzentas páginas, seria um mero comentário e compêndio dessa obra gigantesca”. (BORGES, 2001, p. 38, vol. IV).

As partes do **Livro de Areia** configuram citações longas, mas possibilitam ficarmos frente a frente com esse exemplar que toma tempo da gente e é classificado pelo narrador como: “Declinava o verão, e compreendi que o livro era monstruoso”, (BORGES, 2000, p. 82, vol. III). É preciso estar preparado para o estranhamento perante o livro, como indicam as frases do narrador: “seu inusitado peso me surpreendeu; (...) Os caracteres eram-me estranhos; (...) O texto era apertado e estava ordenado em versículos; (...) Chamou-me a atenção que a página par trouxesse o número (digamos) 40.514 e a ímpar, a seguinte, 999”. (BORGES, 2000, p. 80, vol. III). Mas a maior exigência do leitor é acolher as derrotas: “Em vão procurei a figura da âncora, folha por folha; Tudo foi inútil; Também fracassei; Prisioneiro do Livro; nos escassos intervalos que me concedia a insônia, sonhava com o livro; o livro era monstruoso; Senti que era um objeto de pesadelo”. (BORGES, 2000, p. 80-82, vol. III). Parece-nos que depois de tantas derrotas, nas tentativas de diálogo do leitor com o livro, a única “saída” é a da porta do apartamento da rua Belgrano e a única entrada é a da Biblioteca: enveredar para o vestibulo por uma escada curva que se afunda no porão “para perder o Livro de Areia em uma das úmidas prateleiras”.

Neste livro de aparência fantasmagórica, para utilizar um vocábulo borgeano, o contista colocou horrores metafísicos. As dificuldades para conhecer **O Livro de Areia** insinuam incomodamente que tampouco sabemos quem somos<sup>341</sup>. E isto pode ser inferido com: “sempre se interpunham várias folhas entre a portada e a mão. Era como se brotasse do livro. - Agora procure o final. Também fracassei”. (BORGES, 2000, p. 81, vol. III). Promovendo a união da oralidade com a escrita, como estamos defendendo ao longo da análise do conto, esse exemplar, pensava o narrador, traria de volta a arte como a dos rapsodos homéricos. Poderia prescindir da escrita, desse deus subalterno, no dizer de Sócrates, e viver na memória e só trazer alegrias,

---

<sup>341</sup> “Léon Bloy escreveu: ‘Não há na terra um ser humano capaz de declarar quem é. Ninguém sabe o que veio fazer neste mundo, a que correspondem seus atos, seus sentimentos, suas idéias, nem qual é seu nome verdadeiro, seu imorredouro Nome no registro da Luz... A história é um imenso texto litúrgico no qual os iotas e os pontos não valem menos que os versículos ou capítulos inteiros, mas a importância de uns e de outros é indeterminável e está profundamente oculta’. (...) segundo Bloy, somos versículos, ou palavras, ou letras de um livro mágico, e esse livro incessante é a única coisa que há no mundo: melhor dizendo, é o mundo”. (BORGES, 1999, p. 103, vol. II).

porque produziria o discurso oral. Podemos dizer: não “conhecemos” um livro mais inflamado e vulcânico, mais trabalhado pela desolação, que esse.

O que decidir, ante esses fracassos? O narrador decide abandonar **O Livro de Areia**, em lugar ermo da biblioteca pública. Tira o “personagem” de cena no espaço do apartamento e o coloca em lugar que, supostamente, poucos ou ninguém irá procurar. Como nunca nos encontramos e possivelmente nunca nos encontraremos com tal obra, ela vive, de forma irônica, em nossa memória, pelo discurso de um pai ausente. Aí reside a força do livro “personagem”, que mesmo na ausência se faz presente. “Sabemos” que é um livro indomável mas, misteriosamente, nos agrada, justamente por essa rebeldia desse personagem. Como se ele, o livro, encarnasse a nossa necessidade de mantermos nossa independência, frente aos sobredeterminismos da vida. A nossa recusa em morrer. Parece Borges querendo nos dizer: passam as circunstâncias, passam os fatos, passa a erudição dos homens versados nos saberes; o que não passa é esse livro protagonista que desafiará os séculos, mesmo que solitário naquela úmida estante, no porão da biblioteca.

Tempo/espaço. Repensar esse tema é um dos hábitos de Borges, porque sente este mundo como irreal. Constrói **O Livro de Areia** com semelhança na forma de outros livros, mas diferente. A forma seria a ampulheta e o diferencial a areia, que simboliza o tempo/espaço em seu incessante fluir. No contraponto com esse “personagem”, em constante mutação, o contista evidencia que toda obra humana é transitória, pequena, perecível em si. “Nosso destino é trágico porque somos, irreparavelmente, indivíduos, limitados pelo tempo e pelo espaço”. (BORGES, 2001, p. 44, vol. IV). Isso resulta nas dicotomias geradas pelo **Livro de Areia**: duas épocas (oralidade<sup>342</sup> e escrita<sup>343</sup>); duas essências na mesma forma (páginas que formam o livro e folhas que surgem dele); duas atitudes (querer a obra e querer

---

<sup>342</sup> No Ensaio sobre **Macedônio Fernandes** Borges escreve: “... nós, os que então o ouviam, não podemos nos surpreender com o fato de que os homens que perduravelmente influíram na humanidade – Pitágoras, Buda, Sócrates, Jesus Cristo – preferissem a palavra oral à palavra escrita... É típico de tais abstratos e apaixonados cenáculos que o geral apague o pessoal”. (BORGES, 2001, p. 55-56, vol. IV).

<sup>343</sup> Ainda sobre Macedônio Fernandes diz Borges o crítico literário: “Afora algumas velhas admirações – o Quixote e Edgar Allan Poe, certamente, e talvez Maupassant – não tinha maiores esperanças na palavra escrita”. (BORGES, 2001, p.56, vol. IV).

livra-se dela). Temos um volume enigmático, mas suas características abomináveis podem ser cifradas em poucas palavras.

Esse exemplar singular é visitado por muitos – para utilizar um vocábulo apreciado por Borges - conforme diz o narrador: “Sem dúvida, havia passado por muitas mãos. Examinei-o; seu inusitado peso me surpreendeu”. Percebemos uma tensão determinante entre a representação do livro<sup>344</sup> e o que Borges quer expressar nos contos. Como se estivessem em busca de uma forma de responder ao leitor sobre o “objeto” artístico que mais lhe importa. Em nosso entendimento, o contista quer nos mostrar/ocultar a especificidade da natureza do livro/personagem em todas as instâncias expressivas. Sabemos que a função básica da linguagem artística/literária é gerar o dinamismo no processo em que estabelece o diálogo com o leitor. Percebemos o contista apontando referências que se apresentam ao mundo como formas desmensuradas de matéria-prima (tempo/espaco) para o trabalho de criação.

Os primeiros contatos travados entre os olhos do leitor e a obra de Borges são de curiosidade e observação: “Enquanto falávamos, eu continuava explorando o livro infinito. Com falsa indiferença”. (BORGES, 2000, p. 81, vol. III). O exemplar apresentado, de maneira orgânica e mutante, não é apenas um livro personagem, mas, a exemplo dos personagens shakesperianos - os “personagens” que exercitam a auto-escuta e por isso - desenvolvem personalidade própria. “Olhe-a bem. Nunca mais a verá. (...) Fixei o lugar e fechei o volume. Imediatamente o abri. Em vão procurei a figura da âncora, folha por folha”. (BORGES, 2000, p. 80, vol. III). Sabemos que o ponto de partida para perscrutar a natureza de uma obra de alto nível reflexivo é o modo como ela se nos apresenta. A impressão que essa obra causa é sempre nova, ao estabelecer uma relação tênue, mas decisiva, entre desconstruir/construir,, que remete permanentemente do todo às partes e das partes ao todo de elementos constitutivos: “Apoiei a mão esquerda sobre a portada e abri com o dedo polegar quase pegado ao indicador. Tudo foi inútil: sempre se

---

<sup>344</sup> “Neste ponto meu sonho se desfaz, como a água na água. A vasta biblioteca que me rodeia está na rua México, não na rua Rodríguez Peña, e você, Lugones, se matou no início de trinta e oito. Minha vaidade e minha nostalgia armaram uma cena impossível. Pode ser (digo para mim mesmo), mas amanhã eu também estarei morto e nossos tempos se confundirão e a cronologia se perderá num orbe de símbolos e de algum modo será justo afirmar que eu lhe trouxe este livro e que você o aceitou”. (BORGES, 1999, p. 175, vol. II).

interpunham várias folhas entre a portada e a mão. Era como se brotasse do livro. - Agora procure o final. Também fracassei”. (BORGES, 2000, p. 80-81, vol. III). O livro atua com o simulacro da referência. Como se o exemplar/personagem estivesse a nos dizer: “basta que se preste atenção”, para que outros elementos brotem diante de nossos olhos. Defendemos, em nossa pesquisa, que esses elementos conformam um universo de categorias narrativas integradas e indivisíveis, ou seja, a união da ancestralidade oral, com a narrativa escrita.

Assim vemos Borges criando o “eu livro/personagem”, que compõe, realiza e, sobretudo, agrupa dentro de uma tensão, em busca de profunda harmonia, conseguindo apresentar de modo a provocar no leitor<sup>345</sup> esse incômodo: “Não pode ser, mas é”. (BORGES, 2000, p. 81, vol. III). O contista mostra a natureza do livro mais em profundidade do que em superfície. De maneira irônica, tira o livro da posição passiva de objeto e o coloca como sujeito protagonista da narrativa. Vejamos as palavras de Borges (2000) no ensaio **As Misas Herejes**:

(...) convém repetir que todo escritor começa por um conceito ingenuamente físico do que seja arte. Um livro, para ele, não é expressão ou concatenação de expressões, mas literalmente um *volume*, um prisma de seis lados retangulares, feito de finas laminas de papel que devem apresentar uma folha de rosto, uma falsa folha de rosto, uma epígrafe em itálico, um prefácio em cursiva maior, nove ou dez partes com uma versal no começo, um índice de assuntos, um *ex libris* com um relógio de areia e um arrojado latim, uma concisa lista de erratas, algumas páginas em branco, um colofão centralizado e uma nota com local de impressão: elementos que se sabe constituem a arte de escrever. Alguns estilistas (geralmente os do inimitável passado) oferecem, além disso um prólogo do editor, um retrato duvidoso, uma assinatura autógrafa, um texto com variantes, um espesso aparato crítico, algumas leituras propostas pelo editor, uma lista de referências bibliográficas e algumas lacunas, mas se compreende que isso não é para todos... (BORGES, 2000, p.125, vol. I).

Percebemos Jorge Luis Borges usando da ironia para falar do livro e do ofício do escritor. Desta forma, podemos constatar nos contos a preocupação

---

<sup>345</sup> “Cervantes compraz-se em confundir o objetivo e o subjetivo, o mundo do leitor e o mundo do livro. (...) No sexto capítulo da primeira parte, o padre e o barbeiro revistam a biblioteca de Dom Quixote; assombrosamente, um dos livros examinados é a Galatéia, de Cervantes, e eis que, por coincidência, o barbeiro é amigo do autor e não o admira muito, dizendo que este é mais versado em desgraças que em versos e que o livro tem algo de boa invenção, propõe algo, mas não conclui nada. O barbeiro, sonho de Cervantes, ou forma de um sonho de Cervantes, julga Cervantes. (...) os protagonistas do Quixote são, também leitores do Quixote”. (BORGES, 1999, p. 49, vol. II).



do contista com o processo da construção da ficção, enquanto exercício estético. Ao concluir este excerto com palavras lacônicas e indicar que a obra não se presta a reproduzir modelos editoriais, Borges nos dá a indicação de ser o texto construído como um organismo estrutural, definido enquanto linguagem. Ao ironizar o aspecto técnico do livro, incluindo detalhes gráficos e padrões editoriais, o autor aponta um espaço transitório à materialidade do exemplar impresso, em uma contraposição com o discurso oral. Com páginas que brotam do livro<sup>346</sup> entre capa e suposta primeira página, além das que surgem entre a contracapa e a suposta última página, indica-nos a criação como resultado de várias criações, cujas precedentes são sempre completadas ou problematizadas pelas seguintes.

Sabemos que toda obra de arte tende ao movimento e depende da competência do artista para conseguir maior ou menor intensidade. Borges atinge esse grau de mobilidade reflexiva, porque cada palavra é burilada ao máximo. O contista, em cada palavra, encontra o desenho do nosso pensamento, para que seja possível encontrar algum sentido. Nossa correspondência em cada gesto mental, imaginário, possibilita encontrar a forma, o caminho pelo qual Borges constrói um modo de ver ou entender uma espécie de pensamento original. O mesmo livro/personagem é outro eu. É, portanto, uma entre uma infinidade de outras vidas, porque é como se renascesse de um outro. Isso reforça nossa proposição de que o contista procura unir oralidade e escrita.

Borges consegue criar a possibilidade nos contos, de pensarmos sobre a arte literária com os mecanismos composicionais<sup>347</sup> do livro, evocando a base

---

<sup>346</sup> “Ninguém pode escrever um livro. Para/Que um livro seja verdadeiramente,/Se requerem a aurora e o poente,/Séculos, armas e o mar que une e separa./ Assim pensou Ariosto, que ao pausado/Deleite deu-se, no ócio de caminhos/De claros mármores e de negros pinhos,/De voltar a sonhar o já sonhado. (...) E Orlando é agora uma risonha/região que estende inabitadas milhas/De indolentes e ociosas maravilhas/Que são um sonho que ninguém mais sonha. (...) Pelo vidro já pálido a tremente/ Luz de uma tarde mais roça o volume,/E ardem e se consomem, é o costume/Os outros sobre a capa evanescente./ Nessa deserta sala o silencioso/Livro viaja pelo tempo. Auroras/Ficam para trás e as noturnas horas/Eminha vida, um sonho pressuroso”. (BORGES, 1999, p. 235-238, vol. II).

<sup>347</sup> “Simular a desordem, construir dificilmente o caos, usa a inteligência para obter os efeitos do acaso, essa foi em seu tempo, a obra de Malarmé e de James Joyce”. (BORGES, 2001, p. 368, vol. IV).

conceitual para a qual todas as formas de invenção<sup>348</sup> se reportam e, ao mesmo tempo, dela emanam.

Com o objetivo de evidenciar ainda mais o mecanismo criador de Borges, vamos justapor agora partes dos três contos do *corpus* de nossa pesquisa. Pensamos que assim, teremos uma visão progressiva da transformação<sup>349</sup> do livro como protagonista das tramas. Para isso vamos tomar a liberdade de supor que esse “personagem” faz o percurso diegético nas três narrativas, chegando ao ápice da metamorfose no **Livro de Areia**. Poderíamos intitular esta narrativa composta como: Em Busca do Livro Perdido<sup>350</sup>. E já sabemos de antemão, por um prisma metalinguístico, que esse livro, ou nesse compêndio, está representado o tempo/espaco como função da linguagem.

Em **A Biblioteca de Babel** esse é o perfil do livro que se busca: “Em alguma estante de algum hexágono (raciocinaram os homens) deve existir um livro que seja a cifra e o compêndio perfeito de todos os demais: algum bibliotecário o consultou e é análogo a um deus”. (BORGES, 2000, p. 521, vol. I). No **Jardim de Veredas que se Bifurcam**, podemos dizer que esse mesmo livro aparece como um suposto manuscrito, que não chega a ser publicado: “o *jardim de caminhos que se bifurcam* era o romance caótico”. (BORGES, 2000, p. 531, vol. I). E no **Livro de Areia**, com um grau elevado de habilidade narrativa e concisão da linguagem. Se **A Biblioteca de Babel** foi construída em menos de oito páginas e **O Jardim de Veredas** em dez páginas, **O Livro de Areia** é a síntese, em apenas quatro páginas.

Continuando com esse fio condutor de um único livro que perpassa os três contos, é como se esse, **O Livro de Areia** fosse o volume que apenas um

---

<sup>348</sup> “(...) é que um famoso poeta é menos um inventor que descobridor. (...) A imagem que um único homem pode formar é a que não toca a ninguém. Infinitas coisas existem na terra; qualquer uma pode equiparar-se a qualquer outra”. (BORGES, 2000, p. 652, vol. I).

<sup>349</sup> “O decurso do tempo muda os livros; Recuerdos de Província, relido e revisto em fins de 1943, não é certamente o livro que eu percorri há vinte anos. O insípido mundo, nessa data, parecia irreversivelmente afastado de toda violência. (...) Recuerdos de Província era, então, o documento de um passado irrecuperável e portanto, grato, já que ninguém sonhava que seus rigores pudessem regressar e nos alcançar”. (BORGES, 2001, p. 139, vol. IV).

<sup>350</sup> “Há uma linha de Verlaine que não voltarei a lembrar,/Há uma rua próxima proibida a meus passos/Há um espelho que me fitou pela última vez,/Há uma porta que fechei até o fim do mundo,/Entre os livros de minha biblioteca (posso vê-los agora)/Há um que não mais abrirei”. (BORGES, 1999, p. 249, vol. II).

bibliotecário viu na Babel. Podemos supor também que no **Jardim de Veredas que se Bifurcam**, Albert é o bibliotecário que manuseou o livro circular (o exemplar cíclico da Biblioteca de Babel) e que Yu Tsun é o narrador bibliotecário, que agora se encontra com o livro que passou a vida procurando. Se na Babel morreu, no Jardim está vivo, porque as narrativas de Borges/Ts'ui Pen permitem diversos desfechos/futuros. Podemos ainda supor que no **Livro de Areia** o narrador é esse bibliotecário, que no **Jardim de Veredas que se Bifurcam** só analisa o manuscrito. Agora se encontra<sup>351</sup> com esse livro físico enigmático, cuja capa denuncia já ter passado por tantas mãos. E a esperança se transforma em desespero: “Senti que era um objeto de pesadelo, uma coisa obscena que infamava e corrompia a realidade”. (BORGES, 2000, p. 82, vol. III). Assim, o livro deve ser “perdido”, numa prateleira no subsolo da Biblioteca, onde o narrador trabalhara até se aposentar.

Podemos dizer que Borges utiliza três níveis de organização dos contos: começa com a síncrese, uma visão caótica do todo, a partir da **Biblioteca de Babel**; daí passa à análise das abstrações em **O Jardim de Veredas que se Bifurcam** - por isso é o conto com o maior número de páginas -, e chega à síntese de uma rica totalidade de relações numerosas no **Livro de Areia**. É como se Borges na síncrese reproduzisse um pouco da sua maneira de construir poesia; na análise evidencia seu talento ensaístico/filosófico e na síntese, revela o contista singular que se tornou.

Uma das formas de identificar a singularidade de Borges está ligada à sua capacidade de utilizar a ironia como traço reflexivo, a partir do livro como protagonista que “apreende” o tempo/espço. Se considerarmos que na **Biblioteca de Babel** o exemplar procurado é visto apenas uma vez por uma pessoa e que qualquer página do **Livro de Areia** só pode ser vista uma vez, é possível inferir a incidência do tempo/espço presentificado na linguagem labiríntica. Mas também esse tempo/espço pode representar o que Borges (2000, p. 436, vol. I) escreve, citando Marco Aurélio: “Ainda que os anos de tua vida sejam três mil ou dez vezes três mil, lembra-te de que ninguém perde

---

<sup>351</sup> “Hume identificou a ideia habitual de causalidade com a sucessão. Assim, um bom filme, visto uma segunda vez, parece ainda melhor; tendemos a considerar necessidade o que não passa de repetição. Com os livros famosos, a primeira vez já é segunda, posto que já os abordamos sabendo-os. A precavida e corriqueira frase *reler o clássicos* se reveste de inocente veracidade”.(BORGES, 2000, p. 256, vol. I).

outra vida senão a que vive agora, nem vive outra senão a que perde. O prazo mais longo e o mais breve são, portanto, iguais”. O ensaísta enfatiza: “O presente é de todos; morrer é perder o presente, que é um lapso brevíssimo. Ninguém perde o passado nem o futuro, pois a ninguém podem tirar o que não tem. Lembra-te que todas as coisas giram e voltam a girar pelas mesmas órbitas”. A narrativa de Borges procura subverter essa inexorabilidade do tempo/espço, dominando-o nas páginas de um livro caótico.

No **Jardim de Veredas que se Bifurcam**, o espião age como se não tivesse vontade<sup>352</sup> própria, ao matar um homem inocente para anunciar o nome da cidade que será atacada. É o movimento inexorável do tempo/espço controlador do homem. Borges cria um romance populoso, com a capacidade de deter o tempo/espço, criando vários futuros. O homem que mata, será morto por Albert, que voltará a viver e assim *ad infinitum*. O narrador do **Livro de Areia**, depois de adquirir o livro infinito, fica tão perturbado que o esconde onde julga que ninguém poderá encontrá-lo. Estaria Borges nos dizendo que o livro não serve para nada?

Borges utiliza o livro como personagem de forma irônica para nos dizer que a obra literária não serve para nada porque não é serva de ninguém. É livre e autônoma. Por isso não conseguimos analisar a obra de arte, é ela que nos lê. Entendemos também que Borges responde a seguinte pergunta: quem explica o inexplicável? A literatura. O escritor de ficções se debruça sobre possíveis soluções para problemas que ninguém pensou.

Utilizamos como título Considerações, mas não finais. Poderíamos intitular: Ponto de Parada, porque em se tratando de Borges, “essa dilatada consciência literária”, não há como finalizar. O que sempre fazemos, a exemplo do narrador do **Jardim de Veredas que se Bifurcam**, “retirei uma passagem para uma estação mais longe”, (BORGES, 2000, p. 526, vol. I), é que descemos do trem dessa viagem narrativa antes de chegarmos ao final.

---

<sup>352</sup> Citando um livro de Thomas Mann sobre Schopenhauer, Borges escreve: “Schopenhauer, filósofo e psicólogo da vontade, não podia não ser pessimista. A vontade é algo infeliz fundamentalmente: é inquietude, necessidade, cobiça, apetite, anseio, dor, e um mundo da vontade tem de ser um mundo de sofrimento’. Eu penso que otimismo e pessimismo são juízos de caráter estimativo, sentimental, que nada têm a ver com a metafísica de Schopenhauer”. (BORGES, 2001, p. 476, vol. IV).

Porque as narrativas de Borges são espiraladas, sempre abrem para outras aventuras livrescas, como o Dom Quixote<sup>353</sup>.

---

<sup>353</sup> “Minha lembrança geral do Quixote, simplificada pelo esquecimento e pela indiferença, pode muito bem equivaler à imprecisa imagem anterior de um livro não escrito. Postulada essa imagem (que ninguém por direito me pode negar) é indiscutível que meu problema é bastante mais difícil que o de Cervantes. Meu complacente precursor não recusou a colaboração do acaso: ia compondo a obra imortal um pouco *à la diable*, levado por inércias da linguagem e da invenção. Contraí o misterioso dever de reconstruir literalmente sua obra espontânea. Meu solitário jogo está governado por duas leis polares. A primeira permite-me ensaiar variantes de tipo formal ou psicológico; a segunda obriga-me a sacrificá-las ao texto ‘original’ e a raciocinar de modo irrefutável sobre essa aniquilação... A esses obstáculos artificiais convém somar outro congênito. Compor o Quixote em princípios do século XVII era um empreendimento razoável, necessário, quem sabe fatal; em princípios do XX, é quase impossível. Não transcorreram em vão trezentos anos, carregados de complexísimos fatos. Entre eles, para mencionar um apenas: o próprio Quixote”. (BORGES, 2000, p. 495, vol. I).

## REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Santo. Confissões; tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. – 22. Edição. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2008.

ALIGHIERI, Dante. A Divina Comédia; tradução, comentários e notas de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: E. 34, 2009.

A Bíblia Sagrada. Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. São Paulo: Editora Vida, 2008.

ASSIS, Machado de. Memórias Póstumas de Brás Cubas. São Paulo: Editora Ática, 1992.

AURÉLIO, Marco. Meditações. Tradução e notas de Jaime Bruna. São Paulo: Editora Cultrix, 1990.

As Mil e Uma Noites/ versão de Antoine Galland; tradução de Alberto Diniz; apresentação de Malba Tahan. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002, 2 vol.

BHABHA, Homi K. O Local da Cultura.; tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BAMBERG, Richard. Como Incentivar o Hábito de Leitura; tradução Octavio Mendes Cajado; revisão de tradução: Lenice Bueno da Silva. São Paulo: Editora Ática, 1991.

BLANCHOT, Maurice. O livro por vir; tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLANCHOT, Maurice. O Espaço Literário; tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

BLOOM, Harold. Anatomia da Influência: literatura como modo de vida; tradução Ivo Korytowski, Renata Teles. – 1ª Ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

BLOOM, Harold. O Cânone Ocidental; tradução Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

BLOOM, Harold. Um Mapa da Desleitura; tradução Thelma Médici Nóbrega, Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

BLOOM, Harold. Shakespeare: a invenção do humano; tradução José Roberto O'shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BLOOM, Harold. Onde Encontrar a Sabedoria?; tradução José Roberto O'shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

BLOOM, Harold. Gênio: os 100 autores mais criativos da história da literatura; tradução José Roberto O'shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

BLOOM, Harold. Abaixo as Verdades Sagradas: poesia e crença desde a Bíblia até nossos dias; tradução Alípio Correa de Franca Neto, Heitor Ferreira da Costa. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BLOOM, Harold. Cabala e Crítica; tradução Monique Balbuena. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

BORGES, Jorge Luis. Cinco Visões Pessoais; tradução Maria Rosinda Ramos da Silva. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1985.

BORGES, Jorge Luis. Ensaio Autobiográfico; tradução Maria Carolina de Araújo e Jorge Schwartz. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BORGES, Jorge Luis. Curso de Literatura Inglesa; organização, pesquisa e notas de Matín Arias e Martín Hadis; tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BORGES, Jorge Luis. Borges na Luz de Borges/ (entrevistador) Thiago de Mello. Campinas: Pontes, 1992.

BORGES, Jorge Luis. Ficções In.: \_\_\_\_\_. Obras completas. Volume I; vários tradutores. São Paulo: Globo, 2000.

BORGES, Jorge Luis. Ficções. In.: \_\_\_\_\_. Obras completas. Volume II; vários tradutores. São Paulo: Globo, 1999.

BORGES, Jorge Luis. Ficções In.: \_\_\_\_\_. Obras completas. Volume III; vários tradutores. São Paulo: Globo, 2000.

BORGES, Jorge Luis. Ficções In.: \_\_\_\_\_. Obras completas. Volume IV; vários tradutores. São Paulo: Globo, 2001.

CALVINO, Italo. Por que Ler os Clássicos; tradução Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CALVINO, Italo. Seis Propostas para o Próximo Milênio; tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CALVINO, Italo. Assunto Encerrado; tradução Roberto Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CÂNDIDO, Antonio. A Educação pela Noite. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

CARROL, Lewis. Aventura de Alice no País das Maravilhas; Através do espelho e o que Alice Encontrou por lá; tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

CERVANTES, Miguel de. Dom Quixote de La Mancha, Primeiro Livro; tradução Sérgio Molina. Edição Bilingüe. São Paulo: Ed. 34, 2002.

CERVANTES, Miguel de. Dom Quixote de La Mancha, Segundo Livro; tradução Sérgio Molina. Edição Bilingüe. São Paulo: Ed. 34, 2002.

CORTÁZAR, Julio. Obra Crítica, volume 2; organização Jaime Alazraki; tradução Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

CORTÁZAR, Julio. Aulas de Literatura; tradução Fabiana Camargo. – 1ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

DERRIDA, Jacques. Papel Máquina; tradução Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

DERRIDA, Jacques. Mal de Arquivo: uma impressão Freudiana; tradução Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Estação Liberdade, 2001.

DERRIDA, Jacques. A Farmácia de Platão; tradução Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.



DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*; tradução Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

DERRIDA, Jacques. *O Animal que Logo Sou (A Seguir)*; tradução Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

ECO, Umberto. *Sobre a literatura*; tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*; tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1984.

ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*; Mônica Sthael. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ECO, Umberto. *A Vertigem das Listas*; tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2010.

FERRARI, Osvaldo; BORGES, Jorge Luis. *Sobre a filosofia e outros diálogos*. São Paulo: Hedra, 2009.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*; tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos III. Estética: literatura e pintura, música e cinema*; tradução Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1979.

HOMERO. *Odisséia*; tradução Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

HOMERO. *Ilíada*; tradução Odorico Mendes. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.

HUGO, Victor. *O Corcunda de Notre Dame*; tradução. Rio de Janeiro: Editora Três, 1973.

HUTCHEON, Linda. Teoria e política de ironia; tradução Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

ISER, Wolfgang. O Ato da Leitura – Uma Teoria do Efeito Estético; tradução Johannes Krestschmer. Volume 2. São Paulo: Editora 34, 2001.

JOYCE, James. Ulisses; tradução Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

JOYCE, James. Finnegans Wake.; tradução Donaldo Schüler. Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

JOUVE, Vicent. A Leitura.; tradução Brigitte Hervot. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

KAFKA, Franz. A Metamorfose; tradução Lourival Holt Albuquerque. São Paulo: Abril, 2010.

KAFKA, Franz. O Castelo; tradução Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

KAFKA, Franz. Nas Galerias; tradução Flávio R. Kothe. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

MELLO, Thiago de. Borges na Luz de Borges. Campinas/SP: Pontes, 1992.

MONTAIGNE, Michel de. Os Ensaios: Livro I; tradução Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

MONTAIGNE, Michel de. Os Ensaios: Livro II; tradução Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

MONTAIGNE, Michel de. Os Ensaios: Livro III; tradução Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MOTA, Genival. Narrador e narratário em dois contos de Jorge Luis Borges. Campo Grande, MS: UEMS, 213.

MUECKE, D. C. *A ironia e o irônico*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NUNES, Benedito. O Tempo na Narrativa. São Paulo: Ática, 1995.

ORDÓÑEZ, Solange Fernandez. O Olhar de Borges: Uma Biografia Sentimental.; tradução Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

PESSOA, Fernando. Poesia. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PICCINI, Amina Maggi. Freud. São Paulo: Moderna, 1987.

PIGLIA, Ricardo. Formas Breves; tradução José Marcos Mariani de Macedo São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PLATÃO. Fedro; tradução Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.

PLATÃO. A República; tradução Enrico Corvisieri. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 2000.

PLATÃO. O Banquete e Fédon. São Paulo: Atena Editora Ltda, 1990.

PROUST, Marcel. Em Busca do Tempo Perdido: No Caminho de Swann; tradução Mario Quintana. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

PROUST, Marcel. Em Busca do Tempo Perdido: À Sombra das Raparigas em Flor; tradução Mario Quintana. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

PROUST, Marcel. Em Busca do Tempo Perdido: O Caminho de Guermantes; tradução Mario Quintana. São Paulo: Globo, 2007.

PROUST, Marcel. Em Busca do Tempo Perdido: Sodoma e Gomorra; tradução Mario Quintana. São Paulo: Globo, 1998.

PROUST, Marcel. Em Busca do Tempo Perdido: A Prisioneira; tradução Mario Quintana. São Paulo: Globo, 1998.

PROUST, Marcel. Em Busca do Tempo Perdido: A Fugitiva; tradução Mario Quintana. São Paulo: Globo, 1998.

PROUST, Marcel. Em Busca do Tempo Perdido: O Tempo Redescoberto; tradução Mario Quintana. São Paulo: Editora Globo, 2013.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. Dicionário de teoria da narrativa. São Paulo: Ática, 1988.

ROAS, Davi. A Ameaça do Fantástico: Aproximações teóricas; tradução Roxana Guadalupe Herrera Alvarez. São Paulo: Editora Unesp, 2014

SANTOS, Maria Januária Vilela. História Moderna e Contemporânea. São Paulo: Ática, 1983.

SARLO, Beatriz. *Borges, um escritor na periferia*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SHAKESPEARE, Willian. Tragédias: teatro completo; tradução Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

SHAKESPEARE, Willian. Comédias: teatro completo; tradução Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

SHAKESPEARE, Willian. Dramas: teatro completo; tradução Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

SIQUEIRA, João Hilton Sayeg de. Organização Textual da Narrativa, São Paulo: Senilute, 1992.

SOUZA, Eneida Maria de. O século de Borges. Belo Horizonte: Autêntica/Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 1999.

SOUZA, Ronaldo de Melo e. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.

STEINER, George. Nenhuma Paixão Desperdiçada; tradução Maria Alice Máximo. Rio de Janeiro: Record, 2001.

TODOROV, Tzvetan. A Literatura em Perigo; tradução Caio Meira. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

TODOROV, Tzvetan. Introdução à Literatura Fantástica; tradução Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2007.

TODOROV, Tzvetan. *A Beleza Salvará o Mundo: Wilde, Rilke e Tsvetaeva: os aventureiros do absoluto*; tradução Caio Meira. Rio de Janeiro: Difel, 2011.

VÁZQUEZ, María Esther. *Jorge Luis Borges: esplendor e derrota*; tradução Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Record, 1999).

WILDE, Oscar. *A Decadência da Mentira*; tradução João do Rio. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

WILLIAMSON, Edwin. *Borges: Uma Vida*; tradução Pedro Maia Soares. São Paulo. Companhia das Letras, 2011.

WHITMAN, Walt. *Folhas de Relva*; tradução Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 2005.

Wikipédia, *O Sonho da Câmara Vermelha*, 2017, acesso dia 13 de fevereiro às 11h.

WOOLF, Virginia. *O Leitor Comum*; tradução Luciana Viegas. Rio de Janeiro: Graphia, 2007.

WOOLF, Virginia. *Um Teto Todo Seu*; tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

## ANEXO A

## A BIBLIOTECA DE BABEL

*By this art you may contemplate the variation  
of the 23 letters...*

*The Anatomy of Melancholy, parte. 2,  
sect. II, mem. IV.*

Jorge Luis Borges

O UNIVERSO (que outros chamam a Biblioteca) compõe-se de um número indefinido, e talvez infinito, de galerias hexagonais, com vastos poços de ventilação no centro, cercados por balaustradas baixíssimas. De qualquer hexágono, vêem-se os andares inferiores e superiores: interminavelmente. A distribuição das galerias é invariável. Vinte prateleiras, em cinco longas estantes de cada lado, cobrem todos os lados menos dois; sua altura, que é a dos andares, excede apenas a de um bibliotecário normal. Uma das faces livres dá para um estreito vestíbulo, que desemboca em outra galeria, idêntica à primeira e a todas. À esquerda e à direita do vestíbulo, há dois sanitários minúsculos. Um permite dormir em pé; outro, satisfazer as necessidades físicas. Por aí passa a escada espiral, que se abisma e se eleva ao infinito. No vestíbulo ha um espelho, que fielmente duplica as aparências. Os homens costumam inferir desse espelho que a Biblioteca não é infinita (se o fosse realmente, para quê essa duplicação ilusória?), prefiro sonhar que as superfícies polidas representam e prometem o infinito...A luz procede de algumas frutas esféricas que levam o nome de lâmpadas. Há duas em cada hexágono: transversais. A luz que emitem é insuficiente, incessante.

Como todos os homens da Biblioteca, viajei na minha juventude; peregrinei em busca de um livro, talvez do catálogo de catálogos; agora que meus olhos quase não podem decifrar o que escrevo, preparo-me para morrer; a poucas léguas do hexágono em que nasci. Morto, não faltarão mãos piedosas que me joguem pela balaustrada; minha sepultura será o ar insondável; meu corpo cairá demoradamente e se corromperá e dissolverá no vento gerado pela queda, que é infinita. Afirmo que a Biblioteca é interminável. Os idealistas argüem que as salas hexagonais são uma forma necessária do espaço absoluto ou, pelo menos, de nossa intuição do espaço. Alegam que é inconcebível uma sala triangular ou pentagonal. (os místicos pretendem que o êxtase lhes revele uma câmara circular com um grande livro circular de lombada contínua, que siga toda a volta das paredes; mas seu testemunho é suspeito; suas palavras, obscuras. Esse livro cíclico é Deus). Basta-me, por

ora, repetir o preceito clássico: “A Biblioteca é uma esfera cujo centro cabal é qualquer hexágono, cuja circunferência é inacessível”.

A cada um dos muros de cada hexágono correspondem cinco estantes; cada estante encerra trinta e dois livros de formato uniforme; cada livro é de quatrocentas e dez páginas; cada página, de quarenta linhas; cada linha, de umas oitenta letras de cor preta. Também há letras no dorso de cada livro; essas letras não indicam ou prefiguram o que dirão as páginas. Sei que essa inconexão, certa vez, pareceu misteriosa. Antes de resumir a solução (cuja descoberta, apesar de suas trágicas projeções, é talvez o fato capital da história), quero rememorar alguns axiomas.

O primeiro: a Biblioteca existe ad eterno. Dessa verdade cujo corolário imediato é a eternidade futura do mundo, nenhuma mente razoável pode duvidar. O homem, o imperfeito bibliotecário, pode ser obra do acaso ou dos demiurgos malévolos; o Universo, com seu elegante provimento de prateleiras, de tomos enigmáticos, de infatigáveis escadas para o viajante e de latrinas para o bibliotecário sentado, somente pode ser obra de um deus. Para perceber a distância que há entre o divino e o humano, basta comparar esses rudes símbolos trémulos que minha falível mão garatuja na capa de um livro, com as letras orgânicas do interior: pontuais, delicadas, negríssimas, inimitavelmente simétricas.

O segundo: *O número de símbolos ortográficos é vinte e cinco.*<sup>354</sup> Essa comprovação permitiu, depois de trezentos anos, formular uma teoria geral da Biblioteca e resolver satisfatoriamente o problema que nenhuma conjectura decifrara: a natureza disforme e caótica de quase todos os livros. Um, que meu pai viu em um hexágono do circuito quinze noventa e quatro, constava das letras M C V perversamente repetidas da primeira linha até à última. Outro (muito consultado nesta área) é um simples labirinto de letras, mas a página penúltima diz Oh, tempo tuas pirâmides. Já se sabe: para uma linha razoável com uma correta informação, há léguas de insensatas cacofonias, de confusões verbais e de incoerências. (Sei de uma região montanhosa cujos bibliotecários repudiam o supersticioso e vão costume de procurar sentido nos livros e o equiparam ao de procurá-lo nos sonhos ou nas linhas caóticas da mão... Admitem que os inventores da escrita imitaram os vinte e cinco símbolos naturais, mas sustentam que essa aplicação é casual, e que os livros em si nada significam. Esse ditame, já veremos, não é completamente falaz).

Durante muito tempo, acreditou-se que esses livros impenetráveis correspondiam a línguas pretéritas ou remotas. É verdade que os homens mais antigos, os primeiros bibliotecários, usavam uma linguagem assaz diferente da

---

<sup>354</sup> O manuscrito original não contém algarismos ou maiúsculas. A pontuação foi limitada à vírgula e ao ponto. Esses dois signos, o espaço e as vinte e duas letras do alfabeto são os vinte e cinco símbolos suficientes que enumera o desconhecido. (Nota do Editor).

que falamos agora; é verdade que algumas milhas à direita a língua é dialetal e que noventa andares mais acima é incompreensível. Tudo isso, repito-o, é verdade, mas quatrocentas e dez páginas de inalteráveis M C V não podem corresponder a nenhum idioma, por dialetal ou rudimentar que seja. Uns insinuaram que cada letra podia influir na subsequente e que o valor de M C V na terceira linha da página 71 não era o que pode ter a mesma série noutra posição de outra página, mas essa vaga tese não prosperou. Outros pensaram em criptografias; universalmente essa conjectura foi aceite, ainda que não no sentido em que a formularam seus inventores.

Há quinhentos anos, o chefe de um hexágono superior<sup>355</sup> deparou com um livro tão confuso quanto os outros, porém que possuía quase duas folhas de linhas homogêneas. Mostrou o seu achado a um decifrador ambulante, que lhe disse que estavam redigidas em português; outros lhe afirmaram que em ídiche. Antes de um século pôde ser estabelecido o idioma: um dialeto samoiedo-lituano do guarani, com inflexões de árabe clássico. Também decifrou-se o conteúdo: noções de análise combinatória, ilustradas por exemplos de variantes com repetição ilimitada. Esses exemplos permitiram que um bibliotecário de gênio descobrisse a lei fundamental da Biblioteca. Esse pensador observou que todos os livros, por diversos que sejam, constam de elementos iguais: o espaço, o ponto, a vírgula as vinte e duas letras do alfabeto. Também alegou um fato que todos os viajantes confirmaram: “Não há, na vasta Biblioteca, dois livros idênticos”. Dessas premissas incontrovertíveis deduziu que a Biblioteca é total e que suas prateleiras registram todas as possíveis combinações dos vinte e tantos símbolos ortográficos (numero, ainda que vastíssimo, não infinito), ou seja, tudo o que é dado expressar: em todos os idiomas. Tudo: a história minuciosa do futuro, as autobiografias dos arcanjos, o catálogo fiel da Biblioteca, milhares e milhares de catálogos falsos, a demonstração da falácia desses catálogos, a demonstração da falácia do catálogo verdadeiro, o evangelho gnóstico de Basilides, o comentário desse evangelho, o comentário do comentário desse evangelho, o relato verídico de tua morte, a versão de cada livro em todas as línguas, as interpolações de cada livro em todos os livros; o tratado que Beda pôde escrever (e não escreveu) sobre a mitologia dos saxões, os livros perdidos de Tácito.

Quando se proclamou que a Biblioteca abarcava todos os livros, a primeira impressão foi de extravagante felicidade. Todos os homens sentiram-se senhores de um tesouro intacto e secreto. Não havia problema pessoal ou mundial cuja eloquente solução não existisse: em algum hexágono. o Universo estava justificado, o Universo bruscamente usurpou as dimensões ilimitadas da esperança. Naquele tempo falou-se muito das Vindicações: livros de apologia e

---

<sup>355</sup> Antes, em cada três hexágonos havia um homem. O suicídio e as enfermidades pulmonares destruíram essa proporção. Lembrança de indizível melancolia: às vezes, viajei muitas noites por corredores e escadas polidas sem encontrar um único bibliotecário.



de profecia, que para sempre vindicavam os actos de cada homem do Universo e guardavam arcanos prodigiosos para seu futuro. Milhares de cobiçosos abandonaram o doce hexágono natal e precipitaram-se escadas acima, premidos pelo vão propósito de encontrar sua Vindicação. Esses peregrinos disputavam nos corredores estreitos, proferiam obscuras maldições, estrangulavam-se nas escadas divinas, jogavam os livros enganosos no fundo dos túneis, morriam despenhados pelos homens de regiões remotas. Outros enlouqueceram... As Vindicações existem (vi duas que se referem a pessoas do futuro, a pessoas talvez não imaginárias) mas os que procuravam não recordavam que a possibilidade de que um homem encontre a sua, ou alguma pérfida variante da sua, é computável em zero.

Também se esperou então o esclarecimento dos mistérios básicos da humanidade: a origem da Biblioteca e do tempo. É verossímil que esses graves mistérios possam explicar-se em palavras: se não bastar a linguagem dos filósofos, a multiforme Biblioteca produzirá o idioma inaudito que se requer e os vocabulários e gramáticas desse idioma. Faz já quatro séculos que os homens esgotam os hexágonos... Existem investigadores oficiais, inquisidores. Eu os vi no desempenho de sua função: chegam sempre estafados; falam de uma escada sem degraus que quase os matou; falam de galerias e de escadas com o bibliotecário; às vezes, pegam o livro mais próximo e o folheiam, á procura de palavras infames. Visivelmente, ninguém espera descobrir nada.

À desmedida esperança, sucedeu, como é natural, uma depressão excessiva. A certeza de que alguma prateleira em algum hexágono encerrava livros preciosos e de que esses livros preciosos eram inacessíveis afigurou-se quase intolerável. Uma seita blasfema sugeriu que cessassem as buscas e que todos os homens misturassem letras e símbolos, até construir, mediante um improvável dom do acaso, esses livros canônicos. As autoridades viram-se obrigadas a promulgar ordens severas. A seita desapareceu, mas na minha infância vi homens velhos que demoradamente se ocultavam nas latrinas, com alguns discos de metal num frito proibido, e debilmente arremedavam a divina desordem.

Outros, inversamente, acreditaram que o primordial era eliminar as obras inúteis. Invadiam os hexágonos, exibiam credenciais nem sempre falsas, folheavam com fastio um volume e condenavam prateleiras inteiras: a seu furor higiênico, ascético, deve-se a insensata perda de milhões de livros. Seu nome é execrado, mas aqueles que deploram os “tesouros” destruídos por seu frenesi negligenciam dois fatos notórios. Um: a Biblioteca é tão imensa que toda redução de origem humana resulta infinitesimal. Outro: cada exemplar é único, insubstituível, mas (como a Biblioteca é total) há sempre várias centenas de milhares de fac-símiles imperfeitos: de obras que apenas diferem por uma letra ou por uma vírgula. Contra a opinião geral, atrevo-me a supor que as consequências das depredações cometidas pelos Purificadores foram

exageradas graças ao horror que esses fanáticos provocaram. Urgia-lhes o delírio de conquistar os livros do Hexágono Carmesim: livros de formato menor que os naturais; onipotentes, ilustrados e mágicos.

Também sabemos de outra superstição daquele tempo: a do Homem do Livro. Em alguma estante de algum hexágono (raciocinaram os homens) deve existir um livro que seja a cifra e o compêndio perfeito de todos os demais: algum bibliotecário o consultou e é análogo a um deus. Na linguagem desta área persistem ainda vestígios do culto desse funcionário remoto. Muitos peregrinaram à procura d’Ele. Durante um século trilharam em vão os mais diversos rumos. Como localizar o venerado hexágono secreto que o hospedava? Alguém propôs um método regressivo: Para localizar o livro A, consultar previamente um livro B, que indique o lugar de A; para localizar o livro B, consultar previamente um livro C, e assim até o infinito... Em aventuras como essas, prodigalizei e consumi meus anos. Não me parece inverossímil que em alguma prateleira do Universo haja um livro total,<sup>356</sup> rogo aos deuses ignorados que um homem – um só, ainda que seja há mil anos! – o tenha examinado e lido. Se a honra e a sabedoria e a felicidade não estão para mim, que sejam para outros. Que o céu exista, embora meu lugar seja o inferno. Que eu seja ultrajado e aniquilado, mas que num instante, num ser, Tua enorme Biblioteca se justifique.

Afirmam os ímpios que o disparate é normal na Biblioteca e que o razoável (e mesmo a humilde e pura coerência) é quase milagrosa exceção. Falam (eu o sei) de “a Biblioteca febril, cujos fortuitos volumes correm o incessante risco de transformar-se em outros e que tudo afirmam, negam e confundem como uma divindade que delira”. Essas palavras, que não apenas denunciam a desordem mas que também a exemplificam, provam, evidentemente, seu gosto péssimo e sua desesperada ignorância. De fato, a Biblioteca inclui todas as estruturas verbais, todas as variantes que permitem os vinte e cinco símbolos ortográficos, porém nem um único disparate absoluto. Inútil observar que o melhor volume dos muitos hexágonos que administro intitula-se Trono Penteado, e outro A Cãibra de Gesso e outro Axaxaxas mlö. Essas proposições, à primeira vista incoerentes, sem dúvida são passíveis de uma justificativa criptográfica ou alegórica; essa justificativa é verbal e, ex hypothesi, já figura na Biblioteca. Não posso combinar certos caracteres dhcmrlchtdj que a divina Biblioteca não tenha previsto e que em alguma de suas línguas secretas não contenham um terrível sentido. Ninguém pode articular uma sílaba que não esteja cheia de ternuras e de temores; que não seja em alguma dessas linguagens o nome poderoso de um deus. Falar é incorrer em tautologias. Esta epístola inútil e palavrosa já existe num dos trinta

---

<sup>356</sup> Repito-o: basta que um livro seja possível para que exista. Somente está excluído o impossível. Por exemplo: nenhum livro é também uma escada, ainda que sem dúvida, haja livros que discutem e neguem e demonstrem essa possibilidade e outros cuja estrutura corresponde à de uma escada.

volumes das cinco prateleiras de um dos incontáveis hexágonos – e também sua refutação. (Um número  $n$  de linguagens possíveis usa o mesmo vocabulário; em alguns, o símbolo biblioteca admite a correta definição ubíquo e perdurável sistema de galerias hexagonais, mas biblioteca é pão ou pirâmide ou qualquer outra coisa, e as sete palavras que a definem tem outro valor. Você, que me lê, tem certeza de entender minha linguagem?)

A escrita metódica distrai-me da presente condição dos homens. A certeza de que tudo está escrito nos anula ou nos fantasmagórica. Conheço distritos em que os jovens se prostram diante dos livros e beijam com barbárie as páginas, mas não sabem decifrar uma única letra. As epidemias, as discórdias heréticas, as peregrinações que inevitavelmente degeneram em bandoleirismo, dizimaram a população. Acredito ter mencionado os suicídios, cada ano mais frequentes. Talvez me enganem a velhice e o temor, mas suspeito que a espécie humana – a única – está por extinguir-se e que a Biblioteca perdurará: iluminada, solitária, infinita, perfeitamente imóvel, armada de volumes preciosos, inútil, incorruptível, secreta.

Acabo de escrever infinita. Não interpolei esse adjetivo por costume retórico; digo que não é ilógico pensar que o mundo é infinito. Aqueles que o julgam limitado postulam que em lugares remotos os corredores e escadas e hexágonos podem inconcebivelmente cessar – o que é absurdo. Aqueles que o imaginam sem limites esquecem que os abrange o número possível de livros. Atrevo-me a insinuar esta solução do antigo problema: A Biblioteca é ilimitada e periódica. Se um eterno viajante a atravessasse em qualquer direção, comprovaria ao fim dos séculos que os mesmos volumes se repetem na mesma desordem (que, reiterada, seria uma ordem: a Ordem). Minha solidão alegra-se com essa elegante esperança.<sup>357</sup>

*Mar Del Plata, 1941.*

---

<sup>357</sup> Letizia Álvarez de Toledo observou que a vasta Biblioteca é inútil; a rigor, bastaria um único volume, de formato comum, impresso em corpo nove ou em corpo dez, composto de um número infinito de folhas infinitamente delgadas. (Cavalieri, em princípios do século XVII, disse que todo corpo sólido é superposição de um número infinito de planos). O manuseio desse vade mecum sedoso não seria cômodo: cada folha aparente se desdobraria em outras análogas; a inconcebível folha central não seria o reverso.

## ANEXO B

## O JARDIM DE VEREDAS QUE SE BIFURCAM

*A Victoria Ocampo*

Jorge Luis Borges

Na página 22 da *Historia da Guerra Européia*, de Liddell Hart, lê-se que uma ofensiva de treze divisões britânicas (apoiadas por mil e quatrocentas peças de artilharia) contra a linha de Serre-Moutauban tinha sido planejada para o dia vinte e quatro de julho de 1916 e teve que ser adiada até a manhã do dia vinte e nove. As chuvas torrenciais (anota o Cap. Liddell Hart) provocaram essa delonga – nada significativo, por certo. A seguinte declaração, ditada, relida e assinada pelo Dr. Yu Tusun, antigo catedrático de inglês na Hochschule de Tsingatao, projeta uma insuspeitada luz sobre o caso. Faltam as duas páginas iniciais.

“... e pendurei o fone. Imediatamente após, reconheci a voz que havia respondido em alemão. Era a do Cap. Richard Madden. Madden no apartamento de Viktor Runeberg, significava o fim de nossos afãs e – mas isso parecia muito secundário, ou devia parecer-me – também de nossas vidas. Queria dizer que Runenberg tinha sido detido, ou assassinado?<sup>358</sup> Antes que o sol desse dia declinasse, eu sofreria a mesma sorte. Madden era implacável. Ou melhor, estava obrigado a ser implacável. Irlandês às ordens da Inglaterra, homem acusado de tibieza e talvez de traição, como não abraçar e agradecer esse milagroso favor: a descoberta, a captura, quem sabe a morte, de dois agentes do Império Alemão? Subi ao meu quarto; absurdamente fechei a porta a chave e atirei-me de costas na estreita cama de ferro. Na janela mostravam-se os telhados de sempre e o sol nublado das seis. Pareceu-me incrível que esse dia sem premonições ou símbolos fosse o de minha morte implacável.

---

<sup>358</sup> Hipótese odiosa e ridícula. O espião prussiano Hans Rabener, alias Viktor Runeberg, agrediu com uma pistola automática o portador da ordem de prisão, Cap. Richard Madden. Este, em defesa própria, causou-lhe ferimentos que determinaram sua morte (Nota do Editor).

Apesar de meu pai haver morrido, apesar de ter sido um menino num simétrico jardim de Hai Feng, eu, agora, ia morrer? Depois refleti que todas as coisas nos acontecem precisamente, precisamente agora. Século de século e apenas no presente ocorrem os fatos; inumeráveis homens no ar, na terra e mar, e tudo o que realmente sucede; sucede a mim... A quase intolerável lembrança do rosto acavalado de Madden aboliu essas divagações. Em meio ao meu ódio e meu terror (no momento não me importa falar de terror: agora que enganei Richard Madden, agora que minha garganta anseia pela corda) pensei que esse guerreiro tumultuoso e sem dúvida feliz não suspeitava que eu possuísse o Segredo. O nome do exato lugar do novo parque britânico e artilharia sobre o Ancre. Um pássaro riscou o céu cinza e cegamente tomei-o por um avião e a esse avião por muitos (no céu francês) aniquilando o parque de artilharia com bombas verticais. Se minha boca; antes que a desfizesse um balanço, pudesse gritar esse nome de modo que o escutassem na Alemanha... Minha voz era muito fraca. Como fazê-la chegar ao ouvido do Chefe? Ao ouvido daquele homem doente e odioso, que nada sabia de Runeberg e de mim a não ser que estávamos em Staffordshire e inutilmente esperava notícias nossas em seu árido escritório de Berlim, examinando infinitamente jornais... Disse em voz alta: Devo fugir. Incorporei-me sem barulho, numa oca perfeição de silêncio, como se Madden já estivesse espreitando. Algo – talvez a mera ostentação de provar que meus recursos eram nulos – fez-me revistar meus bolsos. Encontrei o que sabia que ia encontrar. O relógio norte-americano, a corrente de níquel e a moeda quadrangular, o chaveiro com as comprometedoras chaves inúteis do apartamento de Runeberg, a caderneta, uma carta que resolvi destruir imediatamente (e que não destruí), uma coroa, dois xelins e uns pennies, o lápis vermelho-azul, o lenço, o revólver com uma bala. Absurdamente o empunhei e sopesei para dar-me coragem. Pensei vagamente que um tiro de pistola pode ser ouvido bem longe. Em dez minutos meu plano estava maduro. O guia telefônico forneceu-me o nome da única pessoa capaz de transmitir a notícia: vivia num subúrbio de Fenton, a menos de meia hora de trem.

Sou um homem covarde. Agora o digo, agora que levei a termo um plano que ninguém deixará de qualificar de arriscado. Sei que foi terrível sua execução. Não o fiz pela Alemanha, não. Pouco me importa um país bárbaro,

que me obrigou à abjeção de ser um espião. Ademais, eu sei de um homem da Inglaterra – homem modesto – que para mim não representa menos que Goethe. Não falei com ele mais de uma hora, mas durante uma hora foi Goethe... Eu fiz isso, porque sentia que o Chefe temia um pouco aos de minha raça – aos inumeráveis antepassados que em mim confluem. Eu queria provar-lhe que um amarelo podia salvar exércitos. De resto, devia fugir do capitão. Suas mãos e sua voz podiam bater-me à porta a qualquer momento. Vesti-me sem ruído, disse-me adeus no espelho, desci, esquadrinhei a rua tranquila e saí. A estação não ficava longe de casa, mas achei preferível tomar um carro. Argui que assim corria menos perigo de ser reconhecido; o fato é que na rua deserta eu me sentia visível e vulnerável, infinitamente. Lembro-me de ter dito ao chofer que se detivesse um pouco antes da entrada central. Desci com lentidão voluntária e quase penosa; ia à aldeia de Ashgrove, mas retirei uma passagem para uma estação mais longe. O trem saía dentro de pouquíssimos minutos, às oito e cinqüenta. Apressei-me; o próximo partia às nove e meia. Não havia quase ninguém na plataforma. Percorri os vagões: recordo uns lavradores, uma mulher de luto, um jovem que lia fervoroso os Anais de Tácito, um soldado ferido e feliz. Os vagões, por fim, arrancaram. Um homem que reconheci correu em vão ate o limite da plataforma. Era o Cap Richard Madden. Aniquiliado, trêmulo, encolhi-me noutra ponta do assento, longe da temida janela.

Dessa aniquilação passei a uma felicidade quase abjeta. Disse-me que já estava empenhada minha luta e que ganhara o primeiro assalto, ao iludir, ainda que por quarenta minutos, ainda que por favor da sorte, o ataque de meu adversário. Argui que essa vitória mínima prefigurava a vitória total. Argui que não era mínima, já que sem essa diferença preciosa que o horário dos trens me oferecia, eu estaria no cárcere ou morto. Argui ( não menos sofisticadamente) que minha felicidade covarde provava que eu era homem capaz de levar a bom termo a aventura. Dessa fraqueza tirei forças que não me abandonaram. Prevejo que o homem se resignará diariamente a empresas mais atrozes; breve só haverá guerreiros e bandoleiros, dou-lhe este conselho: O executor de uma empresa atroz deve imaginar que já a cumpriu, deve impor-se um futuro que seja irrevogável com o passado. Assim procedi, enquanto meus olhos de homem já morto registravam o fluir daquele dia que era talvez o

último, e a difusão da noite. O trem corria como doçura, entre freixos. Deteve-se, quase ao meio do campo. Ninguém gritou o nome da estação. Ashgrove? – perguntei a uns meninos na plataforma. Ashgrove, responderam. Desci.

Uma lâmpada aclarava a plataforma, mas o rostos dos meninos ficavam na zona da sombra. Um me perguntou: O senhor vai à casa do Dr. Stephen Albert? Sem aguardar resposta, outro disse: A casa fica longe daqui, mas o senhor não se perderá se tomar esse caminho à esquerda e se em cada encruzilhada do caminho dobrar à esquerda. Atirei-lhe uma moeda (a última), descí uns degraus de pedra e entrei no solitário caminho. Este, lentamente, descia. Era de terra elementar, confundiam-se no alto os ramos, a lua baixa e circular parecia acompanhar-me.

Por um instante, pensei que Richard Madden havia de algum modo penetrado em minhas desesperadas intenções. Logo compreendi que isso era impossível. O conselho de sempre dobrar à esquerda lembrou-se que tal era o procedimento comum para descobrir o pátio central de certos labirintos. Entendo alguma coisa de labirintos: não é em vão que sou bisneto daquele Ts'ui Pen, que foi governador de Yunnan e que renunciou ao poder temporal para escrever um romance que fosse ainda mais populoso que o Hung Lu Meng e para edificar um labirinto em que todos os homens se perdessem. Treze anos dedicou a esses heterogêneos trabalhos, porém a mão de um forasteiro o assassinou e seu romance era insensato e ninguém encontrou o labirinto. Sob árvores inglesas meditei nesse labirinto perdido: imaginei-o inviolado e perfeito no cume secreto de uma montanha, imaginei-o disfarçado por arrozais ou debaixo d'água, imaginei-o infinito, não já de quiosques oitavados e de caminhos que voltam, mas sim de rios e províncias e reinos... Pensei num labirinto de labirintos, num sinuoso labirinto crescente que abarcasse o passado e o futuro e que envolvesse, de algum modo, os astros. Absorto nessas imagens ilusórias, esqueci meu destino de perseguido. Senti-me, por um tempo indeterminado, conhecedor abstrato do mundo. O vago e vivo campo, a lua, os restos da tarde, agiram sobre mim; também o declive que eliminava qualquer possibilidade de cansaço. A tarde era íntima, infinita. O caminho descia e se bifurcava, entre várzeas indistintas. Uma música aguda e como que silábica aproximava-se e afastava-se no vaivém do vento, turvada de

folhas e de distância. Pensei que um homem pode ser inimigo de outros homens, de outros momentos de outros homens, mas não de um país: não de vaga-lumes, palavras, jardins, cursos de água, poentes. Cheguei, assim, a um alto portão enferrujado. Entre as grades de ferro decifrei uma alameda e uma espécie de pavilhão. Compreendi, logo duas coisas, a primeira trivial, a segunda quase incrível: a música vinda do pavilhão, a música era chinesa. Por isso eu a aceitara com plenitude, sem prestar-lhe atenção. Não recordo se havia uma sineta ou uma campanha ou se chamei batendo palmas. A contínua vibração da música prosseguiu.

Mas do fundo da aconchegante casa uma lanterna se aproximava: uma lanterna que os troncos riscavam e por instantes anulavam, uma lanterna de papel, que tinha a forma dos tambores e a cor da lua. Um homem alto a trazia. Não vi seu rosto, porque a luz me cegava. Abriu o portão e disse lentamente no meu idioma:

\_ Vejo que o piedoso Hsi P'eng se empenha em corrigir minha solidão. O senhor sem dúvida desejará ver o jardim?

Reconheci o nome de um de nossos cônsules e repeti desconcertado:

\_ O jardim?

\_ O jardim de caminhos que se bifurcam.

Alguma coisa se agitou em minha lembrança e pronunciei com incompreensível segurança:

\_ O jardim de meu antepassado Ts'uui Pen.

\_ Seu antepassado? Seu ilustre antepassado? Avante.

O úmido caminho ziguezagueava como os de minha infância. Chegamos a uma biblioteca de livros orientais e ocidentais. Reconheci, encadernados em seda amarela, alguns volumes manuscritos da Enciclopédia Perdida que o Terceiro Imperador da Dinastia Luminosa orientou e que nunca foi publicada. O disco do gramofone girava junto a uma fênix de bronze. Lembro-me também de um jarrão rosa da família e outro, anterior de muitos séculos, dessa cor azul que nossos artífices copiaram dos oleiros da Pérsia...

Stephen Albert observava-me, sorridente. Era (já o disse) muito alto, de feições afiladas, de olhos cinzentos e barba cinzenta. algo de sacerdote havia nele e também de marítimo; depois me referiu que fora missionário em Tientsin 'antes de aspirar a sinólogo'.



Sentamo-nos; eu num comprido e baixo divã; ele de costas à janela e a um alto relógio circular. Calculei que meu perseguidor Richard Madden, antes de uma hora não chegaria. minha determinação irrevogável podia esperar.

\_ Assombroso destino o de Ts'ui Pen - disse Stephen Albert. - Governador de sua província natal, douto em astronomia, em astrologia e na interpretação infatigável dos livros canônicos, enxadrista, famoso poeta e calígrafo: abandonou tudo para compor um livro e um labirinto. Renunciou aos prazeres da opressão, da justiça, do numeroso leito, dos banquetes e ainda da erudição e enclausurou-se durante treze anos no Pavilhão Límpida Solidão. Ao morrer, os herdeiros só encontraram manuscritos caóticos. A família, como talvez o senhor não ignore, quis adjudicá-los ao fogo; mas seu testamenteiro - um monge taoísta ou budista - insistiu na publicação.

\_ Os do sangue de Ts'sui Pen - respondi - continuamos execrando a esse monge. Essa publicação foi insensata. O livro é um acervo indeciso de apontamentos contraditórios. Examinei-o certa vez: no terceiro capítulo morre o herói, no quarto está vivo. Quanto à outra empresa de Ts'ui Pen, ao seu Labirinto...

\_ Aqui está o Labirinto - disse indicando-me uma alta escrivaninha laqueada.

\_ Um labirinto de marfim! - exclamei. - Um labirinto mínimo...

\_ Um labirinto de símbolos - corrigiu. - Um invisível labirinto de tempo. A mim, bárbaro inglês, foi-me dado revelar esse diáfano mistério. Ao fim de mais de cem anos, os pormenores são irrecuperáveis, mas não é difícil conjecturar o que sucedeu. Ts'sui Pen teria dito uma vez: Retiro-me para escrever um livro. E outra: Retiro-me para construir um labirinto. Todos imaginaram duas obras; ninguém pensou que livro e labirinto eram um só objeto. O Pavilhão da Límpida Solidão erguia-se no centro de um jardim talvez intrincado; essa circunstância pode ter sugerido aos homens um labirinto físico. Ts'sui Pen morreu; ninguém, nas dilatadas terras que foram suas, achou o labirinto. Duas situações trouxeram-se a exata solução do problema. Uma: a curiosa lenda de que Ts'sui Pen se propusera um labirinto que fosse estritamente infinito. Outra: um fragmento de uma carta que descobri.

Albert levantou-se. Volveu-me, por uns instantes, as costas; abriu a gaveta da áurea e enegrecida escrivaninha. Voltou com um papel antes

carmesim; agora rosado e tênue e quadriculado. Era justo o renome caligráfico de Ts'sui Pen. Li com incompreensão e fervor estas palavras que com minucioso pincel redigira um homem de meu sangue: Deixo aos vários futuros (não a todos) meu jardim de caminhos que se bifurcam. Devolvi em silêncio a folha. Albert continuou:

\_ Antes de exumar esta carta, eu tinha me perguntado de que maneira um livro pode ser infinito. Não conjecturei outro processo que o de um volume cíclico, circular. Um volume cuja última página fosse idêntica à primeira, com possibilidade de continuar indefinidamente. Recordei também aquela noite que está no centro das Mil e Uma Noites, quando a Rainha Scheherazade (por uma mágica distração do copista) põe-se a referir textualmente a história das '1001 Noites', com risco de chegar outra vez à noite na qual está fazendo o relato, e assim até o infinito. Imaginei também uma obra platônica, hereditária, transmitida de pai para filho, na qual cada novo indivíduo aditasse um capítulo ou corrigisse com piedoso cuidado a página dos antepassados. Essas conjecturas distraíram-me; mas nenhuma parecia corresponder, ainda que de um modo distante, aos contraditórios capítulos de Ts'sui Pen. Nessa perplexidade, remeteram-me de Oxford o manuscrito que o senhor examinou. Detive-me, como é natural, na frase: Deixo aos vários futuros (não a todos) meu jardim de caminhos que se bifurcam. Quase de imediato compreendi: o jardim de caminhos que se bifurcam era o romance caótico; a frase vários futuros (não a todos) sugeriu-me a imagem da bifurcação no tempo, não no espaço. A releitura geral da obra confirmou essa teoria. Em todas as ficções, cada vez que um homem se defronta com diversas alternativas, opta por uma e elimina as outras; na do quase inextricável Ts'sui Pen, opta - simultaneamente - por todas. Cria, assim, diversos futuros, diversos tempos, que também proliferam e se bifurcam. Daí as contradições do romance, Fang, digamos, tem um segredo; um desconhecido chama à sua porta; Fang pode matar o intruso, o intruso pode matar Fang, ambos podem salvar-se, ambos podem morrer, etc. Na obra de Ts'sui Pen, todos os desfechos ocorrem; cada um é o ponto de partida de outras bifurcações. Às vezes, os caminhos desse labirinto convergem: por exemplo, o senhor chega a esta casa, mas num dos passados possíveis o senhor é meu inimigo, em outro meu amigo. Se o senhor se resignar à minha pronúncia incurável, leremos algumas páginas.

Seu rosto, no vívido círculo da lâmpada, era sem dúvida o de um ancião, mas com algo inquebrável e ainda imortal. Leu com lenta precisão duas versões de um mesmo capítulo épico. Na primeira, um exército marcha para uma batalha através de uma montanha deserta; o horror das pedras e da sombra leva-o a menosprezar a vida e consegue facilmente a vitória; na segunda, o mesmo exército atravessa um palácio onde há uma festa; resplandecente batalha se lhe afigura uma continuação da festa e obtém a vitória. Eu escutava com apropriada veneração essas velhas ficções, talvez menos admiráveis que o fato de terem sido ideadas pelo meu sangue e que um homem de um império remoto as restituísse a mim, no curso de uma desesperada aventura, numa ilha ocidental. Lembro-me das palavras finais, repetidas em cada versão como um mandamento secreto: Assim como combateram os heróis, tranqüilo o admirável coração, violenta a espada, resignados a matar e morrer.

A partir desse instante, senti ao meu redor e no meu pobre corpo uma invisível, intangível pululação. Não a pululação dos divergentes, paralelos e finalmente coalescentes exércitos, porém uma agitação mais inacessível, mais íntima e que eles de certo modo prefiguravam. Stephen Albert continuou:

\_ Não acredito que seu ilustre antepassado brincasse ociosamente com as variações. Não julgo verossímil que sacrificasse treze anos à infinita execução de um experimento retórico. Em seu país, o romance é um gênero subalterno; naquele tempo era um gênero desprezível. Ts'sui Pen foi um romancista genial, mas também foi um homem de letras que sem dúvida não se considerou um simples romancista. O testemunho de seus contemporâneos proclama – e fartamente o confirma sua vida – suas inclinações metafísicas, místicas. A controvérsia filosófica usurpa boa parte do romance. Sei que de todos os problemas, nenhum o inquietou e ocupou como o abismal problema do tempo. Pois bem, esse é o único problema que não figura nas páginas do jardim. Nem sequer emprega a palavra que significa tempo. Como explica o senhor essa voluntária omissão?

Propus várias soluções: todas, insuficientes. Discutimo-las; por fim, Stephen Albert disse-me:

\_ Numa charada cujo tema é o xadrez, qual seria a única palavra proibida? – Pensei um momento e repliquei:

\_ A palavra xadrez.

\_ Exatamente – falou Albert. \_ O jardim de caminhos que se bifurcam é uma enorme charada, ou parábola, cujo tema é o tempo; essa causa recôndita proíbe-lhe a menção desse nome. Omitir sempre uma palavra, recorrer a metáforas ineptas e a perífrases evidentes, é quiçá o modo mais enfático de indicá-la. É o modo tortuoso que preferiu, em cada um dos meandros de seu infatigável romance, o oblíquo Ts´ sui Pen. Confrontei centenas de manuscritos, corriji erros que a negligência dos copistas introduziu, conjecturei o plano desse caos, restabeleci, acreditei restabelecer, a ordem primordial, traduzi a obra toda: consta-me que não usa uma só vez a palavra tempo. A explicação é óbvia: O jardim de caminhos que se bifurcam é uma imagem incompleta, mas não falsa, do universo tal como o concebia Ts´ sui Pen. Diferentemente de Newton e de Schopenhauer, seu antepassado não acreditava num tempo uniforme, absoluto. Acreditava em infinitas séries de tempos, numa rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos. Essa trama de tempos que se aproximam, se bifurcam, se cortam ou que secularmente se ignoram, abrange todas as possibilidades. Não existimos na maioria desses tempos; nalguns existe o senhor e não eu. Noutros, eu, não o senhor; noutros, os dois. Neste, que um acaso favorável me surpreende, o senhor chegou a minha casa; noutro, o senhor ao atravessar o jardim, encontrou-me morto; noutro, digo estas mesmas palavras, mas sou um erro, um fantasma.

\_ Em todos – articulei com um certo temor – agradeço e venero sua recriação do jardim de Ts´ ui Pen.

\_ Não em todos \_ murmurou com um sorriso. \_ O tempo se bifurca perpetuamente para inumeráveis futuros. Num deles sou seu inimigo.

Voltei a sentir aquela pululação de que falei. Pareceu-me que o úmido jardim que rodeava a casa estava saturado até o infinito de pessoas invisíveis. Essas pessoas eram Albert e eu, secretos, atarefados e multiformes em outras

dimensões de tempo. Alcei os olhos e o tênue pesadelo se dissipou. No amarelo e negro jardim havia um só homem; mas esse homem era forte como uma estátua, mas esse homem avançava pelo caminho e era o Cap. Richard Madden.

\_ O futuro já existe – respondi \_ mas eu sou seu amigo. Posso examinar de novo a carta?

Albert levantou-se. Alto, abriu a gaveta da alta escrivaninha; deu-me por um momento as costas. Eu havia preparado o revólver. Disparei com o maior cuidado: Albert se desaprumou, sem uma queixa, imediatamente. Juro que sua morte foi instantânea: uma fulminação.

O resto é irreal, insignificante. Madden irrompeu, prendeu-me. Fui condenado à forca. Abominavelmente venci: comuniquei a Berlim o nome secreto da cidade que deviam atacar. Ontem a bombardearam; li a notícia nos mesmos jornais em que apresentaram à Inglaterra o enigma do sábio sinólogo Stephen Albert, que morrera assassinado por um desconhecido, Yu Tsun. O chefe decifrou esse enigma. Sabe que meu problema era indicar (através dos estrépito da guerra) a cidade que se chama Albert e que não achei outro meio a não ser matar uma pessoa com esse nome. Não sabe (ninguém pode saber) minha imensa contrição e cansaço.

## ANEXO C

## O LIVRO DE AREIA

*...thy rope of sands...*

GEORGE HEBERT (1593-1623)

Jorge Luis Borges

A linha consta de um número infinito de pontos; o plano, de um número infinito de linhas; o volume, de um número infinito de planos; o hipervolume, de um número de volumes... Não, decididamente não é este, *more geométrico*, o melhor modo de iniciar meu relato. Afirmar que é verídico é, agora, uma convenção de todo relato fantástico; o meu, no entanto, é verídico.

Moro sozinho, em um quarto andar da rua Belgrano. Faz alguns meses, ao entardecer, ouvi uma batida na porta. Abri e entrou um desconhecido. Era um homem alto, de traços mal conformados. Talvez minha miopia os visse assim. Todo o seu aspecto era de uma pobreza decente. Estava de cinza e trazia uma mala cinza na mão. Logo senti que era estrangeiro. A princípio, julguei-o velho; depois percebi que me havia enganado seu escasso cabelo loiro, quase branco, à maneira escandinava. No decorrer de nossa conversa, que não duraria uma hora, soube que procedia das Orcadas.

Apontei-lhe uma cadeira. O homem demorou um pouco a falar. Exalava melancolia, como eu agora.

- Vendo bíblias – disse-me.

Não sem pedantismo, respondi-lhe:

- Nesta casa há algumas bíblias inglesas, inclusive a primeira, a de John Wiclif. Tenho também a de Cipriano de Valera, a de Lutero, que literariamente é a pior, e um exemplar latino da Vulgata. Como o senhor vê, não são precisamente bíblias o que me falta.

Depois de um silêncio, respondeu:

- Não vendo apenas bíblias. Posso mostrar-lhe um livro sagrado que talvez lhe interesse. Eu o adquiri nos confins de Bikanir.

Abriu a mala e o deixou sobre a mesa. Era um volume in-oitavo, encadernado em tecido. Sem dúvida, havia passado por muitas mãos. Examinei-o; seu inusitado peso me surpreendeu. Na lombada dizia *Holy Whrit*, e abaixo, *Bombay*.

- Deve ser do século XIX – observei.

- Não sei. Nunca soube disso – foi a resposta.

Abri-o ao acaso. Os caracteres eram-me estranhos. As páginas, que me pareceram gastas e de pobre tipografia, estavam impressas em duas colunas, como uma bíblia. O texto era apertado e estava ordenado em versículos. No ângulo superior das páginas havia algarismos arábicos. Chamou-me a atenção que a página par trouxesse o número (digamos) 40.514 e a ímpar, a seguinte, 999. Virei-a; o dorso estava numerado com oito algarismos. Trazia uma pequena ilustração, como é usual nos dicionários: uma âncora desenhada a pena, como pela desajeitada mão de um menino.

Foi então que o desconhecido disse:

- Olhe-a bem. Nunca mais a verá.

Havia uma ameaça na afirmação, mas não na voz.

Fixei o lugar e fechei o volume. Imediatamente o abri. Em vão procurei a figura da âncora, folha por folha. Para ocultar meu desconcerto, disse:

- Trata-se de uma versão da Escritura em alguma língua indostânica, não é verdade?

- Não – replicou.

Em seguida, baixou a voz, como que para me confiar um segredo:

- Adquiri-o em um povoado da planície, em troca de algumas rupias e da Bíblia. Seu possuidor não sabia ler. Suspeito que no Livro dos Livros viu um amuleto. Era da casta mais baixa; as pessoas não podiam pisar sua sombra, sem contaminação. Disse-me que seu livro se chamava o Livro de Areia, porque nem o livro nem a areia tem princípio ou fim.

Pediu-me que procurasse a primeira folha. Apoiei a mão esquerda sobre a portada e abri com o dedo polegar quase pegado ao indicador. Tudo foi inútil: sempre se interpunham várias folhas entre a portada e a mão. Era como se brotasse do livro.

- Agora procure o final.

Também fracassei; mal consegui balbuciar com uma voz que não era a minha:

- Isto não pode ser.

Sempre em voz baixa, o vendedor de bíblias me disse:

- Não pode ser, mas é. O número de páginas deste livro é exatamente infinito. Nenhuma é a primeira; nenhuma, a última. Não sei por que estão numeradas desse modo arbitrário. Talvez para dar a entender que os termos de uma série infinita admitem qualquer número.

Depois, como se pensasse em voz alta:

- Se o espaço é infinito, estamos em qualquer ponto do espaço. Se o tempo é infinito, estamos em qualquer ponto do tempo.

Suas considerações me irritaram. Perguntei:

- O senhor é religioso, sem dúvida?

- Sim, sou presbiteriano. Minha consciência está limpa. Estou seguro de não ter ludibriado o nativo quando lhe dei a Palavra do Senhor em troca de seu livro diabólico.

Assegurei-lhe que nada tinha a se recriminar e perguntei-lhe se estava de passagem por estas terras. Respondeu que dentro de alguns dias pensava em regressar a sua pátria. Foi então que soube que era escocês, das ilhas Orcadas. Disse-lhe que eu estimava a Escócia pessoalmente por amor a Stevenson e a Hume.

- E a Robbie Burns – corrigiu.

Enquanto falávamos, eu continuava explorando o livro infinito. Com falsa indiferença, perguntei:



- O senhor se propõe oferecer este curioso espécime ao Museu Britânico?

- Não. Ofereço-o ao senhor – replicou e fixou uma soma elevada.

Respondi, com toda a sinceridade, que essa soma era inacessível para mim e fiquei pensando. Depois de poucos minutos, havia urdido meu plano.

- Proponho-lhe uma troca – disse. – O senhor obteve este volume por algumas rupias e pela Escritura Sagrada; eu lhe ofereço o montante de minha aposentadoria, que acabo de receber, e a Bíblia de Wiclif em letras góticas. Herdei-a de meus pais.

- *A blakc letter Wiclif!* – murmurou.

Fui ao meu dormitório e trouxe-lhe o dinheiro e o livro. Virou páginas e estudou a capa com fervor de bibliófilo.

- Trato feito – disse.

Assombrou-me que não regateasse. Só depois compreendi que ele havia entrado em minha casa com a decisão de vender o livro. Não contou as notas e guardou-as.

Falamos da Índia, das Orcadas e dos *Jarls* noruegueses que as regeram. Era noite quando o homem foi embora. Não voltei a vê-lo nem sei seu nome.

Pensei em guardar o Livro de Areia no vão que havia deixado o Wiclif, mas optei finalmente por escondê-lo atrás de alguns volumes desemparelhados de *As Mil e Uma Noites*.

Deitei-me e não dormi. Às três ou quatro da manhã, acendi a luz. Procurei o livro impossível e virei suas folhas. Em uma delas vi gravada uma máscara. O ângulo trazia um algarismo, já não sei qual, elevado à nona potência.

Não mostrei a ninguém meu tesouro. À alegria de possuí-lo acrescentou-se o temor de que o buscassem e, depois, o receio de que não fosse

verdadeiramente infinito. Essas duas preocupações agravaram minha já velha misantropia. Restavam-me alguns amigos; deixei de vê-los. Prisioneiro do Livro, quase não assomava à rua. Examinei com uma lupa a lombada gasta e as capas e refutei a possibilidade de algum artifício. Comprovei que as pequenas ilustrações distavam duas mil páginas uma da outra. Fui anotando-as em uma caderneta alfabética, que não demorei a encher. Nunca se repetiram. À noite, nos escassos intervalos que me concedia a insônia, sonhava com o livro.

Declinava o verão, e compreendi que o livro era monstruoso. De nada me serviu considerar que não menos monstruoso era eu, que o percebia com olhos e o apalpava com dez dedos com unhas. Senti que era um objeto de pesadelo, uma coisa obscena que infamava e corrompia a realidade.

Pensei no fogo, mas temi que a combustão de um livro infinito fosse igualmente infinita e sufocasse com fumaça o planeta.

Lembrei haver lido que o melhor lugar para ocultar uma folha é um bosque. Antes de me aposentar, trabalhava na Biblioteca Nacional, que guarda novecentos mil livros; sei que à direita do vestibulo uma escada curva se afunda no porão, onde estão os periódicos e os mapas. Aproveitei um descuido dos funcionários para perder o Livro de Areia em uma das úmidas prateleiras. Tentei não prestar atenção em que altura nem a que distância da porta.

Sinto um pouco de alívio, mas não quero nem passar pela rua México.