


M	 UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL
G. MOTA	<p style="text-align: center;">GENIVAL MOTA</p>
NARRADOR E NARRATÁRIO EM DOIS CONTOS DE JORGE LUIS BORGES	<p style="text-align: center;">NARRADOR E NARRATÁRIO EM DOIS CONTOS DE JORGE LUIS BORGES</p>
2013	<p style="text-align: center;">Campo Grande/MS 2013</p>

GENIVAL MOTA

Narrador e narratário em dois contos de Jorge Luis Borges

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso, Unidade Universitária de Campo Grande, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Linguagem: Língua e Literatura

Orientador: Prof. Dr. Danglei de Castro Pereira

Campo Grande/MS

2013

M871n Mota, Genival

Narrador e narratário em dois contos de Jorge Luis Borges

/ Genival Mota. Campo Grande, MS: UEMS, 2013.

131p. ; 30cm.

Orientador: Prof. Dr. Danglei de Castro Pereira.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade Universitária de Campo Grande, 2013.

1.Linguagem 1.Língua.3.Literatura. I.Título.

CDD 20.ed. 401

Para meus pais José Mota e Maria Lopes Mota, pelo apoio e o incentivo aos estudos.

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

Ao meu orientador, Prof. Dr. Danglei de Castro Pereira, pela sua disponibilidade, organização, dedicação, estímulo, conhecimento, humildade, sinceridade e amizade. Pelas suas aulas na graduação, pelas oficinas de leitura que ministra, responsáveis pelo primeiro contato com textos de autores africanos de Língua Portuguesa; pelas leituras e reflexões sobre contos e poemas de autores brasileiros e estrangeiros, nos quais também aprendi que quem forma leitores é o texto literário.

Ao meu pai José Mota - *in memórian* -, 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.

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

Ao meu neto Guilherme que foi gerado e nasceu enquanto eu fazia o mestrado. Seu nascimento me deu forças e motivação para concluir esta dissertação.

Ao professor Antonio Sales, amigo com quem tive a oportunidade de criar em 1999 o “Projeto de Vida”, trabalho voltado para jovens e adolescentes; e de lançar conjuntamente o livro “Apontando Caminhos”, em dezembro de 2000; seu exemplo me incentivou a voltar para o universo acadêmico.

À Adriana Cercarioli, minha amiga literária, a quem devo a leitura, correção ortográfica e revisão do texto deste trabalho. Os erros que persistiram são de minha inteira responsabilidade.

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

Aos colegas de mestrado, 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 Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul.

À bibliotecária da UEMS, Unidade de Campo Grande, Katia Calisto de Oliveira, pela prestatividade em atender solicitação de fontes para minha pesquisa.

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

Jorge Luis Borges

MOTA, G. “Narrador e narratário em Jorge Luis Borges: interfaces do leitor”
Dissertação de Mestrado. Área de Concentração: Linguagem: Língua e Literatura; linha de pesquisa: Historiografia literária. 2013. 129 páginas. Programa de Pós-Graduação em Letras da Fundação da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade de Campo Grande, Campo Grande/MS.

RESUMO

A pesquisa tem por *corpus* os contos “A biblioteca de Babel” e “O Jardim de Veredas que se Bifurcam” e discute a relação entre narrador e narratário na ficção de Jorge Luis Borges. O estudo aborda a relação que o narrador estabelece com o narratário e em que medida esta mediação é aspecto constitutivo do processo inventivo na obra do autor argentino. O trabalho discute a presença de enigmas ficcionais ao longo do conto com ênfase na relação ambígua entre a imagem do autor, do narrador, do livro e da leitura. Nossa hipótese é que a partir das relações entre narrador, narratário e a figura do livro, Borges estabelece em sua ficção uma reflexão estilística que reflete tensões de seu processo criativo, entendido, metonimicamente, na metáfora da Babel. É desta a reflexão que entendemos o conto como forma metalingüística dentro da obra de Jorge Luís Borges. O percurso, ao abordar a relação entre narrador e narratário, apresenta uma possibilidade de leitura para o conto de Borges e, nesse sentido, refletir sobre a construção de sua produção ficcional, entendida, por isso, como metalingüística.

Palavras chave: Livro, Leitor, Leitura, Biblioteca.

MOTA, G. "Narrator and narratee in Jorge Luis Borges" Dissertação de Mestrado. Área de Concentração: Linguagem: Língua e Literatura; linha de pesquisa: Historiografia literária. 2013. 129 páginas. Programa de Pós-Graduação em Letras da Fundação da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade de Campo Grande, Campo Grande/MS.

ABSTRACT

Our research has as corpus the short story "A Biblioteca de Babel" e "O Jardim de Veredas que se Bifurcam" and discusses the relationship between narrator and narratee in the fiction of Jorge Luis Borges. The study addresses the relationship that the narrator establishes with the narratee and the extent to which this mediation is a constitutive aspect of the inventive process in the work of the Argentinean author. The paper discusses the presence of fictional enigma along the short story emphasizing the ambiguous relationship between the image of the author, the narrator, the book, and the reading. Our hypothesis is that starting from the relationship between narrator, narratee, and the figure of the book, Borges establishes in his fiction a stylistic reflection in which reflects tensions of his creative process, understood, metonymically, in the metaphor of Babel. From this reflection that we understand the short story as a metalinguistic form within Jorge Luis Borges' works. The route, to address the relationship between narrator and narratee, presents a possibility of reading the short story of Borges and, accordingly, reflects on the construction of his fictional production, understood, therefore, as metalinguistic.

Keyword: Book, Reader, Reading, Library.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
CAPÍTULO - 1 - Aspectos da narrativa: considerações preliminares.....	12
1.1.Faces de uma Babel: narrador.....	23
1.2.Caminhos Ficcionais em Borges.....	38
CAPÍTULO - 2 - Livro e Leitura: Um Recorte na Babel de Borges.....	46
2.1 Jorge Luis Borges: trajetória de um leitor.....	50
2.2 O labirinto em Borges: o livro como espaço da ficção.....	52
2.3 A construção de um espaço tensivo: ler e escrever para Borges.....	57
2.4 A imagem da biblioteca em Borges.....	66
CAPÍTULO - 3 - Diálogo Entre Narrador e Narratário nos Contos Borgeanos.....	70
3.1. Análise do Conto “O Jardim de Veredas que se Bifurcam”.....	72
3.2. Análise do Conto “A Biblioteca de Babel”.....	89
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	110
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	112
ANEXOS.....	116

INTRODUÇÃO

Ao fazer o levantamento da fortuna crítica relacionada aos contos de Jorge Luis Borges, encontramos poucas reflexões a partir do diálogo entre narrador e narratário; aspecto elegido como objeto deste estudo. A ficção do escritor argentino, via de regra, tem sido avaliada a partir de algumas figuras e ou símbolos que sua obra projeta como, por exemplo, o labirinto, o espelho, o tigre, o punhal, entre outras figuras recorrentes. Nosso recorte, reconhecendo o valor dos estudos realizados sobre Borges, se detém na investigação da imagem do livro como simulacro das relações entre narrador e narratário, dentro da criatividade de Borges, resultando, por isso, em uma tentativa de compreender seu processo criativo como dialético com a figura do leitor, na ficção, o narratário.

Observamos que em nossa pesquisa não vamos tratar do leitor na perspectiva em que o fazem Regina Zilberman (1998), Marisa Lajolo (2001) e outros estudiosos do tema. Nosso estudo focaliza o narratário como uma projeção do leitor circunscrito na construção da narrativa. Para nós, o leitor ideal é o receptor primário do texto na comunicação literária; o narratário assume uma função específica dentro da diegese ao correlacionar-se apenas com o narrador, ambos – narrador e narratário – são elementos textuais, diferentemente dos leitores, virtuais ou reais, que se correlacionam sempre com o autor e texto de forma concreta. “Portanto, o narratário não pode ser associado a esses tipos de leitores, uma vez que não estão no mesmo nível”. (REIS; LOPES, p. 51).

Lembramos a dificuldade de encontrar em um autor consagrado como Borges uma linha de investigação que contribua de maneira inovadora para a sua fortuna crítica, razão que justifica o enfoque da nossa pesquisa. Pretendemos identificar a relação do narrador dos contos com o narratário e investigar possíveis consequências deste diálogo no interior

de sua obra, com especial atenção nos contos “A Biblioteca de Babel” e “O Jardim de Veredas que se Bifurcam”, *corpus* selecionado para a pesquisa. Nossa preocupação é enfatizar a importância da relação entre narrador e narratário na construção ficcional de Jorge Luis Borges.

Neste percurso, utilizamos considerações críticas de Reis e Lopes (1988), Jouve (2002), além de fragmentos críticos do próprio Jorge Luis Borges. Estes autores chamam a atenção para o fato do estudo da narrativa literária implicar numa tarefa de análise com sistematização conceitual e de novas estratégias de abordagem do texto, justificando que a

(...) comunicação narrativa e narratividade são, neste contexto, noções basilares: a primeira por implicar, no processo que desencadeia entidades que decisivamente interferem na representação da história pelo discurso, a partir de uma concreta instância de narração; tais entidades (narrador e narratário) solicitam uma inequívoca clarificação distintiva, relativamente a outras entidades (autor, autor implicado, leitor, leitor implicado) e comportamentos (leitura) cuja intervenção no processo de comunicação narrativa é, quando muito, distanciada e mediata[...] É no quadro do estatuto ontológico da ficcionalidade e no desenvolvimento de uma superestrutura narrativa, que deve entender-se o labor de entidades como o narrador e o editor. (REIS; LOPES, 1988, p.13).

O que norteia a pesquisa é a consulta das fontes primárias, procurando, sempre que possível, “seguir entidades que decisivamente interferem na representação da história pelo discurso, a partir de uma concreta instância de narração”, retomando Reis e Lopes (1988).

A partir dessa preocupação partimos, para a análise de textos do escritor argentino levantando a premissa de que o leitor desempenha um papel de agente organizador dos signos linguísticos na obra de Jorge Luis Borges. Entendemos que o autor de Ficcões apresenta um nível de consciência estética diante da importância do livro e da leitura em seu processo inventivo e, por isso, dialoga tensivamente com a necessidade de participação ativa do leitor no processo de construção de sentidos no literário.

A dissertação se divide em três capítulos. No primeiro, intitulado “Aspectos da narrativa: considerações preliminares,” tratamos principalmente os conceitos da teoria da narrativa, que servem de base para as análises interpretativas dos contos a serem desenvolvidas a partir do segundo capítulo do estudo. Nesta parte da pesquisa, discutimos o conceito de narrador e narratário, seguindo as fontes teóricas já apresentadas e, em alguns casos, recorrendo ao estudo de Walter Benjamim (1987).

No segundo capítulo, “Livro e Leitura: Um Recorte na Babel de Borges” contextualizamos a formação de Borges como leitor e escritor ao destacar a importância do livro como traço marcante não só em sua obra como em sua trajetória biográfica. Por meio da análise de vários excertos de Jorge Luis Borges em diferentes gêneros, mapeamos o avanço do escritor na construção de sua relação com o processo de leitura até chegarmos, especificamente, nos contos que compõem o *corpus* desta pesquisa.

No terceiro capítulo, “Diálogo entre Narrador e Narratário nos Contos Borgeanos”, focalizamos o percurso investigativo da pesquisa. Concluindo nosso estudo, apresentamos as considerações finais do trabalho.

CAPÍTULO I

Aspectos da narrativa: considerações preliminares

Segundo Genette (1988), a narrativa tem elementos estruturais como enredo, espaço, tempo, personagens e narrador. Estes elementos, organizados em um percurso diegético específico, constituem o enredo ou diegese, seguindo as palavras de Genette (1988), organização discursiva que sob uma égide ficcional, relata um acontecimento, uma história. Reis e Lopes (1988 p. 66) compreendem que as narrativas literárias são “de índole ficcional, estruturadas pela ativação de códigos e signos predominantes, realizados em diversos gêneros narrativos e procurando cumprir as variadas funções socioculturais atribuídas em diferentes épocas às práticas artísticas”.

Um dos elementos essenciais da narrativa é o tempo. Para Genette

(...) estudar a ordem temporal de uma narrativa é confrontar a ordem de disposição dos acontecimentos ou segmentos temporais no discurso narrativo com a ordem desses mesmos acontecimentos ou segmentos temporais na história, na medida em que é indicada explicitamente pela própria narrativa ou pode ser inferida deste ou aquele indício indireto. (GENETTE, 1998, p.33).

Genette (*op. Cit.*) chama atenção para o fato de que 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 cronológica. Reis e Lopes (1988) fazem o seguinte comentário:

O tempo da história constitui um domínio de análise em princípio menos problemático do que o tempo do discurso. Ele refere-se, em primeira instância, ao tempo matemático propriamente dito, sucessão cronológica de eventos suscetíveis de serem datados com maior ou menor rigor. Por vezes, o narrador explicita os marcos temporais que enquadram a sua história. (REIS; LOPES, 1988, p. 220).

No tempo do discurso, no entanto, 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 ressalta a capacidade e habilidade do narrador em conduzir o tempo diegético na organização de seu discurso, modulando, com isso, aspectos significativos na medida em que apresenta e organiza as ações na narrativa.

Outro elemento essencial da diegese é o espaço. Fictício ou não, o espaço é entendido como local onde a narrativa se desenvolve. Conforme os autores Reis e Lopes (1988)

O espaço constitui uma das mais importantes categorias da narrativa, não só pelas articulações funcionais que estabelece com as categorias restantes, mas também pelas incidências semânticas que o caracterizam. Entendido como domínio específico da história, o espaço integra, em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da ação e à movimentação das personagens: cenários geográficos, interiores, decorações, objetos etc.; em segunda instância, o conceito de espaço pode ser entendido em sentido translativo, abrangendo então tanto as atmosferas sociais (espaço social) como até psicológicas (espaço psicológico). (REIS; LOPES, 1988, p.204).

A materialidade espacial é, no universo da diegese, sempre concebida como objetivo na medida em que materializa a concretude da narrativa, tendo ou não correlação com a delimitação espacial objetiva 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 Dublin real; mesmo ultrapassando suas fronteiras objetivas. O narrador, ao utilizar os recursos do monólogo interior e do fluxo de consciência, nesse romance, amplia de tal forma o espaço em direção a uma nova organização espacial, na qual aspectos psicológicos atingem uma dimensão que rompe as barreiras espaciais em termos objetivos, o que garante leitura ampliada no espaço apresentado no romance.

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

Entendemos que Jorge Luis Borges, objeto desta pesquisa, cria no conto “A biblioteca de Babel”, 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, o que em nosso entendimento justifica a ideia de ampliação espacial nas sugestões diegéticas no conto. A ideia de uma biblioteca infinita que dialoga com a biblioteca conhecida e palpável parece conduzir a reflexão de que se trata de um novo espaço, entendido como metafórico e, por isso, correlacionado à ideia de leitura e construção ontológica do sujeito, objetos temáticos a serem explorados ao longo deste estudo.

Reis e Lopes (1988) esclarecem que

(...) uma das categorias da narrativa que mais decisivamente interferem na representação do espaço é a perspectiva narrativa. Quer quando o narrador onisciente prefere uma visão panorâmica, quer quando se limita a uma descrição exterior e rigorosamente objetual, quer sobretudo quando ativa a focalização interna de uma personagem, é obvio que o espaço descrito se encontra fortemente condicionado, na imagem que dele é facultada, por esse critério de representação adotado... Outra característica da narrativa com a qual o espaço estreitamente se articula é o tempo. Submetido à dinâmica temporal que caracteriza a narrativa, o espaço é duplamente afetado... A partir daqui, aprofundam-se consideravelmente as relações espaço/tempo na narrativa. (REIS; LOPES, 1988, p.206 e 207).

Entendido, nos pressupostos de Reis e Lopes (1988), como ser fictício que toma a palavra e narra acontecimentos circunscritos em uma diegese; o narrador, outro elemento estrutural da narrativa, dá vida a personagens e relata ações encerradas em um dado espaço e tempo. Ainda seguindo o raciocínio de Reis e Lopes, seres ficcionais – personagens –

constituem outro elemento essencial da narrativa ao vivenciar, de forma verossímil ou não, a trama em dado enredo, constituindo a diegese¹.

Personagens resultam de intervenções narrativas que permeiam a realidade pragmática associada ao mundo real (empírico), mas se constituem como elementos de ficção, de invenção. Para os críticos portugueses (1988) a personagem é, por isso,

(...) categoria fundamental da narrativa, a personagem evidencia a sua relevância em relatos de diversa inserção sociocultural e de variados suportes expressivos. Na narrativa literária (da epopéia ao romance e do conto ao romance cor-de-rosa), no cinema, na história em quadrinhos, no folhetim radiofônico ou na telenovela, a personagem revela-se, não raro, o eixo em torno do qual gira a ação em função do qual se organiza a economia da narrativa. (REIS; LOPES, 1988, p. 215).

E continuam ao caracterizar as personagens como planas ou redondas. Para eles (1988)

(...) a personagem plana é acentuadamente estática: uma vez caracterizada, ela reincide (por vezes com efeitos cômicos) nos mesmos gestos e comportamentos, enuncia discursos que pouco variam, repete “tiques” verbais, etc., de um modo geral e suscetíveis de serem entendidos como marcas manifestativas; por isso a personagem plana é facilmente reconhecida e lembrada... Diferentemente da personagem plana, a personagem redonda reveste-se da complexidade suficiente para constituir uma personalidade bem vinculada. Trata-se, neste caso, de uma entidade que quase sempre se beneficia do relevo que a sua peculiaridade justifica: sendo normalmente uma figura de destaque no universo diegético, a personagem redonda é, ao mesmo tempo, submetida a uma caracterização relativamente elaborada e não-definitiva. A condição de imprevisibilidade própria da personagem redonda, a revelação gradual dos seus traumas, vacilações e obsessões constituem os principais fatores determinantes da configuração. (REIS; LOPES, 1988, p.118 e 119).

Seguindo o raciocínio de Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (1988), a construção de personagens implica a organização da diegese em torno de um enredo ou universo de relato

¹ 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 designar 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, concordando com o primeiro posicionamento de Genette, compreendemos diegese como sinônimo de história.

situado em um determinado tempo e lugar. Este percurso, mediado por um ponto de enunciação, exige a presença de um narrador, de um tema e, portanto, de uma maneira ou forma de narrar: a focalização. É o narrador o agente dentro do discurso responsável pela organização formal da narrativa em torno da qual gravitam os demais elementos da trama.

Entendemos por narrativa, pensando novamente em Reis e Lopes (1988 p. 215), como um discurso que nos leva a imaginar um mundo ficcional – verossímil ou não –, no qual se percebe o diálogo profundo com elementos culturais situados no mundo empírico e que obedecem a um dado recorte temporal, também situado em um espaço, no qual transitam personagens em uma estrutura preestabelecida que percorre uma trama – junção cronológica de fatos em um determinado enredo - em busca da transmissão e ou polêmica em torno de uma mensagem, de algo a ser dito.

A narrativa, por isso, se constitui como fenômeno dinâmico mediado pelo discurso em uma interação direta com o tempo histórico, do qual retira aspectos de organização estrutural. É no enredo e na intriga² que o tema ou mensagem narrativa adquire estrutura palpável em uma dimensão de representação, por vezes mimética.

Portanto, narrativa é uma estrutura dinâmica que se constitui, materialmente, pela articulação do e pelo discurso em uma interação direta com o tempo histórico e que, muitas vezes pela forma de organização do enredo, dá uma dimensão do universo representado

² Conceito elaborado pelos formalistas russos e definido por oposição entre a fábula e a trama: a intriga corresponde a um plano de organização macroestrutural do texto narrativo e se caracteriza pela apresentação dos eventos, segundo determinadas estratégias discursivas já especificamente literárias. Nesta acepção, pode-se dizer que a intriga comporta motivos livres que traduzem digressões subsidiárias relativamente à progressão ordenada da história, e derroga frequentemente a ordem lógico-temporal, operando desvios intencionais que apelam para a cooperação interpretativa do leitor. Ao elaborar esteticamente os elementos da fábula, a intriga provoca a “desfamiliarização”, o estranhamento, chamando a atenção do leitor para a percepção de uma forma. (REIS; LOPES, 1988, p. 211 e 212).

como paralelo ao real imediato, ou seja, cria um universo verossímil. Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (1988) comentam que o conflito - nó ou tensão temática no interior da diegese - pode ser gerado por personagens, acontecimentos, ambiente, emoções ou ideias que provocam oposição e acabam organizando os fatos da narrativa de forma a prender a atenção dos leitores.

Antes de prosseguirmos em nossa reflexão, achamos interessante fazer uma ressalva. A narrativa ficcional, pelos elementos estruturais apresentados, se diferencia dos relatos históricos ou dos textos não ficcionais. Conforme Siqueira (1992, p.19), toda narrativa ficcional: “começa pela apresentação de uma expectativa que pode estar implícita ou explícita. É esta expectativa que permite ao leitor reconhecer o conflito, que é a principal característica de uma narrativa de ficção”. Siqueira (1992) compreende como importante na narrativa ficcional a caracterização de um conflito ou nó que retira ou interfere na previsibilidade do percurso diegético. Para o mesmo autor (1992, p.22), além de contribuir para a definição da narrativa, o conflito possibilita a expansão das relações internas da diegese em relação ao real objetivo ou mimético, uma vez que, como o “surgimento de um conflito e pela BUSCA de soluções para ele” (*grifo do autor*) encontra-se proximidade com o mundo objetivo em uma espécie de simulacro, de espelhamento.

O conflito ou complicação cria, nesse sentido, a tensão narrativa, fato que impele ao avanço progressivo da trama, lançando, nesse processo, luz a significações ocultas no ficcional. Antonio Candido (2006) lembra que

(...) na tradição aristotélica a imitação não era uma forma de cópia, mas representação criativa, que se manifestava, por exemplo, na invenção do enredo, isto é, na urdidura da ação, concebida como organização ficcional dos sentimentos e dos pontos de vista narrativos, para formar o que chamaria depois uma estrutura. A tarefa do poeta (lembra Richard Mckeon) não consiste, como poderia parecer à primeira vista, em transpor os elementos observados na realidade, mas, especificamente, em elaborar a referida estrutura, onde eles adquirem sentido. Isto quer dizer que o poeta não encontra enredos prontos, mas

precisa inventá-los a partir de fontes diversas, que podem ser a tradição, a mitologia, a história ou a pura imaginação. Transpor as seqüências de acontecimentos, como são registrados pela observação, é tarefa do historiador, não do poeta (CANDIDO, 2006, p. 92).

A legitimidade da escrita narrativa ficcional fica fundamentada na elaboração da “estrutura”, seguindo o raciocínio de Candido (2006), os sentidos objetivos são inferidos no universo ficcional, em muito, pela forma ambígua de sua construção em que a verossimilhança está presente ou é polêmica, dando suporte à progressão narrativa. Goethe (1986, p. 285), corrobora nesse sentido quando diz que “A vida real é muitas vezes tão descolorida que o verniz da ficção se faz necessário para lhe dar algum brilho”.

Para Reis e Lopes (1988), a dinâmica da narrativa tem dois planos básicos de análise:

(...) o da história e do discurso, cuja articulação se consuma no ato de narração [...] Independentemente, no entanto, dos cenários ideológicos em que estas potencialidades se viabilizam, a narrativa não cessa de se afirmar como modo de representação literária preferencialmente orientado para a condição histórica do Homem, para seu devir e para a realidade em que ele se processa. (REIS; LOPES, 1988, p. 67 e 68).

Os autores (*Op. Cit.*) afirmam que a história presente na narrativa provoca uma evocação da realidade, de acontecimentos e de personagens, e que pode ser relatada de diferentes maneiras. É no discurso que os temas da diegese se fazem conhecer por meio do processo de enunciação. Reis e Lopes (1988) destacam que “de fato, o discurso narrativo é um produto do ato de enunciação de um narrador e dirige-se, explícita ou implicitamente, a um narratário, termo necessário de recepção da mensagem narrativa” (REIS; LOPES, 1988, p.29).

Compreendemos, então, que, no texto literário, o narrador assume o papel de locutor, sendo o principal responsável pelo processo de enunciação, e o narratário, o papel

de destinatário da mensagem do primeiro. É, portanto, na enunciação que os agentes de criação e recepção do discurso estabelecem um diálogo no qual se processa a diegese. Jouve (2002, p.13) comenta que “um enunciado não pode ser entendido somente pela referência a seu emissor. É o binômio formado por aquele que fala (o locutor) e aquele a quem se fala (o alocutário) que convém levar em conta”.

Nosso estudo aborda a interlocução desses agentes intratextuais na obra de Jorge Luís Borges, porém, como dito, focalizando a figura do narratário nos contos “A Biblioteca de Babel” e “Jardim dos caminhos que se bifurcam”. Entendemos que os contos descrevem uma realidade apresentada na interface com uma biblioteca infinita, uma espécie de acervo inumerável que encontra na metáfora da Babel³ e do livro uma linha de reflexão diante dos significados implícitos às obras literárias produzidas pela humanidade e armazenadas na biblioteca. Compreendemos que pintando um mosaico em que, muitas vezes, aproxima e distancia ficção e realidade, os narradores de Borges estabelecem um diálogo com os valores da cultura, tendo como epicentro a imagem do livro. A imagem do livro aproxima a produção ficcional do autor argentino ao que Welck e Waren (1971) compreendem ao pensar a dinâmica material da narrativa como resultado de uma materialidade linguística, uma vez que

³Ora, toda a terra tinha uma só língua e um só idioma. E deslocando-se os homens para o oriente, acharam um vale na terra de Sinear; e ali habitaram. Disseram uns aos outros: Eia pois, façamos tijolos, e queimemo-los bem. Os tijolos lhes serviram de pedras e o betume de argamassa. Disseram mais: Eia, edifiquemos para nós uma cidade e uma torre cujo cume toque no céu, e façamo-nos um nome, para que não sejamos espalhados sobre a face de toda a terra. Então desceu o Senhor para ver a cidade e a torre que os filhos dos homens edificavam; e disse: Eis que o povo é um e todos têm uma só língua; e isto é o que começam a fazer; agora não haverá restrição para tudo o que eles intentarem fazer. Eia, desçamos, e confundamos ali a sua linguagem, para que não entenda um a língua do outro. Assim o Senhor os espalhou dali sobre a face de toda a terra; e cessaram de edificar a cidade. Por isso se chamou o seu nome Babel, porquanto ali confundiu o Senhor a linguagem de toda a terra, e dali o Senhor os espalhou sobre a face de toda a terra. (ALMEIDA, 2008, p.14).

(...) a linguagem é o material da literatura, tal como a pedra ou o bronze são da escultura, as tintas da pintura, os sons da música. Mas a linguagem não é uma matéria inerte como a pedra, e sim uma criação do homem, cheia de herança cultural de um grupo lingüístico [...] As principais distinções a estabelecer devem destacar o uso literário, o uso diário, e o uso científico da linguagem. (WELLEK; WAREN, 1971, p. 22).

A reflexão de Wellek e Wren (1971) indica que a narrativa ficcional é complexa e tem uma organização estrutural que possibilita a apreensão dos significados subjacentes ao universo diegético, principalmente pela utilização consciente da palavra no ato de enunciação. Nessa linha de raciocínio, Jouve (2002, p.13) faz a seguinte consideração: “Se no falar cotidiano a linguagem procura sempre produzir um efeito, esse fenômeno só pode ser exacerbado numa obra literária na qual a organização dos termos deve muito pouco ao acaso”. Valéry (2007, p. 30) corrobora com esta ideia ao afirmar que “o poeta consagra-se e consome-se, portanto, em definir e construir uma linguagem dentro da linguagem”. O que Lança luz ao pensamento de Goethe (1986, p. 343) para quem “Escrever é um abuso da linguagem”.

No ensaio “O Narrador”, Walter Benjamim (1987) fala da tradição narrativa fundada na oralidade em que a presença física do narrador provocava uma expectativa de novas histórias ou de repetições de novos enredos de forma a estabelecer uma interação direta com o leitor, no caso, ouvinte. O crítico afirma que os narradores em narrativas escritas recuperam traços da oralidade em seus relatos e aproximam suas histórias à dinâmica oral, porém sem a presença física do narrador e do ouvinte.

A experiência que passou de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre estes, existem dois grupos, que se interpenetram de múltiplas maneiras. A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes estes dois grupos. Quem viaja tem muito o que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e conhece suas histórias e tradições. (BENJAMIM, 1987, p.198).

Com o advento do romance e, principalmente, após a circulação de uma maior quantidade de textos impressos, sobretudo nos três últimos séculos, Benjamim (1987) aponta para uma mudança radical na arte de narrar. Segundo o crítico (*Op. Cit.*), nas narrativas escritas não há mais a figura física do narrador, mas sim uma voz solitária que surge do livro e que se dirige também a um espectador solitário: o narratário.

Assim como os estudiosos dividem os tipos de narrador, é possível pensar, também, uma classificação para diferentes narratários. Reis e Lopes (1988) afirmam que

(...) tal como na díade autor/narrador, também a definição do narratário, exige a distinção inequívoca relativamente ao leitor real da narrativa, e também quanto ao leitor virtual. O narratário é uma entidade fictícia, um “ser de papel” com existência puramente textual, dependendo diretamente de outro “ser de papel”, o narrador que se lhe dirige de forma expressa ou tácita. A dificuldade de localização textual do narratário decorre precisamente de ele ser uma entidade variavelmente visível. Enquanto o narrador manifesta necessariamente a sua presença, que mais não seja pela simples existência do enunciado que produz, o narratário é, com frequência, um sujeito não explicitamente mencionado. (REIS; LOPES, 1988, p. 63 e 64).

Jouve (2002, p. 41) fala das faces do narratário. O primeiro é o “narratário personagem”, aquele que desempenha um papel na história. É o narratário intradieгético de Genette. O segundo tipo é o “narratário interpelado”. Trata-se de uma imagem do leitor anônimo, sem verdadeira identidade, interpelado pelo narrador durante a narrativa, mas que dificilmente participa ativamente da diegese. O terceiro é o “narratário oculto”. Não é descrito, nem nomeado, mas é implícito pelo saber e pelos valores que o narrador projeta no destinatário do seu texto, ou seja, o narratário oculto é aproximado ao leitor ideal, mas é uma entidade ficcional; não se confundindo com o leitor real que interage com o texto de maneira passiva, não sendo nomeado, questionado ou impelido a dar opiniões sobre a diegese.

A figura do narratário é importante na construção do processo de leitura, mas é no universo diegético que se constitui como aspecto estético, pois é na relação entre significação e nas expectativas diante da enunciação que os diálogos com o narratário são construídos no interior do texto. Abaixo citamos um exemplo de narratário interpelado em um dos contos de Machado de Assis.

Aceitemo-lo com seus ridículos; quem não os tem? O ridículo é como uma espécie de lastro da alma quando ela entra no mar da vida. Algumas fazem toda a navegação sem outra espécie de carregamento [...] (ASSIS, 1990, p. 39).

Nesse fragmento do conto “Mis Dollar”, o narrador utiliza uma pergunta dirigida ao leitor. Este processo transporta o leitor ideal a copartícipe da enunciação e isto requer o posicionamento do leitor, mesmo que de forma implícita. O leitor ideal é transportado para a condição de narratário na medida em que participa conjuntamente do processo narrativo. O narrado impõe por meio da linguagem, no caso a pergunta, a participação do leitor como parte integrante das convenções narrativas. A aceitação tácita de que todos têm defeitos, coloca narrador e narratário em uma posição de cúmplices e isso transporta o leitor ideal à condição de narratário, pois o projeta como ativo na construção e desenvolvimento das opções narrativas ao imprimir o diálogo com o narrador.

Retomaremos a caracterização do narratário mais à frente, antes, no entanto, comentaremos aspectos do narrador que entendemos como necessários para o desenvolvimento do trabalho.

1.1. Faces de uma Babel: narrador

Nessa parte da pesquisa, discutimos com mais detalhes a figura do narrador. Ao abordar a interlocução entre narrador e narratário como uma possibilidade de leitura para

os contos de Borges, acreditamos refletir sobre o processo de sua produção ficcional, entendida, por isso, como metalinguística na medida em que estabelece um diálogo constante com a tradição literária universal.

Pensando a relação entre narrador e narratário como importante na significação da narrativa, compreendemos o diálogo entre texto, narrador e narratário fundamental na construção do literário em Borges, objeto deste estudo. “A Biblioteca de Babel” aponta um labirinto de palavras e imagens cifradas pelo discurso da narrativa. O conto materializa um mosaico de informações diegéticas, no qual a distância entre ficção e realidade é tênue. Para nós, os narradores de Borges estabelecem uma dialogicidade com os valores da cultura, tendo como centro a imagem do livro e da biblioteca.

Ao obter informações sobre o autor basta relacionar este à figura do homem que utiliza a linguagem e escreve textos a partir de um ponto de vista marcado pelo tempo em um recorte espacial definido. É, segundo Genette (1988), o homem atrás das letras. O narrador é sempre uma criação do autor e pode diferenciar-se ou não em posicionamentos ideológicos, sexo, preferências morais e éticas, temperamento em relação ao autor do qual emerge.

De maneira geral, é consenso compreender o narrador como a voz que enuncia o texto, “é quem conta a história”, segundo Genette (apud REIS; LOPES, 1988). Entidade fictícia, criada pelo autor com o papel de ser o emissor do discurso e que não deve ser confundido com o autor da obra. Conforme Jouve (2002 p. 35) “no que concerne ao emissor, doravante é conhecida a distinção entre a instância produtora na origem do texto, o ‘autor’, e a instância textual que assume a enunciação, o ‘narrador’ é o desdobramento desta instância no leitor e no narratário”. Lembramos em nosso estudo, entendemos que o

narrador é o ponto de partida para a comunicação no texto literário e a consequente construção das instancias narrativas do narratário, pois é ele – o narrador – que o constitui. Seu ato enunciativo só se concretiza com a presença de um receptor que ou pode ser o leitor ideal, passivo, ou o narratário que acaba por assumir funções dentro do processo narrativo.

De acordo com Reis e Lopes (1988)

A definição do conceito de narrador deve partir da distinção inequívoca relativamente ao conceito de autor, entidade não raro suscetível de ser confundida com aquele, mas realmente dotada de diferente estatuto ontológico e funcional. Se o autor corresponde a uma entidade real e empírica, o narrador será entendido fundamentalmente como autor textual, entidade fictícia a quem, no cenário da ficção, cabe a tarefa de enunciar o discurso, como protagonista da comunicação narrativa. (REIS; LOPES, 1988, p. 61).

Já Todorov (1973, p. 211), quando trata dos aspectos objetivos e subjetivos da linguagem, observa que existe o risco de identificar sempre a voz do narrador com a narração e a das personagens com a representação. A fala do narrador, via de regra, é objetiva enquanto a das personagens é subjetiva, pois para o crítico (*Op. Cit.*) “o sujeito da enunciação torna-se aparente, e o narrador se aproxima assim dos personagens”.

No ensaio “O Narrador”, Walter Benjamin (1987) fala da tradição narrativa fundada na oralidade, em que a presença física do narrador provocava sempre uma expectativa de novas histórias ou de repetições das narrativas que marcavam várias gerações. O crítico afirma que os melhores narradores são aqueles que se aproximam das histórias que eram contadas oralmente.

Com o advento do romance, seguindo o raciocínio de Benjamin (1987), acontece uma mudança radical na forma de narrar, na medida em que não há mais a figura física do narrador, mas sim a voz solitária que surge do livro.

O primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno. O que separa o romance da narrativa (e da epopéia no sentido estrito) é que ele está essencialmente vinculado ao livro. A difusão do romance só se torna possível com a difusão da imprensa. A tradição oral, patrimônio da poesia épica, tem uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance. O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa - contos de fadas, lendas e mesmo novelas - é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros e incorpora as coisas narradas às experiências dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. (BENJAMIM, 1987, p. 201).

Walter Benjamin (1987) discute que esta dinâmica indica uma maior interação entre narrador e ouvinte uma vez que a mensagem apresenta-se em num eterno devir. Com o surgimento e fortalecimento do romance impresso, o narrador assume condição solitária, uma vez que a presença física do leitor é algo difícil e, por isso, apenas inferida pelo percurso narrativo. É neste contexto de interação velada que entendemos como relevante a figura do narratário na produção de sentidos na narrativa.

Benjamin (1987), também afirma que

(...) quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mas facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá á inclinação de recontá-la um dia. Esse processo de assimilação se dá em camadas muito profundas e exige um estado de distensão que se torna cada vez mais raro... Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. (BENJAMIM, 1987, p.204 e 205).

As experiências do narrador constituem compartilhamento de informação com o leitor, possibilita uma corrente infinita de diálogos intertextuais e extratextuais que funcionam como espaço dialético na construção dos sentidos, para nós mediados pela relação entre narrador e narratário. Ocorre que no ato solitário do narrador, cada elo

interativo – texto e leitor – corresponde a uma inferência solitária do narrador que tem como desdobramento uma leitura também em um ato solitário de decodificação diegética.

Para Benjamim (1987), o narrador realiza um verdadeiro trabalho artesanal; sua história constitui parte de uma grande colcha que está sendo tecida há milênios e que não pertence a ninguém e é de todos. Com a narrativa erudita, baseada na impressão e no livro, a figura física do leitor – ouvinte das “estórias populares” – é substituída por um narrador que manipula a diegese, prevendo determinadas reações em seu público leitor, em muito imaginado e projetado em uma figura simbólica do leitor, o narratário, as projeções destas relações.

De acordo com Genette (1972, p. 265) “como o narrador, o narratário é um dos elementos da situação narrativa, e ele se coloca necessariamente no mesmo nível diegético; isso significa que não se confunde a priori com o leitor (mesmo virtual), assim como o narrador não se confunde necessariamente com o autor”. A voz enunciativa – o narrador – dialoga com o texto, projetando leitores imaginários e construindo seu percurso diegético na interface com projeções de leitores possíveis. Esses leitores, no entanto, podem ou não interferir no processo narrativo. Entendemos que quando ocorre a interferência, encontramos a figura do narratário.

Segundo Benjamim (1987),

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão – no campo, no ar e na cidade - é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir “o puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como na argila a mão do oleiro no vaso... Não se percebeu devidamente até agora que a relação ingênua entre o ouvinte e o narrador é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado. (BENJAMIM, 1987, p. 205).

Essa capacidade advinda das experiências do narrador é que dá mobilidade ao que

Walter Benjamim (1987) classifica de grandes narradores, pois:

(...) comum a todos os grandes narradores é a facilidade com que se movem para cima e para baixo nos degraus de sua experiência, como numa escada. Uma escada que chega até ao centro da terra e que se perde nas nuvens – é a imagem de uma experiência coletiva, para a qual o mais profundo choque da experiência individual, a morte, não representa nem um escândalo nem um impedimento. (BENJAMIM, 1987, p. 215).

Há variedades de narradores. O narrador testemunha, que narra os fatos como estando na periferia da trama. O narrador protagonista, narra sua própria diegese.

Tecnicamente Reis e Lopes (1988) apresentam três tipos de narradores:

A expressão narrador autodiegético, introduzida nos estudos narratológicos por Genette (1972), designa a entidade responsável por uma situação ou atitude narrativa específica: aquela em que o narrador da história relata as suas próprias experiências como personagem central dessa história... O narrador autodiegético aparece então como entidade colocada num tempo ulterior em relação à história que relata, entendida como conjunto de eventos concluídos e inteiramente conhecidos... A opção por uma focalização interna ou por uma focalização onisciente relaciona-se, pois, com uma certa imagem privilegiada pelo narrador. (REIS; LOPES, 1988, p.118 e 119).

Exemplificando podemos dizer que o narrador de **Memórias Póstumas de Brás Cubas** é autodiegético e de focalização onisciente. É o narrador que conhece todos os detalhes internos e externos do que está narrando como observado no excerto que segue:

Dito isto, expirei às duas horas da tarde de uma sexta-feira do mês de agosto de 1869, na minha bela chácara de Catumbi (...) Acresce que chovia – peneirava – uma chuvinha miúda, triste e constante, tão constante e tão triste, que levou um daqueles fiéis da última hora a intercalar esta engenhosa idéia no discurso que proferiu à beira de minha cova: - “Vós, que o conhecestes, meus senhores, vós podeis dizer comigo que a natureza parece estar chorando a perda irreparável de um dos mais belos caracteres que tem honrado a humanidade. Este ar sóbrio, estas gotas do céu, aquelas nuvens escuras que cobrem o azul como um crepe funéreo, tudo isso é a dor crua e má que lhe rói à natureza as mais íntimas entranhas; tudo isso é um sublime louvor ao nosso ilustre finado.” (ASSIS, 1992, p. 17).

O narrador autodiegético é, portanto, protagonista do enredo. Neste excerto isso fica evidente pela forma com que o narrador conduz o relato. Ao utilizar a primeira pessoa, “dito isso, expirei” e pela forma como dá detalhes de seu enterro – do personagem – “na minha bela chácara de Catumbi”, o narrador marca seu ponto de enunciação, qual seja, a trajetória de vida de Brás Cubas descrita sob a égide do “defunto” e, com isso, organiza a diegese de **Memórias Póstumas de Brás Cubas** de forma a narrar e dialogar com o leitor do romance, muitas vezes, transfigurado em narratário na medida em que o leitor passa a compor dialeticamente o percurso narrativo.

Conhecer particularidades da vida da personagem denuncia, no caso do narrador autodiegético do romance, um narrador que é ao mesmo tempo personagem central e condutor de sua narrativa. Em outros termos, é pelos olhos do personagem protagonista que o foco narrativo conduz o leitor, mesmo na ambiguidade interna ao texto em discussão, pois ao mesmo tempo, que narra em primeira pessoa de forma autodiegética; Brás Cubas flexibiliza sua focalização e também narra em terceira pessoa; nesse caso, como um narrador heterodiegético em diálogo constante com o narratário a quem se dirige em vários momentos. Isto pode ser constatado na seguinte citação:

Naquele dia, a árvore dos Cubas brotou uma graciosa flor. Nasci; recebeu-me nos braços a Pascoela, insigne parteira minhota, que se gabava de ter aberto a porta do mundo a uma geração inteira de fidalgos (...). Meu pai respondia a todos que eu seria o que Deus quisesse; e alçava-me ao ar, como se intentasse mostrar-me à cidade e ao mundo; perguntava a todos se eu me parecia com ele, se era inteligente, bonito... Digo essas coisas por alto, segundo as ouvi narrar anos depois; ignoro a mor parte dos pormenores daquele famoso dia. Sei que a vizinhança veio ou mandou cumprimentar o recém nascido, e que durante as primeiras semanas muitas foram as visitas em nossa casa (ASSIS, 1992, p. 31).

Ao flexibilizar a focalização da narrativa, a interlocução acontece com o narratário, na medida em que esse agora é o objeto da mensagem do discurso; o narrador começa

falando do seu nascimento, mas admite que “Digo essas coisas por alto, segundo as ouvi narrar anos depois; ignoro a maior parte dos pormenores daquele famoso dia”. A narrativa neste excerto começa na primeira pessoa e passa para a terceira: ele, “Meu pai respondia a todos que eu seria o que Deus quisesse”; Mas mesmo neste caso o narrador não deixa de ser autodiegético, ou seja, não deixa de participar e conduzir a diegese; é a focalização que o coloca como se fora heterodiegético. A seguir apresentamos os conceitos teóricos referentes aos narradores heterodiegético e homodiegético.

Os autores do Dicionário de Teoria Narrativa definem narrador heterodiegético como aquele que

(...) relata uma história à qual é estranho, uma vez que não integra nem integrou, como personagem, o universo diegético em questão... Na tradição ocidental, o narrador heterodiegético constitui uma entidade largamente privilegiada, nos planos quantitativos e qualitativos, coincidindo o recurso a semelhante tipo de narrador com alguns dos mais salientes momentos da história do romance... Em certa medida, por força das características descritas, reforçadas pelo fato de muitas vezes o narrador heterodiegético se situar num nível extradiegético e pelo anonimato que quase sempre o atinge, esta situação narrativa favorece a confusão do narrador com o autor. (REIS; LOPES, 1988, p.121 e 122).

Já o narrador homodiegético é definido por Reis e Lopes (1988) nos seguintes termos:

(...) entidade que veicula informações advindas da sua própria experiência diegética; quer isto dizer que, tendo vivido a história como personagem, o narrador retirou daí as informações de que carece para construir o seu relato, assim se distinguindo no narrador heterodiegético, na medida em que este último não se dispõe de um conhecimento direto. Por outro lado, embora funcionalmente se assemelhe ao narrador autodiegético, o narrador homodiegético difere dele por ter participado na história não como protagonista, mas como figura cujo destaque pode ir da posição de simples testemunha imparcial a personagem secundária estreitamente solidária com a central. (REIS; LOPES, 1988, p.124).

Quando o narrador utiliza a primeira pessoa do discurso pode ficar caracterizado como narrador que participa da diegese; o narrador que faz uso da terceira pessoa do

discurso pode ser classificado como narrador observador, porque fica evidente o seu distanciamento da história que está narrando.

Arnaldo Franco Junior (2006) faz as seguintes observações sobre estas caracterizações:

Tal classificação requer, no entanto, uma boa dose de rigor no que se refere à sua utilização. Não se pode estabelecer uma relação direta entre o uso da 1ª ou da 3ª pessoas do discurso e o grau de participação do narrador na história que narra. É possível imaginar, por exemplo, que a testemunha que conta em um tribunal um crime que presenciou deva elaborar a sua história valendo-se da 1ª pessoa do discurso. Tal testemunha terá de contar aos presentes algo que viveu (presenciar um crime), mas não na condição de protagonista (posição ocupada necessariamente pelo réu e pela vítima). Desse modo, tal testemunha será um narrador em 1ª pessoa, mas não participa da história narrada, senão numa posição secundária, periférica ou, mesmo neutra no que se refere à conclusão e ao desenvolvimento do conflito dramático da história narrada. (JUNIOR, 2006, p.39).

Como dito, é ponto pacífico a classificação do narrador como a entidade textual que utiliza o discurso para narrar. Conforme o grau de envolvimento na história, identificamos intenções significativas associadas ao ato de narrar. Entendemos como apontado anteriormente, que a figura do narrador encontra no narratário⁴ um espaço de diálogo que contribui para a construção dos significados na narrativa.

Ilustramos esse ponto com outro conto de Borges, intitulado “O Livro de Areia”. 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.

⁴ Entendemos que na obra de Borges, em especial nos dois contos que constituem o corpus da nossa pesquisa, não existe leitor ideal; mas o narratário, que é a figura do leitor inscrita no texto. A seguir damos mais explicações.

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 brotassem 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. (BORGES, 2000, p. 80,81).

O grau de envolvimento do narrador/personagem nessa história é significativo. O uso da primeira pessoa “pediu-me” envolve o leitor como projeção do narratário, pois força uma participação no relato, vista no diálogo estabelecido dentro do excerto citado. 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 leitura⁵, porque as sequências das páginas mudam, nunca se repetem, são infinitas. 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 sempre que o livro é folheado e exige uma constante mudança do leitor. O “leitor” passivo que apenas folheia o livro é transportado para personagem da narrativa, pois o narrador se dirige a ele de forma

⁵ Podemos dizer que não existe leitor virtual ou ideal para Borges, porque ele entende que a obra sempre muda, não é estática; daí concluímos que para o autor argentino 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 e Seus Precursores”, Borges chama atenção para o fato que “cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro”. Borges (2000, p.196). 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 entendia que a leitura precede à escrita. Devemos se aproximar do texto borgeano com foco no diálogo entre narrador e narratário. Vamos aprofundar mais este ponto no capítulo dois de nosso trabalho com o auxílio de uma afirmação de T.S.Eliot.

inquisitiva o que o transporta para a condição de narratário, pois passa a ser também uma projeção ficcional inserido no processo narrativo.

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).

Os elementos que constituem a narrativa estão na linguagem e esta é uma construção da cultura. Entendemos que esta construção quando da utilização do narratário impõe a interação entre leitor e texto de forma a interferir em sua passividade. Não falamos em um leitor/personagem; mas em uma projeção ficcional do leitor no interior do relato de forma a mobilizar a percepção e reconhecimento dos elementos presentes na narrativa na interface entre narrador e narratário.

Diferentemente da narrativa oral, o texto escrito possibilita ao leitor um horizonte novo, no qual a mensagem aparece mediada por um ato solitário, retomando Benjamin (1987). Nessa perspectiva Jouve lembra que

(...) esquematicamente, pode-se dizer que o leitor é levado a completar o texto em quatro esferas essenciais: a verossimilhança, a sequência das ações, a lógica simbólica e a significação geral da obra. Como os personagens, o espaço e a situação não podem ser descritos inteiramente, o leitor completará a narrativa na sua imaginação segundo aquilo que lhe parecer verossímil [...] Uma obra, contudo, frequentemente diz outra coisa que parece dizer: o destinatário deve decifrar sua linguagem simbólica [...] Enfim, o leitor deve destacar a significação geral que o autor quis dar à obra. (JOUVE, 2002, p. 63 - 65).

Virginia Woolf (2007, p.124) comenta que “ler é um processo lento e mais complicado que ver”. A autora (*Op. Cit.*) sugere que “a maneira mais rápida de compreender os elementos de que é feito um romancista não seja ler, mas escrever; enfrentar suas próprias experiências com os perigos e dificuldades das palavras”. Compreender o processo de criação, emitindo uma mensagem, segundo Woolf, ajuda o leitor a atuar como receptor.

Para Jouve (2002 p.36), “o receptor é ao mesmo tempo o leitor real, cujos traços psicológicos, sociológicos e culturais podem variar infinitamente, e uma figura abstrata postulada pelo narrador pelo simples fato de todo texto dirigir-se necessariamente a alguém”. Para o crítico (2002 p.36) “o que diz e do modo como diz, um texto supõe sempre um tipo de leitor – um narratário – relativamente definido”. Reis e Lopes são enfáticos ao tratar do narratário no

(...) sentido primeiro em que aqui se define o conceito de leitor é correlativo e distintivo. Correlativo, porque o leitor real coloca-se no mesmo plano funcional e ontológico que o autor empírico; distintivo, porque o leitor real se reveste de contornos bem definidos relativamente ao narratário, ao leitor virtual ou ao leitor ideal. Deste modo, “o leitor empírico, ou real, identifica-se, em termos semióticos, com o receptor; o destinatário, enquanto leitor ideal, não funciona, em termos semióticos, como receptor do texto, mas antes como um elemento com relevância na estruturação do próprio texto. Todavia, o leitor ideal nunca pode ser configurado ou construído pelo emissor com autonomia absoluta em relação aos virtuais leitores empíricos contemporâneos, mesmo quando sua construção se projeta um desígnio de ruptura radical com a maioria desses mesmos presumíveis leitores contemporâneos. (REIS; LOPES, 1988, p. 51).

Entendemos que o leitor virtual consiste na idéia que o autor tem em mente; o leitor ideal seria a idealização do leitor virtual, mas, recuperando Jouve (2002, p. 36), entendemos “o narratário, como instância textual, não se confunde com o leitor real, não se entende muito bem no que ele se distingue do leitor virtual suposto pelo texto”. Para Jouve (*Op. Cit.*) existem três tipos ou níveis de narratário. O primeiro é o “narratário personagem”, aquele que desempenha um papel na história. É o narratário intradieético de

Genette. Um exemplo deste tipo de narratário é o personagem “Dr., senhor, moço” a quem “Riobaldo” – narrador de **Grande sertão: veredas**, de Guimarães Rosa – dirige seu discurso ao longo da narrativa.

Isso é que é a salvação-da-alma... Muita religião, seu moço! Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio... Uma só, para mim é pouca, talvez não me chegue. Rezo cristão, católico, embrenho a certo; e aceito as preces de compadre meu Quelemém, doutrina dele, de Cardéque. Mas, quando posso, vou no Mindubim, onde um Matias é crente metodista: a gente se acusa de pecador, lê alto a Bíblia, e ora, cantando hinos belos deles. Tudo me quieta, me suspende. Qualquer sombrinha me refresca. (ROSA, 2001, p. 32).

O narratário personagem participa do enredo, mesmo que não desempenhe ações em seu interior. Neste excerto, a expressão “Muita religião seu moço”, deixa claro a quem o narrador dirige seu discurso. A forma como o narrador faz a interlocução com o narratário, falando que “bebe água de todo rio”, referindo-se às várias religiões das quais aceita orientações, define que a figura do narratário é fundamental na organização da diegese. É com ele que o narrador dialoga no percurso narrativo em *Grande Sertão: veredas*. Podemos dizer que é pelo conhecimento dominado pelo narratário, “Dr.” e, em alguns momentos, “moço”, que o narrador conduz seu discurso, projetando nessa figura sua relação com o leitor ideal ou real.

O segundo tipo é o narratário interpelado. Este tipo de narratário identifica-se como o leitor anônimo ou não interpelado pelo narrador durante a duração da narrativa. Um exemplo de narratário interpelado é o diálogo estabelecido entre o narrador de **Memórias póstumas de Brás Cubas** e o leitor deste romance a quem o narrador constantemente se dirige.

Mas o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica; vício grave, e aliás ínfimo, porque o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direita e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à

direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem... (ASSIS, 1992, p. 103).

Interpelar o narratário é um recurso utilizado pelo narrador para criar um clima de envolvimento do leitor na trama, mas este tipo de narratário não é personagem da narrativa. Esta relação, no entanto, provoca a coparticipação do narratário como agente de reorganização dos percursos narrativos. Ao apropriar-se de uma imagem de leitor projetada no texto, o percurso narrativo, cria nuances significativas que mobilizam a participação do narratário como imagem de um leitor sempre questionado. Fragmentos como “tu amas a narração direta e nutrida” e a ironia diante do estilo direto permitem a participação do leitor, agora narratário, no percurso diegético.

A afirmação, de que “o maior defeito deste livro és tu, leitor” apresenta a intenção polêmica do narrador, ou seja, é preciso que o leitor deixe de lado sua passividade e passe a copartícipe da narrativa, argumento em favor da existência do narratário como uma projeção ficcional do leitor. É nesta interpelação que fica claro a importância da figura do narratário no percurso diegético.

O terceiro tipo de narratário é o que Jouve (2002) denomina como oculto. Quando o narrador da Biblioteca de Babel relata: “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”, fica óbvio que a revelação dessas informações só faz sentido em função de um narratário atento à importância, mas também às limitações de uma biblioteca.

Neste caso, a figura do narratário não é descrita dentro da diegese, nem nomeado de maneira indireta por meio da dialética, narrador *versus* leitor. Sua existência é

concomitante à construção da figura do narrador e, por isso, sua projeção é aproximada à figura do leitor virtual, pois é a ele – leitor em potencial do texto – que a narrativa é dirigida.

Em confronto com o narratário não mencionado, o leitor coloca-se numa posição por assim dizer oscilante: ele pode conhecer mais do que o narratário, dispensando informações que lhe aparecem como desnecessárias (...) pode ficar aquém dos conhecimentos atribuídos ao narratário ou até, numa situação possível como limite funcional, de ter uma competência narrativa idêntica à do destinatário intratextual que é o narratário. De certa forma, pode dizer-se que o narratário está pra o narrador como o leitor pretendido está para o autor. (REIS; LOPES, 1988, p.51).

O que se conclui é que o narratário, mencionado ou não, existe no espaço da diegese e está presente quando participa da narrativa. O leitor virtual seria a idéia de leitor que o autor tem em mente ao criar a obra. Imagina suas qualidades, capacidades, preferências e opiniões específicas; mas pode transfigurar-se em narratário quando passa a participar ou ser citado na diegese. A partir da identificação dessa interlocução narrador/narratário, acreditamos que o leitor real/ideal possa fazer uma leitura menos ingênua da história narrada, à medida que o narrador provoca sua percepção e mobiliza sua atenção ao longo da narrativa.

Destacamos, portanto, que o termo narratário é usado para delimitar a figura do leitor inscrita no texto e não para se referir ao leitor ideal porque este é uma entidade presente na mente do autor e não no discurso do narrador. Assim como o narrador não é o autor; o narratário não é o leitor ideal, embora possa aproximar-se dele. Em outros termos, o(s) leitor(es) virtual(is) ou reais se relacionam com o autor em sua materialidade. Ao passo que narrador e narratário são projeções ficcionais destas entidades concretas e adquirem sentido no universo diegético. Fica a advertência, no entanto, que sua construção

pode apresentar pontos de proximidade com o autor e o leitor, discussão que tangencia os objetivos deste estudo.

Entendemos, no entanto, que o diálogo narrador/narratário tem uma função pragmática na narrativa, pois chama a atenção para informações sugeridas ou implícitas na diegese, o que pode contribuir para a percepção de sentidos subjacentes à diegese. Podemos exemplificar com uma passagem conhecida de **O Vermelho e o Negro**, de Stendhal (2002):

Sim, senhor, um romance é um espelho que passeia numa estrada. Às vezes, reflete para seus olhos o azul do céu, às vezes a lama dos atoleiros da estrada. E o homem que carrega o espelho na sua bolsa será por vós acusado de ser imoral! Seu espelho mostra a lama, e o senhor acusa o espelho! Melhor acusar estrada onde está o atoleiro, e mais o inspetor das estradas que deixa a água apodrecer e o atoleiro se formar. (STENDHAL, 2002, p.361).

No fragmento, o narrador usa o narratário, “senhor”, para interpelar categorias de leitores do século XIX, que denunciavam a imoralidade dos romances, mas não questionavam sobre as necessidades sociais e as responsabilidades do poder público. Porém, o “senhor”, interpelado pelo narrador não é nem um personagem da história – não desenvolve nenhum papel – nem o leitor suposto pelo texto, que por sua vez, sabe que o romance não tem nada de “imoral”. O que fica claro aqui é que o narratário como leitor inscrito no texto serve de ponto de partida para os questionamentos que o narrador dirige ao leitor real. Esta relação dialética assume uma função na diegese, qual seja, problematizar a percepção do leitor ideal diante do gênero romance, daí sua classificação do “senhor”, inscrito no texto, como narratário.

Na obra de Jorge Luis Borges, percebemos a escrita como resultado da relação dialética apontada. Fato que exploraremos de maneira mais detida na próxima sessão do estudo.

1.2. Caminhos Ficcionalis em Borges

Segundo Walty e Cury (1999, p. 11) o prefixo “meta- expressa as ideias de comunidade e participação, mistura ou intermediação. O prefixo meta, na palavra metalinguagem denota o sentido de participação ou mistura”. Conforme o dicionário Aurélio (2000), a metalinguagem é a linguagem utilizada para descrever outra linguagem. O autor (*Op. Cit.*) diz ainda que a função metalinguística é a função em que o código se apresenta como objeto de descrição.

Na obra organizada por Barros e Fiorin (2003, p.45), encontramos a seguinte afirmação: “O discurso, seja qual for, nunca é totalmente autônomo. Suportado por toda uma intertextualidade, o discurso não é falado por uma única voz, mas por muitas vozes, geradoras de muitos textos que se entrecruzam no tempo e no espaço”. Esta compreensão se faz necessária por parte do leitor, pois o

(...) enunciador leva o destinatário a dois níveis de decodificação: um, no plano de superfície, em que se capta o referente X (“ilusório”); outro, na estrutura profunda do intertexto, em que se absorve, inconscientemente, o referente Y (correspondente às “reais” intenções do enunciador). (BARROS; FIORIN, 1999, p.45). (*Grifo do autor*).

Borges trabalha com esses dois planos valorizando a capacidade crítica dos leitores e um dos caminhos para explorar esta questão é a construção da figura do narratário:

Já que o leitor de nosso tempo é também um crítico, um homem que conhece, e prevê, os 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, 2000, p.177).

Jorge Luis Borges em suas histórias valoriza o princípio de que o mundo onde a narrativa se desenvolve é sempre concebido como se fosse real, no caso, verossímil. No

estudo sobre as funções da linguagem, Jakobson⁶ (1982) considera função metalinguística quando a linguagem fala da linguagem, voltando-se para si mesma: “Sempre que o remetente e/ou o destinatário tem necessidade de verificar se estão usando o mesmo código, o discurso focaliza o código; desempenha uma função METALINGUÍSTICA”. (JACKOBSON, 1982, p.127). (*Grifo do autor*).

Para o teórico, toda comunicação verbal envolve as seis funções da linguagem em maior ou menor grau. Consequentemente, concordando com o teórico (*Op. Cit.*), o que caracterizará a estrutura da mensagem será a preponderância de uma das funções em detrimento de outras, sem que haja exclusividade entre elas, antes diálogos.

Cada um desses seis fatores determina uma diferente função da linguagem. Embora distingamos seis aspectos básicos da linguagem, dificilmente lograríamos, contudo, encontrar mensagens verbais que preenchessem uma única função. A diversidade reside não no monopólio de alguma dessas diversas funções, mas numa diferente ordem hierárquica de funções. A estrutura verbal de uma mensagem depende basicamente da função predominante. (JAKOBSON, 1982, p.123).

No ato da leitura e na análise da “estrutura verbal de uma mensagem”, com vista a identificar a significação global do texto, acaba por perceber a “função predominante”, o que contribui para uma leitura crítica. Ao dialogar com o leitor em um processo de interação os processos narrativos podem valer-se da função implícita do narratário. O ato de ler, nesse caso, se liga ao fato de que o texto para produzir conhecimento necessita da participação ativa do leitor, consequentemente, a função do narratário é estabelecer uma desarmonia na relação passiva entre leitor e texto.

⁶ Jakobson (1982) faz a classificação de seis funções da linguagem, nominando-as conforme o aspecto do elemento que enfatizam. Para ele a função que esta centrada no emissor é a “emotiva”, a que enfatiza o destinatário da mensagem é a função “conativa”, a que está contida na mensagem de forma informativa e referencial é a “referencial”, a que se volta para o código, comum para emissor e destinatário, é a função “metalinguística”, a que valoriza o meio que permite a comunicação é a “fática”; além, naturalmente, da “função poética” que busca a primazia da expressão dos sentidos da mensagem por meio da junção das diferentes funções da linguagem em uma mediação estética.

O leitor é capaz de inferir informações que não foram ditas objetivamente no texto e um dos caminhos para isso é a dialética narrador e narratário. Na obra de Jorge Luís Borges, percebemos a escrita como resultado desta dialética autor/narrador *versus* narratário/leitor ideal. Essa dinâmica produz um diferencial com a projeção do leitor no texto, promovendo a interlocução entre narrador e narratário como importante na apreensão dos sentidos textuais. Entendemos que na prática metalinguística materializada na leitura, ocorra na obra de Borges entre leitor e texto um processo de dialogicidade com o narrador.

Poderíamos nos perguntar: mas isso não acontece em qualquer texto ficcional? A resposta a esta pergunta é afirmativa, porém, o narratário explicita esta relação dificultando a leitura passiva.

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).

Aqui neste trecho verificamos o narrador utilizando explicitamente a função metalinguística; ao referir-se a “confusões verbais, bibliotecários, livros, escrita, vinte e cinco símbolos”. A partir daí, o narrador afirma saber de uma região montanhosa em que os bibliotecários repudiam os livros e procuram sentido nos sonhos. Temos aqui uma intertextualidade implícita, pois o narrador espera que o narratário saiba que ele está se referindo à região dos Alpes na Suíça, mais especificamente Genebra e fazendo uma crítica

à psicanálise de Freud⁷, principalmente à sua teoria sobre a interpretação dos sonhos⁸, que estava em alta na época da publicação do conto.

Um dos aspectos estilísticos utilizados para a construção da dialética aqui apresentada na obra do escritor argentino é o constante diálogo interno por meio de citações e alusões entre textos: a intertextualidade.

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).

Conforme Samira Chalhoub (1997), um livro sempre “considera seu contralivro” e, por isso, mobilizam no leitor sua bagagem teórica ou cultural em um espaço de aproximações e distanciamentos diante de outros textos.

A variabilidade ou relatividade do repertório – que, grosso modo, podemos conceituar como sendo o “arquivo cultural” de cada um de nós – implica uma relação dialética entre repertório e informação. Se uma mensagem organiza-se de modo a provocar reconhecimento de conceitos e formas já adquiridas pelo receptor porque fazem parte do senso comum da cultura, o público se amplia, na medida em que este conhecido repele o novo e traz à tona o velho. (CHALHUB, 1997, p.15).

No *corpus* da pesquisa, os contos a “Biblioteca de Babel” e o “Jardim de Veredas que se Bifurcam”, discutiremos como as inúmeras referências intertextuais funcionam

⁷ 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 encima 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).

⁸ 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).

como espaço crítico para a compreensão do texto na interface com o narrador e o narratário na obra Jorge Luis Borges. Pensada como dialética, o intertexto não será abordado de forma a explicitar questões estilísticas como a paráfrase, a paródia, a estilização; mas antes como espaço inventivo que coloca o leitor do conto em diálogo com a enunciação, o que contribui para a construção dos sentidos metalinguísticos nos contos.

Entendemos que o escritor argentino se utiliza de um fato universal conhecido como a Torre de Babel e se apropria do nome para referenciar sua Biblioteca. A nomenclatura do conto já é um processo de metalinguagem, algo que perpassa toda a narrativa. No terceiro capítulo, faremos uma análise mais acurada dos contos em estudo, vamos tratar diretamente da metalinguagem nesses textos de Borges.

Retomando a questão teórica da metalinguagem como parte integrante no processo narrativo de Borges, entendemos que seu texto estabelece uma interação entre narrador e leitor e requer deste um papel ativo, o do narratário.

A intertextualidade, nesse estudo, é vista como uma das manifestações de novos sentidos inerentes ao texto. Sobre isso Savioli e Fiorin (1995) afirmam:

Num texto literário, a citação de outros textos é, muitas vezes, implícita, ou seja, um poeta ou romancista não indica o autor e a obra donde retira as passagens citadas, pois pressupõe que o leitor compartilhe com ele um mesmo conjunto de informações a respeito das obras que compõem um determinado universo cultural. Os dados a respeito dos textos literários, mitológicos, históricos são necessários, muitas vezes, para compreensão global de um texto. A essa citação de um texto por outro, a esse diálogo entre textos dá-se o nome de intertextualidade. (SAVIOLI e FIORIN, 1995, p.19).

Já Cardoso chama a atenção para os diferentes tipos de referências a outros textos:

Chama-se, pois, de intertextualidade, a relação de um texto com outros previamente existentes, efetivamente produzidos. A intertextualidade é explícita quando é feita a citação da fonte do intertexto (discurso relatado, citações de referências, resumos, traduções etc.), sendo implícita quando cabe ao interlocutor recuperar a fonte na memória para construir o sentido do texto (é o caso das

alusões, da paródia, certas paráfrases, certos casos de ironia). (CARDOSO, 1999, p. 61).

No caso de Borges, seus escritos parecem uma teia complexa que mobiliza outros textos sem uma preocupação específica com a paródia, a paráfrase ou estilização de textos dentro 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).

Ele cria narradores que interagem com fragmentos da cultura tendo o livro como centro. Parece que, para Jorge Luiz Borges, a escrita constitui-se num processo de apropriação de leituras prévias. Nos textos ficcionais do escritor argentino, o livro é carregado de significado, porém percebemos uma ressalva, Borges:

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 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 2000, p. 195).

Essa dinâmica – “mistura de esquecimento e de lembrança daquilo que lemos...” – compreende a interlocução entre narrador e narratário como importante na apreensão dos sentidos textuais na ficção de Borges. Entendemos que a metalinguagem insinua entre leitor e texto sentidos subjacentes na narrativa, quase sempre, mediados pelo narrador e explicitados pelas referências, nem sempre harmônicas, ao narratário. É o que se vê, por exemplo, neste fragmento do conto “Pierre Menard, Autor do Quixote”:

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... “Pensar, analisar, inventar” (escreveu-me também) “não são atos anômalos, são a normal respiração da inteligência. Glorificar o ocasional cumprimento dessa função, entesourar antigos e alheios pensamentos, recordar com incrédulo estupor o que o doctor universalis pensou, é confessar nossa languidez ou nossa barbárie. Todo homem deve ser capaz de todas as ideias e suponho que no futuro o será. (BORGES, 2000, p. 497).

Neste excerto, verificamos o narrador apontando para o narratário a importância da tradição na criação, como negação e afirmação, “uma espécie de palimpsesto”, ou seja, a tradição oferece o suporte, mas, “Todo homem deve ser capaz de todas as ideias”; isto resulta na criação de novos textos no processo indicado por Borges: “mistura de esquecimento e de lembrança daquilo que lemos...”. Afinal, o que está por trás dessa obra “Pierre Menard, Autor do Quixote” senão a percepção de que a leitura refunda toda tradição e lhe dá novos significados?

Não queria compor outro Quixote – o que é fácil – mas o *Quixote*. Inútil acrescentar que nunca enfrentou uma transcrição mecânica do original; não se propunha copiá-lo. Sua admirável ambição era produzir algumas páginas que coincidisse – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes. (BORGES, 2000, p. 493).

O crítico Edwin Williamson (2011) diz que uma ironia amarga, que chega a zombar de si mesmo, perpassa “Pierre Menard”, já que nesse conto Borges retirou do ato de escrever qualquer propósito vital.

O empreendimento de Menard converte o leitor em um autor, e o autor, por sua vez num leitor glorificado para quem a literatura não tem conexão com a experiência ou sentimento individual e, com efeito, não é mais original do que a obra de um copista que “repete” um texto preexistente. Ademais como Borges percebe, essa concepção de escrita e leitura leva à dissolução do significado objetivo. Ele cita como exemplo o enriquecimento que Pierre Menard faz da leitura da primeira parte, capítulo 9 do Quixote, na qual a história é chamada de “mãe da verdade”. O que era retórica convencional para um escritor barroco como Cervantes transforma-se numa ideia assombrosa num francês do século XX. “Menard [...] não define a história como uma indagação da realidade, mas como sua origem. A verdade histórica, para ele, não é o que aconteceu; é o que julgamos que aconteceu.” E, assim podemos inferir que inventamos as verdades

da história, inventamos a realidade, do modo como os leitores podem inventar sentidos para os textos literários, com o resultado de que ler, não menos do que escrever, torna-se um exercício de solipsismo. (WILLIAMSON, 2011, p. 289 e 290).

Para Borges, a capacidade do texto se reinventar a cada nova leitura não reside apenas no livro, mas no leitor. Borges (2009, p. 45) em seu ensaio autobiográfico afirma que “antes de **Macedônio**, eu sempre fora um leitor crédulo. O maior presente que ele me deu foi ensinar-me a ler com ceticismo”. A habilidade do escritor argentino em não ver a tradição como algo estático e a leitura como instrumento imprescindível para a produção literária, concordando com Williamson (2011), em uma “poética da leitura”.

No próximo capítulo, retomaremos esta questão ao contextualizar a formação de Borges como leitor e escritor e destacar a importância do livro como traço marcante não só em sua obra como em sua trajetória biográfica.

Capítulo II

Livro e Leitura: um recorte na Babel de Borges

O engajamento com os movimentos de vanguarda latino-americana corresponderam a uma “primeira fase” da obra de Jorge Luís Borges. As vanguardas dos anos 20 e 30 do século XX, que têm correlato no Modernismo brasileiro⁹, também se apresentam como um momento de internacionalização singular na obra do autor, na medida em que possibilitam uma eficaz interação entre as referências estéticas cosmopolitas e as tradições das culturas locais. Para Assunção,

(...) a grande contribuição de Borges para a tradição literária argentina, neste período, é reconhecer o valor de qualquer obra desde que logre representar bem do ponto de vista estético. O impacto da novidade numa obra está centrado sobretudo em seus recursos técnicos-formais. À medida que o texto ateste para a sua qualidade construtiva, pouco importa a sua origem ou motivo, seja um tema gauchesco, um jogo de truço ou uma história de um “compadrito”. O seu grau de localismo ou regionalismo e universalismo dependerá de sua virtudes no campo da elaboração estética. A partir daí é possível manejar todos os temas, não importando de onde sejam e quais sejam. (ASSUÇÃO, 2004, p.110).

Para o crítico inglês Edwin Williamson,

(...) já em 1927 se observa uma mudança violenta nas ideias literárias de Borges, que desencadeia a transformação do jovem poeta crioulista no escritor desiludido, cético, kafkiano, que aparecerá uma década mais tarde. (WILLIAMSON, 2011, p. 15).

A insistência de Borges na ideia de uma mobilidade da tradição e no papel fundador da leitura na construção dos sentidos no literário é um dos fatores que deu singularidade à

⁹ Somente com o Movimento Modernista, deflagrado em 1922 com a realização da Semana de Arte Moderna, em São Paulo é que o panorama das artes brasileiras ia se alterar radicalmente (...) O modernismo viria descobrir um novo sentido para a literatura e um novo Brasil. O Movimento já fora preparado pelo contato de escritores e pintores brasileiros com as vanguardas européias que usavam do verso livre, da escrita automática, do lirismo paródico e buscavam no culto ao primitivismo uma expressão autêntica para o homem progressivamente envolto e técnicas e sofisticação. Aguiar (1988, p.59).

sua produção literária. A disposição borgeana de reescrever e de variar os vínculos com a tradição era também uma tentativa de procurar orientar e “controlar” como sua obra era lida a cada tempo. O que temos a destacar é que, para Borges (2000), o escritor era, prioritariamente, um leitor que fazia suas escolhas de criação a partir do que lia.

Tradição móvel e centralidade da leitura parecem características a serem destacadas na obra de Jorge Luis Borges. O autor (1999, p.220) destaca que “o fato estético requer a conjugação do leitor com o texto, para só então existir”. Outra convicção de Borges é a de que não eram os precursores que definiam o sucessor, mas o sucessor que determinava uma linhagem de precursores ao combiná-los em seu texto. Ao reverter a cronologia literária e indicar que a leitura precede a escrita; Borges, na prática, estabelece uma relação em que o escritor assume seu papel como leitor e a leitura passa a ser pressuposto da escrita.

No ensaio “Tradição e talento individual”, T.S.Eliot (1989) revela o impacto causado por uma nova obra na sequência das obras já existentes.

Os monumentos existentes formam uma ordem ideal entre si, e esta só se modifica pelo aparecimento de uma nova (realmente nova) obra entre eles. A ordem existente é completa antes que a nova obra apareça; para que a ordem persista após a introdução da novidade, a totalidade da ordem existente deve ser, se jamais o foi sequer levemente, alterada: e desse modo as relações, proporções, valores de cada obra de arte rumo ao todo são reajustados; e aí reside a harmonia entre o antigo e o novo. (ELIOT, 1989 p.39).

O que Borges (2000 p. 196) escreveu no ensaio sobre Shakespeare “Hamlet, não é exatamente o Hamlet que Shakespeare concebeu em princípios do século XVII. Hamlet é Hamlet de Coleridge, de Goethe e de Bradley” ilumina o comentário crítico de Eliot (1989). O poeta argentino está realçando aqui o ato da leitura em relação à escrita, pois a figura de “Hamlet” é dialética em sua relação com a tradição e este processo é construído

pela leitura de obras anteriores o que entra em consonância com as palavras de Eliot “Aí reside a harmonia entre o antigo e o novo”, ou seja, em uma complexa apropriação do passado, do “ reajuste” como nos diz Eliot (*Op. Cit.*). Para Borges essa harmonia é provocada pela leitura da tradição; a produção de “uma nova (realmente nova) obra” é resultado da apresentação dessa tradição em uma nova linguagem ou roupagem. Goethe (1986, p. 391), justifica a necessidade dessa nova roupagem: “... em geral nenhuma tradição pode, por sua própria natureza, ser transmitida numa pureza perfeita, e mesmo que assim acontecesse não poderia, mais tarde, ser sempre perfeitamente inteligível”.

Da década de 1950 até a de 1980, prevalece a convicção de que o apego de Borges a um “espírito clássico” lhe confere uma espécie de atemporalidade, uma indisposição para o presente. Críticos, como Williamson (2011), percebem que Borges não era estranho à História; apenas a tratava de forma peculiar. Agia perante a História, em alguma medida, da mesma forma que atuou nas vanguardas: com ímpeto, mas com a desconfiança inevitável de quem sabe que nada é estático e a convicção de que ninguém deve se vangloriar da atualidade do que escreve.

Longe de viver dando as costas para as grandes questões de seu tempo, Borges estava imbuído de uma forte consciência da responsabilidade de escritor ante a história: tinha um senso muito agudo da pátria e até o fim da sua vida se comprometeu com o destino da Argentina. Por isso, embora seus temas literários não tenham sido políticos, foi um escritor engajado à seu modo. (WILLIAMSON, 2011, p.17).

Uma das grandes contribuições de Borges para a ficção latino-americana é ampliar o alcance da ficção ao estimular o distanciamento do realismo psicológico ou social baseado na construção de personagens e enredos, nos quais o realismo social do romance do pós-guerra encontra espaço. Sua obra adota a ficção como um artefato reflexivo, retórico, propenso a uma fantasia que não se envergonha de si mesma e se preocupa com a

construção de símbolos mais complexos ligados à realidade circundante, em muito, aproximando ficção, discurso histórico e político a reflexões filosóficas.

Para Williamson (2011), sua obra demonstra uma visão crítica de si mesmo e do mundo, pois

Borges rejeitava o que considerava a fraude intrínseca do realismo: a pretensão do romancista de erguer um espelho diante da “realidade” quando de fato sabia tão pouco quanto seus leitores sobre o real modo de funcionamento do mundo. Não tinha sentido disfarçar o artifício da ficção: um conto era um “orbe autônomo”, um reino auto-suficiente da imaginação que o autor estava livre para moldar à vontade enquanto pudesse persuadir o leitor a lhe emprestar um grau apropriado de “fé poética”. Borges não somente descartava as restrições do realismo, como punha em questão a preeminência do romance na hierarquia da literatura moderna. Ele era atraído por modos de contar histórias que haviam precedido em muito o romance: a fábula, a epopéia, a parábola e o conto folclórico. Também favorecia modos contemporâneos relegados à categoria de subgêneros, pelo prestígio imponente do romance: a fantasia gótica, os contos de aventura, ficção científica e, sobretudo, os contos policiais, que admirava por sua tramas “teleológicas”. Mas Borges não se sentia atado por categorias de nenhum tipo. Nada estava a salvo do feitiço da imaginação literária: uma resenha bibliográfica, um obituário, um ensaio erudito ou uma nota de rodapé podiam ser tocados pela magia da ficção. Até a metafísica e a teologia, como observou em uma frase famosa, podiam ser consideradas ramos da literatura fantástica. (WILLIAMSON, 2011, p.10).

Além da poesia, o veículo favorito de Borges era a ficção: um conto ou texto em prosa cuja brevidade lhe permitia condensar o jogo mental em imagens e situações reverberantes. As primeiras ficções eram fantasias metafísicas nas quais, por exemplo, o universo era comparado a uma biblioteca bem-ordenada, mas ilimitada, que se negava a revelar seu desenho total, ou o jogo de azar e da necessidade comparado a uma loteria regida por um sinistro painel de juízes, ou um romance que se supunha representar os labirintos do tempo infinito.

Pode-se dizer que após Borges a literatura hispano-americana deixou para trás qualquer possibilidade de ser ingênua. Neste mundo inventivo organizado a partir da leitura e de sua mediação reflexiva apresentam-se questões relacionadas à perspectiva do livro e da leitura; entendidas, neste estudo, como instrumentos ficcionais no autor.

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 (...)”.

Retomando considerações apresentadas no capítulo anterior, entendemos que a reflexão metalinguística não só sobre a leitura literária, mas o papel do livro e da biblioteca são pontos de questionamentos sobre o processo de escrita no autor argentino. Para tanto, discutimos o papel de signos como leitor, literatura e leitura na obra de Borges. Nossa principal preocupação é investigar, nos fragmentos selecionados para este capítulo, a importância da leitura como aspecto formativo da ficção em Borges, objeto temático a ser enfatizado nas próximas sessões do estudo.

2.1 Jorge Luís Borges: trajetória de um leitor

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. 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.¹⁰

¹⁰ Os dados biográficos do autor em estudo nesse artigo foram consultados em sua grande parte da cronologia elaborada por Emir Rodríguez Monegal, que consta do apêndice do IV volume Obras Completas de Jorge

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. Aos 19 anos, com a família radicada em Sevilha, na Espanha, se une a um grupo de jovens poetas de vanguarda, os ultraístas, e colabora em várias revistas literárias. Com 22 anos, volta com a família para Buenos Aires e começa escrever poemas marcados pela redescoberta da sua cidade natal.

Antes de completar 24 anos de idade, em 1923, reúne os poemas escritos na juventude e publica seu primeiro livro: **Fervor de Buenos Aires**, dando início a uma vasta produção literária. Em 1925, publica outro livro de poemas: **Lua Defronte**. Neste texto, a preocupação do jovem escritor com os temas políticos e a situação econômica da Argentina indicam as primeiras inquietações do autor argentino. No mesmo ano, publicará *Inquisições*, ensaios que excluirá na organização de suas **Obras Completas** (1952).

Em ensaio autobiográfico, afirma que leu obras de autores como Robert Louis Stevenson, Rudyard Kipling, Alexandre Dumas ou o argentino Eduardo Gutiérrez, mas sua imaginação também era estimulada pela filosofia de Berkeley, de Hume, de Schopenhauer e de Nietzsche. De Berkeley e Hume tomou sua premissa básica: a natureza subjetiva de todo conhecimento e experiência é resultado de sua interação com o mundo.

Segundo Borges, no prefácio de **Lua Defronte**, “ser moderno é ser contemporâneo, ser atual (...). Não há obra que não seja de seu tempo” (BORGES, 1925, p.55). De

Luis Borges. São Paulo: Globo, 2001. Quando houver informações sobre o autor, de outra procedência, a fonte será informada.

pensadores como Schopenhauer e Nietzsche, extraiu o sentimento da fragilidade da identidade pessoal entendido como produto da auto-afirmação resultado de alguma inteligência cósmica. Williamson afirma que essas leituras foram fundamentais na formação do escritor argentino:

Ao carecer de verdade objetiva, o homem estava condenado a participar de um jogo sem regras fixas e sem fim específico, pois, se a existência de seres distintos de nós mesmos era incerta, não se podia descartar a presença de Deus ou de um demiurgo oculto. O ato de escrever era um paradigma da existência: o autor podia inventar personagens e tramas, mas era ele a verdadeira fonte de suas invenções ou elas refletiam simplesmente padrões que se repetiam sem fim por toda a literatura universal? Diante de incertezas tão radicais, o leitor era convidado a questionar a idéia de personalidade, destino, e, em última instância, a própria realidade objetiva. (Williamson, 2011 PP.10 e 11).

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-se de forma intelectualizada ao estilizar em seus contornos aparentemente caóticos uma espécie de dissecação analítica de temas e atitudes intelectuais de seu tempo que, concordando com Williamson (*Op. Cit.*), convida a questionar “a realidade objetiva”.

2.2 O labirinto em Borges: o livro como espaço da ficção

A preocupação com o processo de construção da ficção, entendido enquanto exercício estético, ganha contornos mais específicos na sucessão de obras publicadas por Jorge Luís Borges após 1925. A organização e publicação de **Ficções** em (1925), reunindo contos fantásticos¹¹, projetam o nome de Jorge Luís Borges para além das fronteiras da

¹¹ Não abordaremos, neste texto, a caracterização dos textos de **Ficções** no gênero fantástico ou a discussão de traços do realismo mágico no conjunto de contos que compõe a obra; objeto que ultrapassa os limites desta reflexão. No entanto, indicamos aos interessados a leitura do texto de TODOROV, Tzvetan: **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2004 que pode iluminar tal reflexão.

Argentina. No ensaio “As Misas Herejes”, publicado no volume “Evaristo Carriego”¹²

Borges usa da ironia pra falar do livro e do ofício de escritor. Para ele

Antes de considerar este livro, 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 lâminas 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 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).

Ao concluir este excerto com palavras lacônicas “algumas lacunas” e indicar que sua obra não se presta a reproduzir modelos editoriais, Borges dá ao leitor uma indicação de que seu texto é construído na tangente entre a presença de temas relevantes para o homem de seu tempo e a organização técnica destes temas em um organismo estrutural definido enquanto linguagem e que foge, em alguns aspectos, ao preciosismo editorial. Ao ironizar o aspecto técnico do livro, incluindo detalhes gráficos e padrões editoriais, o autor aponta um espaço transitório à materialidade do livro impresso em sua contraposição com o discurso oral. Segundo Borges,

(...) não há ateísmo literário fundamental. Eu acreditava descrever da literatura, e me deixei guiar pela tentação de reunir essas partículas dela... Custa-nos admitir que nossa opinião sobre uma frase, possa não ser a última. Depositamos nossa fé nas frases, já que não nos capítulos. (BORGES, 2000, p.125).

Para o escritor argentino, não há descrença total na literatura na medida em que ela – a literatura – é labiríntica e projeta novas realidades a cada “frase”. Para o autor, mesmo

¹² Evaristo Carriego, poeta popular, conterrâneo e amigo de seu pai e que costumava visitar aos domingos sua casa, quando Borges era menino. O livro com perfil biográfico ressalta as qualidades de Escritor de Carriego.

que discordemos do livro, dos capítulos, das páginas, dos parágrafos é possível que consideremos algum fragmento ou frase como relevante. Borges entende que todo personagem da literatura

(...) é de alguma forma, o literato que o inventou. Já se repetiu que os heróis de Shakespeare são independentes de Shakespeare; para Bernard Shaw, no entanto, “Macbeth é a tragédia do homem de letras moderno, como assassino e cliente de bruxas” (BORGES, 2000, p. 216 e 217).

No ensaio “As versões Homéricas” Borges (2000, p. 256), retoma a proximidade entre o discurso narrativo e os recortes objetivos na relação sujeito e mundo, mas observa que “a única certeza é a impossibilidade de separar o que pertence ao escritor do que pertence à linguagem”, pois para Borges, “a arte – sempre – requer irrealidades visíveis” e, vai mais além, ao comentar que “na história das literaturas, a prosa é posterior ao verso”, como que para pontuar uma distinção entre os gêneros e concluir, no texto, “Os tradutores das Mil e Uma Noites” que “suspeitei, certa feita, de que a diferença radical entre a poesia e a prosa está na expectativa muito diversa de quem as lê: a primeira pressupõe uma intensidade que não se tolera na última”.

No prólogo do livro História universal da infâmia 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 e “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”.

Esta relação conflitante entre escrita, leitura e leitor é retomada em alguns contos de **Ficções**. Neste conjunto de contos, identificamos com mais intensidade o diálogo

estabelecido por Borges entre livro, leitura/leitor e escrita. Em pelo menos quatro dos contos de **Ficções** 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”.

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 “Biblioteca de Babel”. A ideia de totalidade e de síntese significativa fascina o escritor argentino na medida em que indica o poder que a literatura representa.

(...) 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).

A consciência de que existem vários livros, mas um “único autor intemporal e anônimo” e de que quem escreve apenas acrescenta 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 Luís Borges. Nestas reflexões, aparece a

imagem do leitor projetado no texto – narratário¹³ – e de caminhos trilhados na construção da escrita em muitos dos textos de **Ficções**. Enquanto 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, Jorge Luís Borges constrói uma alegoria do processo de escrita em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. Pensar essa relação como possível proporciona a compreensão da ficção de Borges como espaço de reflexão metalinguística, no qual leitor 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.

Entendemos que desta relação ambígua surge a metáfora da “Biblioteca de Babel” apresentada como concretização das interferências do leitor no processo de criação artística intensificada em Borges após a publicação de **Ficções**.

Na próxima sessão do nosso trabalho tratamos com mais detalhes acerca de Borges, o leitor e o seu processo de escrita a partir da influência da tradição literária.

2.3 A construção de um espaço tensivo: ler e escrever para Borges

Borges, no prólogo de **Ficções**, argumenta que não é proveitoso gastar páginas e páginas para escrever o que pode ser relatado oralmente em pouco tempo e, por isso,

¹³ Reafirmamos que o termo narratário é usado para delimitar a figura do leitor inscrita no texto. O narratário não é o mesmo que o leitor ideal, porque este é uma entidade presente na mente do autor e não no discurso, uma vez materializado no discurso e evidenciado ou não no processo de escrita constitui-se a figura do narratário, conforme Genette (1996) uma vez inscrito o narratário instaura-se o narratário. Assim como o narrador não é o autor; o narratário não é o leitor ideal, embora possa aproximar-se a ele. Em outros termos, o(s) leitor(es) virtual(is) ou reais se relacionam com o autor em sua materialidade. Ao passo que narrador e narratário são projeções ficcionais destas entidades concretas e adquirem sentido no universo diegético.

informa ao leitor que seus textos dialogam com a oralidade por meio da utilização de imagens fragmentadas em uma perspectiva sintética face à realidade imediata.

Desvairo laborioso e empobrecedor o de compor extensos livros; o de espriar 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. Assim procedeu Carlyle...; assim Butler... Mais razoável, mais inepto, mais preguiçoso, preferi a escrita de notas sobre livros imaginários. (BORGES, 2000, p. 473).

É a partir desse estilo fragmentado, quase como um mosaico, que os narradores de Borges constroem o diálogo com os valores culturais, sempre centrados na imagem do livro. Concluimos, mesmo que preliminarmente, que para este autor escrever é apropriar-se de leituras realizadas e dialogar com a tradição na busca por intromissões significativas nesta tradição. Reunir e organizar textos alheios numa nova combinação, reordenando a tradição, para apresentá-la em uma nova roupagem, em novos sentidos, parece ser um dos objetos temáticos do conjunto de textos de **Ficções**.

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 fritilo proibido, e debilmente arremedavam a divina desordem. (BORGES, 2000, p. 520).

Neste fragmento do conto “A Biblioteca de Babel” e em muitos outros momentos do conto o narrador refere-se a outros textos. Quando diz que uma seita ordenou misturar todas as letras, para que, pelo acaso, surgissem os livros canônicos, espera que o narratário saiba que ele, o narrador, está se reportando ao relato bíblico sobre a Torre de Babel. O narrador ironicamente trata a trindade que decide confundir as línguas dos homens, como a

seita blasfema e as autoridades seriam os homens que, apesar da confusão, não desistem do seu destino de rocurar as alturas. Os velhos escondidos nas latrinas, uma possibilidade de leitura, seria a religião que insiste em confiar nesse Deus que embaralhou o conhecimento.

O narrador usa a linguagem aqui, não só para descrever, mas também para emitir juízos de valor. A narrativa borgeana, em cuja composição o emissor utiliza procedimentos variados e instaura ambiguidades e armadilhas, se desenvolve a partir de uma dialética dinâmica entre os interlocutores e para explicitar esta dialogicidade usa a figura do narratário oculto.

No conto O Livro de Areia (Borges 2000, p. 80), o narrador registra que “seu livro intitula-se o **Livro de Areia** porque nem o livro nem a areia têm princípio e fim” para concluir que “o número de páginas deste livro é exatamente infinito”. A possibilidade de um único exemplar que abarque todos os livros já produzidos é uma das figuras que Borges trabalha na “Biblioteca de Babel” e que também aparece metaforizada no livro infinito de areia e, nesta linha de leitura, na imagem sintética de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”.

No conto “O Espelho e a Máscara”, personagem “o poeta”, respondendo ao rei quando inquirido sobre a capacidade do poeta de cantar suas vitórias e eternizar seu nome, afirma: “sim... Domino a escrita secreta que defende nossa arte do indiscreto exame do vulgo”. Essa frase ilumina a percepção de que na ficção de Jorge Luís Borges o livro é agente de perpetuação significativa, mas, ao mesmo tempo, espaço de contato com a realidade, organizada em uma estrutura linguística que provoca mais dúvidas que certezas no leitor. Isso pode ser identificado no conto “A Biblioteca de Babel”. Vejamos um exemplo:

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”. (BORGES, 2000, p.520).

O narrador procura mais confundir do que elucidar o leitor, provocando dúvidas e incertezas sobre o relato. Nesse trecho a narrativa é marcada pela figura do livro e da Biblioteca, mas através da instabilidade que provocam pela mutação constante. Ao falar “que o disparate é normal na Biblioteca”, o narrador através do seu monólogo/diálogo com o narratário, alerta ao leitor ideal por meio das construções entre parênteses indicando que nada na leitura do conto é totalmente verdade ou fato e, induz este leitor a duvidar constantemente da leitura em uma provocação de leitura crítica.

No prólogo do livro **O informe de Brodie** (2000, p. 423) encontramos a afirmação de que sua obra ficcional, “como os de **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 a de inúmeras referências a **Dom Quixote**, de Cervantes, em Borges contribuem para a percepção de que em seu arcabouço literário as imagens do real objetivo são apresentadas de forma a provocar no leitor o contato com a ficção, mas por meio de um processo reflexivo; possível apenas na mediação da leitura.

No conto “Pierre Menard, 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. 36).

O narrador interage diretamente com o narratário estabelecendo uma distância entre o leitor ideal e o direcionamento da mensagem, pois o termo “dirá nosso leitor” implica em um distanciamento e uma provocação. Ao apresentar uma lista de escritores e obras que justificam a citação de “Quixote” o narrador mostra, ao leitor mencionado fora do texto, que a única saída é perceber as relações intertextuais e isso o transporta da condição passiva de leitor a de narratário. A pergunta é dirigida, portanto, a um leitor que deverá buscar outras leituras para perceber o encadeamento narrativo e, nesse processo, passa a ser parte integrante do universo narrado, pois sua participação é o caminho para a compreensão da leitura. A ideia de escrita como cominação e diálogo com a tradição é novamente apresentada, agora como aspecto da diegese.

No prólogo de outra obra, **A Moeda de Ferro** (2000, p.135), 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”, encontramos a imagem do livro como templo de um discurso indecifrável, no qual a imagem do conhecimento aparece como algo enigmático, mas em processo de construção por meio da mediação da escrita. No poema “**Um Livro**”, os versos “Esse tumulto silencioso dorme / No espaço de um daqueles livros / Da sossegada estante. Dorme e espera” indicam a presença de uma ideia recorrente em sua obra, qual seja, a de que o sentido imanente ao discurso espera a mediação do leitor no processo de construção de significados.

No ensaio “A Viagem de Balão”, Borges (2000, p.469) afirma que “toda palavra pressupõe uma experiência compartilhada”. Entendemos, na reflexão proposta neste trabalho, que a referência ao compartilhamento de ideias e experiências aparece como

mediação reflexiva em Borges o que lembra a importância da palavra escrita como espaço dialético, nesse caso, leitor e texto na obra do autor argentino.

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 que o valor do texto é resultante da postura do leitor sobre o mesmo:

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 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 o 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 uma responsabilidade do leitor na produção literária para além da mera decodificação. Nesses casos, o diálogo com o narratário é um dos caminhos; outro, a intertextualidade. A dinâmica e possibilidades de interpretação do texto é para o poeta argentino uma das possibilidades de criação artística. A capacidade do escritor 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 Luís Borges não para reforçar a ideia de labirinto como impossibilidade de compreensão, antes como indicação de que é nesse labirinto de palavras que o leitor deve encontrar formas de associação com o real objetivo.

Harold Bloom (2003) vê a leitura como “uma desescrita assim como a escrita é uma desleitura; toda poesia se torna necessariamente crítica em verso, bem como toda crítica se torna poesia em prosa”. O crítico comenta que o

(...) leitor forte, cujas leituras terão importância não só para ele como também para outros, partilha assim dos dilemas do revisionista, que deseja encontrar sua própria relação original com a verdade, seja em textos ou na realidade (que, de qualquer forma, ele trata como textos), mas que também deseja abrir os textos recebidos aos sofrimentos dele próprio, ou ao que chama de sofrimentos da história. BLOOM 2003. PP. 23 e 24).

Borges, a partir da sua experiência de leitor, atribui à leitura papel primordial em sua atividade criadora. Os registros das primeiras reflexões de Borges sobre o conjunto de contos de **Ficções** são de 1926, numa extensa resenha intitulada “Cuentos del Turquestán”¹⁴. O que lhe chamou a atenção nessas histórias foi 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).

¹⁴ Essa resenha mostra que, em 1926, Borges descobriu 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 sua 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 (2000) parece acreditar que a vida das emoções estava mais próxima das operações da magia do que da razão objetiva. No fim, eram as emoções do escritor que determinavam a ordem mágica da ficção. E assim a arte da narrativa era análoga a um teatro de sombras chinês, pois a tela do texto borgeano seria iluminada pela imaginação do autor, e as figuras ocultas que se moviam em sua superfície não seguiriam a lógica do realismo psicológico, mas das emoções escondidas de seu criador. Como a confirmar o que Proust (2002) registrou na obra “Em Busca do Tempo Perdido”, no início do século XX.

Perguntei-me então se a originalidade prova realmente que os grandes escritores sejam deuses, cada um senhor de um reino independente e exclusivamente seu, ou se não haverá nisto algo de fingimento e as diferenças entre as obras não serão antes uma resultante do trabalho de expressão de uma diferença radical de essência entre diversas personalidades (...) Mas o gênio, e mesmo o grande talento, provem menos de elementos intelectuais e de afinamento social superiores ao alheios, que a faculdade de os transformar, de os transportar (...) pois o gênio consiste no poder refletor e não na qualidade intrínseca do espetáculo refletido. (PROUST, 2002, p.112 e 117).

O mesmo Proust (2002, p.132) asseverou: “pois ninguém inventa tudo o que diz, principalmente quando nos comportamos como personagens sociais”. Por isso pensamos: o leitor Jorge Luis Borges descobre que um texto é resposta a outro texto, um escritor é uma resposta a outro escritor em um processo de infinitas citações e apropriações. Este processo de leitura indica que Borges não teve dificuldades em reconhecer que é preciso acolher a tradição e, ao mesmo tempo, ser acolhido por ela em uma espécie de “espetáculo refletido”, lembrando Proust (1988). Bloom (2003) ilumina essa reflexão ao comentar que uma tradição é, antes de tudo, uma referência que até pode ser traída, mas de difícil negação no processo da escrita:

Não se pode escrever, ensinar, pensar e nem mesmo ler sem imitação, e o que imitamos é o que outra pessoa fez, o que ela escreveu, ensinou, pensou ou leu. Nossa relação com o que informa aquela pessoa é a tradição, pois a tradição é influência que se estende além de uma geração, um transportar da influência.

Tradição, em latim *traditio*, etimologicamente significa uma passagem ou dádiva, uma entrega, uma desistência e, portanto, até uma rendição ou traição. (BLOOM, 2003, p. 50).

Homero começou sua escrita a partir do que recebeu de forma oral. Em relação à tradição literária, Borges estava ciente não só de sua própria luta contra as formas, como também na urgência de encontrar um caminho próprio. Em seu ensaio autobiográfico confessa: “Quando era jovem, pensava que a literatura era um jogo de variações engenhosas e surpreendentes. Agora que encontrei minha própria voz, parece-me que o fato de retocar e voltar a corrigir meus rascunhos não os melhora nem os prejudica.”. Borges (2009, p. 82).

Bloom (2003, p. 83) comenta “que uma leitura (desleitura) seja ela mesma produtora de outros textos, é obrigatório que afirme sua singularidade, sua totalidade, sua verdade. Contudo, linguagem é retórica e pretende comunicar antes opiniões do que verdades.” A tarefa do leitor 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”.

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:

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).

O narrador refere-se a uma fonte histórica com nome do autor do relato para gerar credibilidade e uma expectativa no narratário de que a narrativa vai seguir um plano linear com viés de conto policial. No transcorrer da diegese o narratário vai sendo surpreendido pelas mudanças de rumo e foco. Nesse fragmento podemos perceber como Borges cria narradores que mesclam o real com o fictício para dar uma maior complexidade à leitura.

Quando o narrador diz “Essa trama de tempos que se aproximam, se bifurcam, se cortam ou que secularmente se ignoram, abrange todas as possibilidades”; apesar do título do conto prefigurar uma bifurcação no espaço, o que teria mais possibilidades de ser identificada, ou seguida, pelo narratário, a narrativa aponta para a presença do labirinto, resultado da bifurcação do tempo. O narrador, na construção da diegese, vai mostrando ao narratário, que o livro labiríntico de Ts’ui Pen, está cheio de contradições; os capítulos se refutam e o fio da história se perde em infinitas possibilidades. Enfim é um livro que confunde o leitor.

Percebemos que o narrador de “O Jardim de Veredas que se Bifurcam”, dá um grau de complexidade a um único volume, supostamente escrito por um de seus ancestrais, que a obra ganha status de biblioteca, pelo elevado nível de contradições internas.

2.4 A imagem da biblioteca em Borges

Como já comentado, os signos “livro”, “literatura”, “leitura”, “leitores” e “biblioteca” são recorrentes em muitos dos textos do escritor argentino. A preocupação com estes signos indica que Borges estabelece, antes de tudo, uma conversa com os autores de sua biblioteca imaginária: “a Babel”. Ao longo de sua vasta produção ficcional, encontramos referências a várias bibliotecas reais ou imaginárias. No prólogo do livro “Evaristo Carriego” Borges (2000, p.103) pondera, em uma referência biográfica, “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 de inumeráveis livros ingleses”.

A presença da biblioteca como espaço de convivência habitual em Borges (2000, p.103) é relatada desde a infância, pois o autor comenta que antes de conhecer a rua de sua casa e o bairro em que morava, conhecera a biblioteca paterna com seus “infinitos livros em inglês”.

Essa primeira biblioteca é retomada no espaço ficcional como uma imagem dialética, pois constitui o espaço inicial de reflexão metalinguística do autor e, em nosso entendimento, é importante para a construção do conto “A Biblioteca de Babel”. Em 1937, Borges consegue seu primeiro emprego em tempo integral. Começa a trabalhar na Biblioteca Municipal Miguel Cané em Buenos Aires. Relata em seu Ensaio Autobiográfico (2009)

[...] continuei escrevendo no porão da biblioteca ou, quando fazia calor, no terraço. 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 tem significado especial algum. A quantidade de livros e de prateleiras que figura nele era literalmente aquela que eu tinha junto do cotovelo. (BORGES, 2009, p. 62).

Borges (2009 p.16) confessa que “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 vendo¹⁵,”

A biblioteca do pai transformou-se, com efeito, em seu playground, e todas as suas energias de uma criança em crescimento foram canalizadas para um mundo imaginário que logo se tornou mais real para ele do que o pequeno mundo doméstico e circunscrito ao seu redor. Sua miopia reforçava essa ilusão - seus olhos eram tão ruins que ele enxergava melhor “coisas pequenas e minúsculas”, como letras impressas, do que outras pessoas. E ele descobriu que os textos que lia podiam, às vezes, espelhar seus piores pesadelos. (WILLIAMSON, 2011, p. 68).

Essas experiências de leitura no acervo literário do pai e de outras fontes justificam a referência em sua obra a bibliotecas e livros. Em 1939, publica “A biblioteca total” baseado na ideia de que, num período suficientemente longo, um número limitado de letras ou símbolos geraria um número finito de combinações e conseqüentemente de livros. Essa biblioteca conteria todos os livros que poderiam ser escritos e abarcaria tudo o que existia ou poderia existir no universo. Em 1941, esse texto veio a se transformar no conto “A biblioteca de Babel”, agora com a indicação de uma biblioteca ambígua que encerra livros infinitos e obras enigmáticas.

¹⁵ O Dr. Borges concedeu ao filho desde criança o privilégio de acesso a sua biblioteca pessoal de mais de mil volumes. Essa coleção constituída em sua maioria, por livros em inglês e Frances, estava guardada em estantes com portas de vidro que ficavam numa sala própria, e ali Georgie, - como era carinhosamente chamado pela família – se tornaria um leitor voraz, deleitando-se com a liberdade que os livros lhe davam de se aventurar em terras distantes e estranhas – Inglaterra, Escócia, Índia, África, China e Arábia. WILLIAMSON, Edwin: **Borges: Uma Vida**. p.68- São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

A biblioteca – a forma platônica da biblioteca do pai em Palermo, onde ele se criara, ou da Biblioteca Miguel Cané, na qual trabalhava – tornar-se-ia a metáfora suprema do solipsismo para Borges, um contramundo idealista, uma prisão de “irrealidade” tão difusa que era como se o próprio universo vivo tivesse se transformado num inferno de livros infundáveis. (WILLIAMSON, 2011, p. 291).

Em “O Congresso”, um de seus textos mais longos, uma das personagens recomenda a criação de uma biblioteca de referência, suficiente para incluir os clássicos de cada nação e de cada língua. Uma das características dos contos de Borges é que o narrador sugere uma visão intelectualizada do mundo ao leitor, dando livre curso à fantasia intelectual e a observações irônicas. Podemos constatar isso nesta citação:

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... (BORGES, 2000, p. 521).

Nesse trecho do conto “A Biblioteca de Babel” o narrador ao falar “do Homem Livro”, se dirige ao narratário oculto com ironia ao supor que existe um livro que revela o segredo de todos os demais. O recurso linguístico utilizado para estabelecer esse diálogo é a primeira pessoa do plural. A cumplicidade narrativa provocada pelo “nós” aprofunda a ironia ao propor que o narrador e o narratário compreendem a ingenuidade da busca, pois que se estende ao infinito. O narrador diz ao narratário em outro fragmento do conto que gastou sua vida nessa empreitada. Fica subentendido que ler e escrever é obra de uma vida toda e que o labirinto é amplo, por que não dizer, duplicado ou infinito como a Biblioteca de Babel. O narrador observa: “Também sabemos de outra superstição daquele tempo... Muitos peregrinaram à procura d’Ele... Alguém propôs um método regressivo...” Como

narrador autodiegético, esses fatos evidenciam o narrador personagem principal e a forma como conduz sua narrativa cria a cumplicidade com o leitor que progressivamente é transportado para a figura do narratário.

Agora, a partir da base teórica exposta no primeiro capítulo, no seguinte, focalizaremos de maneira mais detida as interlocuções entre narradores e narratários, nos textos de Borges, mais especificamente, nos contos “O Jardim de Veredas que se Bifurcam” e “A Biblioteca de Babel”, *corpus* selecionado para este trabalho.

Capítulo III

Diálogo entre narrador e narratário nos contos borgeanos

Jouve (2002) comenta a necessidade da interlocução interna para construção da diegese como uma forma de estabelecer a interação do texto com o leitor.

O autor e o leitor estão – pelo menos na grande maioria dos casos – afastados um do outro no espaço e no tempo. A relação entre emissor e receptor é, na leitura, totalmente assimétrica. Essa característica, evidentemente, acarreta consequências. Enquanto o enunciado oral evita a maioria das dúvidas graças a remissões diretas e constantes à situação espaço-temporal comum aos interlocutores, o texto apresenta-se para o leitor fora de sua situação de origem. Autor e leitor não têm espaço comum de referência. Portanto, é fundamentando-se na estrutura do texto, isto é, no jogo de suas relações internas, que o leitor vai reconstruir o contexto necessário à compreensão da obra. (JOUVE, 2002, p. 23).

Entendemos que a “assimetria” é um desdobramento da relação narrador e narratário. Um exemplo radical deste processo é, para nós, o monólogo. Ao contrário do que se possa prever, deve ser classificado como uma variedade de diálogo, interiorizado dentro do texto, pois pressupõe a presença do eu locutor e do eu que ouve, mesmo sendo essas presenças duas dimensões do mesmo indivíduo (BENVENISTE, 1989, p. 84). Observamos que nesse processo de diálogo alguns esclarecimentos só são relevantes em face do conhecimento ou desconhecimento do narratário a respeito de determinados fatos ou de uma determinada realidade, afinal, o narrador não poderia estar contando a si mesmo algo de que ele tenha pleno conhecimento, mas sim, direcionar este relato ao leitor, por meio, do narratário.

Outro exemplo deste processo, agora na obra de Borges é o livro **Ficções**. O conjunto de textos deste livro é formado por sete contos que de alguma forma projetam figuras ou imagens relacionadas ao livro, ao leitor, à escrita, à biblioteca e à literatura. O uso de variados recursos narrativos, entre eles o monólogo interior e o fluxo de

consciência, bem como a imprevisibilidade dos enredos constituem um dos aspectos da singularidade da obra. Em narrativas que se caracterizam por uma postura reflexiva, os narradores apresentam um conjunto heterogêneo de histórias nas quais digressões e mudanças bruscas na focalização criam ambiguidades significativas, principalmente quando os enredos remontam a referências ao passado e à projeção de espaços diegéticos confusos.

Os contos “O Jardim de Veredas que se Bifurcam” e “A Biblioteca de Babel” fazem parte do livro **Ficções** e dão ideia de um percurso imagético dentro da obra do autor. “O Jardim de Veredas que se Bifurcam” foi publicado em 1941, dando nome a um conjunto de contos. Inscrito no Prêmio Nacional de Literatura, competição organizada trienalmente pela Comissão de Cultura da Argentina, não foi agraciado com nenhum dos três prêmios principais¹⁶.

Se na época a obra de Borges não teve a avaliação que merecia, anos depois, muitos críticos e escritores reconheceram a originalidade do escritor argentino. Ítalo Calvino (2001) foi um deles:

A última grande invenção de um gênero literário a que assistimos foi levada a efeito por um mestre da escrita breve, Jorge Luís Borges, que se inventou a si mesmo como narrador, um ovo de Colombo que lhe permitiu superar o bloqueio que lhe impedia, por volta dos quarenta anos, passar da prosa ensaística à prosa

¹⁶ A verdade é que os jurados simplesmente não souberam o que fazer com os estranhos “ensaios-ficções” de Borges. Em julho de 1942, Roberto Giusti publicou uma nota na revista *Nosotros* dando a avaliação que o júri fez do seu livro. Eles haviam considerado inapropriado recomendar ao povo argentino “uma obra exótica e decadente” que seguiu “certas tendências da literatura inglesa contemporânea” e que hesitava “entre o conto de fantasia, uma erudição pretensiosa e recôndita, e a ficção policial”. No fim os jurados não se arriscaram e premiaram livros (todos já esquecidos) sobre temas argentinos familiares como gaúchos, guerras entre caudilhos e contos sobre os arrabaldes de Buenos Aires. WILLIAMSON, Edwin: **Borges: Uma Vida**. p.315 e 316 - São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

narrativa. A idéia 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, 2001, p.63).

E um dos textos em que Borges utiliza a estratégia de “fingir que o livro que desejava escrever já havia sido escrito por um outro”, como assinala Calvino, é “O Jardim de Veredas que se Bifurcam”.

3.1. Análise do Conto “O Jardim de Veredas de se Bifurcam”

Podemos resumir o conto “O Jardim de Veredas de 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, ele precisa arranjar uma maneira de transmitir sua mensagem antes de ser localizado e morto. Decide informar o nome da cidade francesa matando um homem que se chama Stephen Albert.

“O Jardim de Veredas que se Bifurcam” é, em termos de enredo, a transcrição de um manuscrito em que faltam as duas primeiras páginas, escrito por Yu Tsun. A narrativa principal é entrecruzada por outra que, segundo Ítalo Calvino (1993), 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” (1993, p. 252).

O narrador constrói a primeira história em um plano linear como um típico romance policial, em que o protagonista elabora um plano para matar um homem. Ao mesmo tempo em que é seguido por outro homem. Nesse enredo, o desfecho só será

revelado no último parágrafo, como informa Borges no prefácio a uma imagem de leitor que tem a função de acompanhar o desenvolvimento da narrativa de maneira a correlacionar sua trajetória de leitura ao desfecho do conto. Borges (2000, p. 473) “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”. Esta é a primeira indicação diegética de que o leitor é parte integrante da trama e, por isso, pensamos na função de narratário.

O segundo nível de enredo do conto é a história sobre o livro labiríntico de Ts’ui Pen, em que o enredo se multiplica por diversos caminhos sem ter fim. Percebemos que uma das principais características do conto é criar um conjunto de possibilidades diegéticas abertas, problematizando o espaço da narrativa e as possibilidades de leitura.

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. (BORGES, 2000, p. 530).

Nesse excerto, o narrador/personagem dá detalhes ao narratário sobre o novo caminho tomado pela narrativa, introduzindo a “voz” de Ts’ui Pen, suposto autor do livro labiríntico. Fica evidente aqui o caráter autodiegético do narrador que conhece particularidades da história; ao usar a primeira pessoa “a confusão do romance sugeriu-me que esse era o labirinto”, dá provas de que é o personagem principal. Ao interpretar que livro e labirinto constituem a mesma coisa, transmite sua conclusão ao narratário mostrando inteiro controle da organização da diegese. O narrador procura mostrar as

possibilidades da narrativa, construindo inúmeros caminhos que permitem a bifurcação do tempo e da história, como que a esgotar as possibilidades da ficção e revelar um mundo em que todas as opções narrativas são possíveis, contraditórias ou não.

(...) em infinitas séries de tempo, 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; em alguns existe o senhor e não eu; em outros, eu, não o senhor; em outros, os dois (...) O tempo se bifurca perpetuamente para inumeráveis futuros. (BORGES, 2000, p. 532 e 533).

Aqui o narrador/personagem é chamado de “senhor” pelo personagem Stephen Albert. O narrador utiliza o diálogo como um recurso da narrativa para informar ao narratário que o enredo que até então estava marcado pelo suspense policial, agora dá uma guinada e envereda para a reflexão sobre o tempo; mas é um tempo que “se bifurca perpetuamente para inumeráveis futuros”. No conto, o narratário, por ser oculto, não é descrito, nem nomeado, mas implicitamente presente pelo saber que o narrador supõe no destinatário do seu texto. Fica exposto que a interlocução narrador/narratário tem uma função pragmática na narrativa, pois chama a atenção para informações sugeridas ou implícitas na diegese o que pode contribuir para a percepção de sentidos subjacentes à trama.

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, o que para nós recupera a presença da metalinguagem como linha organizacional na obra de Borges. 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 de Borges. Um argumento em favor desta ideia é a recorrência em sua obra da alusão aos livros e à leitura de obras enigmáticas.

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 procedimento 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 a filho, à qual cada novo indivíduo adicionasse um capítulo ou nela corrigisse com piedoso cuidado a página dos ascendentes. (BORGES, 2000, p. 530).

Como narrador autodiegético ele vai conduzindo o relato dando voz a Ts’ui Pen: “Deixo aos vários futuros (não a todos) meu jardim de veredas que se bifurcam”; a Albert – “Antes de exumar esta carta, eu tinha me perguntado de que maneira um livro pode ser infinito”. Ele, o narrador, mostra que é detentor de uma voz e através dela valoriza o livro como símbolo de projeção do futuro. O narratário 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. É através das lentes desse personagem/narrador que o narratário vai enxergando o percurso diegético. Vários contos de Borges – e “O Jardim de Veredas que se Bifurcam” e “A Biblioteca de Babel”, são alguns deles – constituem parábolas que demonstram que ler é sempre uma espécie de reescrever.

Quando o personagem Stephen Albert diz ao narrador: “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”, 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 co-locatário, 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”. Esse é o diálogo do narrador com o narratário nesse

fragmento do conto; defende a autoria única. Aí percebemos a predominância da intertextualidade na obra de Jorge Luis Borges.

Borges 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.

“O Jardim de Veredas que se Bifurcam” segue essa linha organizacional. O narrador apresenta uma espécie de investigação filosófica e manifestação irônica do jogo intelectual que perpassa a organização da obra. O conto utiliza aspectos como suspense e intrigas em um diálogo com o gênero policial.

...e pendurei o fone. Imediatamente após, reconheci a voz que havia respondido em alemão. Era a do capitão Richard Madden, no 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.¹⁷ Antes que declinasse o sol desse dia, eu sofreria a mesma sorte. Madden era implacável. Irlandês às ordens da Inglaterra, homem acusado de tibia 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).

No trecho acima, o narrador espera que o narratário conheça os recursos utilizados em uma história policial e a partir dos detalhes fornecidos, procura envolvê-lo no percurso da narrativa. Utiliza informações complementares, que são colocadas como nota de rodapé. O narrador personagem fala de forma direta, sem rodeios que a sua prisão ou morte

¹⁷ 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)

estavam determinadas. Verificamos aqui a interlocução de narrador com o narratário oculto, criando assim uma expectativa de leitura, que logo mais à frente tomará um rumo mais complexo.

Ocorre, no entanto, por meio da presença de um enredo duplo, um espaço de contaminação que ultrapassa o enredo policial e conduz a narrativa a uma complexidade metafísica, encerrada na ideia de um livro de Ts'ui Pen. 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).

O conto inicia com uma citação de Liddell Hart (1895 – 1970), capitão britânico que escreveu sobre as duas guerras mundiais. Neste primeiro nível da narrativa temos um narrador heterodiegético. Após citar esse fato da história universal, o narrador/personagem, Yu Tsun, espião do império alemão, neto de T'sui Pen, calígrafo e famoso poeta, conduz a diegese como narrador autodiegético. Para complicar a trama, introduz relatos do suposto livro que seu avô teria escrito. Estes relatos têm a função de assegurar verossimilhança à narrativa e, após conseguir a adesão do leitor diante desta “veracidade” da diegese, o narrador deixa transparecer que sabe que está sendo perseguido pelo capitão inglês Richard Madden e que será preso e assassinado.

A presença da verossimilhança provoca uma oscilação entre o relato e sua compleição enquanto verdade histórica. É pela argúcia do narrador que o leitor ideal se aproximaria à figura do narratário oculto.

Voltei a sentir aquela pululação de que falei. Pareceu-me que o úmido jardim que rodeava a casa estava saturado até o infinito de invisíveis pessoas. Essas pessoas

eram Albert e eu, secretos, atarefados e multiformes em outras dimensões de tempo. Alcei os olhos e o ténue pesadelo se dissipou. No amarelo e negro jardim havia um único homem; mas esse homem era forte como uma estátua, mas esse homem avançava pela vereda e era o capitão Richard Madden. (BORGES, 2000, p.526, 528 e 529).

Nesse fragmento do conto, o narrador se dirige diretamente ao narratário com “voltei a sentir aquela pululação de que falei” e prova sua função de narrador autodiegético; em seguida localiza o espaço físico que é “o úmido jardim que rodeava a casa”, para dar veracidade à sua narrativa; na sequência passa a confundir o narratário; Estes elementos denunciam que o narrador acumula as funções de personagem central e condutor de sua narrativa. E a partir do seu olhar de narrador protagonista, conduz o leitor por ambiguidades; o jardim agora “estava saturado até o infinito de invisíveis pessoas”. O narratário vai recebendo uma torrente de informações que aparentemente seguirão um plano linear, mas que não demora muito a narrativa muda ao tomar um percurso diegético que lembra uma forma em espiral.

O diálogo entre Yu Tsun e Stephen Albert em torno da obra de Ts’ui Pen, autor de um livro que também é um labirinto, provoca a impressão de manipulação do tempo da narrativa como quer, desafiando as regras conhecidas da arte de narrar em um labirinto de digressões e citações a fatos históricos relacionados à Primeira Grande Guerra em que a ideia de verdade parece cada vez mais nebulosa.

– 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 da 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. (BORGES, 2000, p. 529).

Quando o narrador cede a voz para Stephen Albert informar tudo que Ts'ui Pen abandonou “para compor um livro e um labirinto”, procura realçar a realidade a fim de ser melhor compreendido pelo narratário oculto, o que é essencial para que a narrativa se concretize. Nesse caso a mimese possibilita a verossimilhança e conseqüentemente a identificação do leitor real com o que está sendo narrado. Ocorre, no entanto, uma sobreposição de vozes enunciativas na enunciação e, por isso, os personagens em um plano narrativo assume a condição de narradores em planos subsequentes, formalizando o jogo de diálogos explícito no conto. O narrador em terceira pessoa, que abre a narrativa, é suprimido (não retorna ao relato) e isso exige a existência de novos narradores em um processo contíguo de citações e interlocuções que faz de um narrador, narratário em outro plano narrativo.

Borges (2000, p. 473) no prólogo do livro **Ficções**, ao justificar porque não escreve livros tão extensos, revela o caminho que escolheu pra produzir seus textos ficcionais: “Melhor procedimento é simular que esses livros já existem e oferecer um resumo, um comentário. Assim procedeu Carlyle e Butler”. E ele utiliza esse método neste conto.

“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. Como já mencionado, um dos enredos é o de um conto de espionagem tradicional, cheio de aventuras. O conto está condensado em dez páginas e Borges utiliza o suspense como forma de apresentação de um final surpreendente. Sobre esses recursos utilizados pelo escritor, Ítalo Calvino observa que

(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).

O narrador em poucas linhas levanta hipóteses sobre o tempo com foco num presente subjetivo e absoluto. “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 no mar, e tudo isso que realmente acontece, acontece a mim...”. (BORGES, 2000, p. 525).

Em um de seus ensaios o escritor argentino 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 aspecto importante na organização da diegese, pois Albert, personagem, 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. 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 decide matá-lo. Naturalmente há vários desenlaces possíveis: Fang pode matar o intruso, o intruso pode matar Fang, ambos podem salavar-se, ambos podem morrer, etc. 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).

No trecho citado fica claro que a trama é teleológica, porque tanto o agente como o espião perseguem objetivos específicos; mas na casa de Albert, uma casa cercada por um jardim de veredas que se bifurcam, o narrador, através da fala da personagem, começa a dar indícios ao narratário, que os três personagens poderiam trocar de papéis em diferentes

dimensões do tempo: “todos os desfechos ocorrem; cada um é o ponto de partida de outras bifurcações.” A teleologia da trama de estilo policial revela-se uma ilusão, pois as veredas, que se bifurcam no tempo se ramificam 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”.

A personagem defende que a literatura 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, no entanto Harold Bloom em sua obra “Como e Porque Ler”, destaca que Borges é mais herdeiro “da auto-escuta Shakesperiana do que do método cervantino, no qual conversas francas com um bom amigo conduzem a auto-reflexão e às consequentes alterações psicológicas. (...) Turgenev, Tchekhov, Hemingway e Borges, especialmente – parecem-me dever mais a Shakespeare”. Bloom (2001, p. 187). Portanto, a ficção de Borges promove um exercício introspectivo, que começa no diálogo narrador e narratário e se projeta para o leitor com um sentido mais filosófico.

É desta possibilidade que a interlocução com o leitor é construída como fonte dialética em Borges, pois sua ação de leitura o coloca em posição de co-autor da narrativa, uma vez que mobiliza seus conhecimentos empíricos na confrontação das “verdades” sugeridas no conto, aspecto que o lança na correlação com o narratário oculto num processo de organização implícita dos caminhos significativos sugeridos nos dois enredos imbricados no conto “O jardim de veredas que se bifurcam”.

Percorri os vagões: recordo uns lavradores, uma mulher de luto, um jovem que lia com fervor os Anais de Tácito, um soldado ferido e feliz... 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 ilusórias imagens, esqueci de meu destino de perseguido.. (BORGES, 2000, p. 526 e 528).

Quando o narrador após citar as pessoas que viu 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 uma autenticidade; mas decide imbricar os enredos e adiante passa a falar num labirinto de labirintos. O plano do enredo policial pressupõe a necessidade de um narratário/leitor detetive; com o viés filosófico, requer um narratário/leitor crítico. Lembrando Reis e Lopes (1988, p. 29) a história presente na narrativa provoca uma evocação da realidade, de acontecimentos e de personagens, e que pode ser relatada de diferentes maneiras. É no discurso que os temas da diegese se fazem conhecer por meio do processo de enunciação.

O enredo do conto é imbricado – dois núcleos que se unem e se inter cruzam ao longo da narrativa - e neles estão presentes muitos dos temas e recurso técnicos utilizados por Borges ao longo de sua 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.

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, sei de um homem da Inglaterra – um homem modesto – que para mim não representa menos que Goethe... Não falei com ele mas de uma hora, mas durante uma hora foi Goethe... Fiz isso porque sentia que o Chefe menosprezava os de minha raça – os inumeráveis antepassados que em mim confluem. Eu que provar-lhe que um amarelo podia salvar seus exércitos... Compreendi, de repente, duas coisas, a primeira trivial, a segunda quase inacreditável: a música vinha do pavilhão, a música era chinesa. Por isso e a aceitara com plenitude, sem prestar-lhe atenção... Chegamos a uma biblioteca de livros orientais e ocidentais. Reconheci, encadernados em seda amarela, alguns tomos manuscritos da Enciclopédia Perdida que dirigiu o Terceiro Imperador da Dinastia Luminosa e que nunca chegou a ser publicada. O disco do gramofone girava perto de uma fênix de bronze. Lembro-me também de um vaso rosa da família e outro, anterior de muitos séculos, dessa cor azul que

nos artífices copiaram dos oleiros da Pérsia... (BORGES, 2000, p.526, 528 e 529).

O narrador do conto recorre à metafísica para especular sobre o tempo e o destino humano, em um diálogo com o contexto histórico. Neste processo, associa o universo narrativo à verossimilhança tratando, por isso, do gênero literário, ao explorar as possibilidades e os limites de um romance hipotético. Albert, personagem do conto, diz que sua trajetória é uma “enorme charada, ou parábola, cujo tema é o tempo”. O texto é “caótico” porque não escolhe um percurso, uma alternativa para localizar-se no tempo, apenas polemiza as inferências contidas nos dois enredos imbricados. Esse narrador espera do narratário que não somente domine a língua e as linguagens do narrador, mas que também seja capaz de extrair pressupostos e consequências. E uma delas é que o título do conto pressupõe uma bifurcação do espaço, mas o narratário é desafiado a perceber a ocorrência da bifurcação do tempo.

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. Se o senhor se resignar à minha pronúncia incurável, leremos algumas páginas. (BORGES, 2000, p. 531).

Neste excerto vemos o personagem/narrador na casa do personagem Stephen Albert que emite um discurso ao narratário, para informar a singularidade da obra de Ts'ui Pen, que comporta todos os desfechos, ou seja, uma narrativa com múltiplas possibilidades e não apenas uma. O narrador autodiegético que até então emitia um discurso/monólogo, agora está reproduzindo um diálogo com uma personagem, levando a trama que focava uma narratologia de crime policial, para um caminho ou caminhos, em que um livro enigmático passa ao primeiro plano da diegese. O que conduzirá a trama para um clímax

desconcertante, como resultado da bifurcação de caminhos que o narrador busca deixar transparecer que ele também desconhece.

A ideia de uma linha do tempo em que os caminhos se bifurcam indica que o narrador de “O Jardim de Veredas que se Bifurcam” tem consciência de que, em uma narrativa o relato é entrecortado pelo seu próprio olhar e personagens se transformam, na medida em que as personagens não são manipuladas, mas sofrem a ação do tempo.

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 o faz menosprezar a vida e consegue facilmente a vitória; na segunda, o mesmo exército atravessa um palácio onde há uma festa; a resplandecente batalha se lhes parece 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, tranquilo o admirável coração, violenta a espada, resignados a matar e morrer. (BORGES, 2000, p. 531).

No excerto acima é o único lugar onde se relata um fragmento do suposto livro escrito por Ts'sui Pen; o narrador cria uma narrativa dentro da narrativa. O envolvimento do narratário é duplo: vem seguindo um caminho traçado pela expectativa de suspense policial; agora o discurso narrativo dá uma guinada e introduz uma história tirada de um livro que teria sido escrito por um ancestral do narrador. Mas a trama continua altamente teleológica, uma vez que tanto o narrador/agente espião chinês Yu Tsun, pretende matar Albert, como este assassinar Yu Tsun. O achado e a leitura do livro de Ts'sui Pen funcionam como um momento de fugir ou se preparar para a morte iminente. É como se o narrador estivesse falando para o narratário que a leitura é uma forma de tornar a vida mais suportável.

Esta consciência evidenciada pela abertura metalingüística do início do conto, faz dele um espaço de invenção, de criação das bifurcações possíveis apenas em um espaço ficcional. Compreendido o limite entre realidade e ficção no conto, sua compleição parece indicar a intersecção entre ficção e realidade, não pela negação de um dos pólos, antes pela convivência entre eles.

Retomando Jouve (2002), o narrador nesse conto dialoga com o “narratário oculto”, aquele que não é descrito, nem nomeado, mas é implícito pelo saber e pelos valores que o narrador projeta no destinatário do seu texto, ou seja, o narratário oculto é aproximado ao leitor ideal, mas é uma entidade ficcional; não se confundindo com o leitor real.

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... O Jardim de veredas que se bifurcam é uma enorme charada, ou parábola, cujo tema é o tempo; essa causa recôndita proíbe-lhe menção de seu nome. Omitir sempre uma palavra, recorrer a metáforas ineptas e a perífrases evidentes, é quiçá o modo mais enfático de indicá-la... O Jardim de veredas que se bifurcam é uma imagem incompleta, mas não falsa, do universo tal como o concebia Ts'ui Pen... Acreditava em infinitas séries de tempo, 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; em alguns existe o senhor e não eu; em outros, eu, não o senhor; em outros, os dois...O tempo se bifurca perpetuamente para inumeráveis futuros. (BORGES, 2000, PP. 532 e 533).

Percebemos neste trecho e em todo o conto, que a figura do narratário não é descrita dentro da diegese, nem nomeada de maneira indireta por meio da dialética narrador/leitor. Sua construção ocorre concomitante a construção da figura do narrador; já que é a ele, o leitor em potencial do texto, que o enunciado da narrativa se dirige. Quando Albert relata: “Não existimos na maioria desses tempos; em alguns existe o senhor e não eu; em outros, eu, não o senhor; em outros, os dois...”. O narratário é informado sobre o

conteúdo do suposto livro de Ts'ui Pen. Lembrando Reis Lopes (1988, p. 215), o narrador promove uma ligação com elementos culturais situados no mundo empírico e que obedecem a um dado recorte temporal, também situado em um espaço, no qual transitam personagens em uma estrutura preestabelecida que percorre uma trama – junção cronológica de fatos em um determinado enredo - em busca da transmissão e ou polêmica em torno de uma mensagem, de algo a ser dito. Esse algo informado ao narratário constitui a bifurcação de tempo, algo fora do mundo real.

Em outra parte do conto, o narrador como que refletindo e querendo passar sua forma de lidar com as dificuldades e o tempo, aconselha que “o executor de uma tarefa atroz deve imaginar que já a cumpriu, deve impor-se um futuro que seja irrevogável como o passado”. E assim o narrador vai envolvendo o narratário na construção de sentido do texto.

Mas o narrador vai dando pistas falsas ao narratário com fim também de iludir o leitor real.

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).

O narrador dirige-se ao narratário oculto dizendo-se entendido em labirintos e imediatamente passa a falar de um romance populoso. No final do conto vamos constatar que o labirinto é o romance e que essa população, os personagens do romance, estão perdidos dentro dessa narrativa, por que ela – diferentemente da vida real - permite vários desfechos em um processo contíguo de avanços e retrocessos na linha do tempo.

Retomando *Candido* (2006, p. 92), os sentidos objetivos são inferidos no universo ficcional, em muito, pela forma ambígua de sua construção em que a verossimilhança está presente ou é polêmica, dando suporte à progressão narrativa.

Durante a narrativa detectamos várias interlocuções entre narrador e narratário, através da personagem no plano da metalinguagem.

Recordei também aquela noite que está no centro das *Mil e Uma Noites*, quando a rainha Sherazade (por uma mágica distração do copista) põe-se a contar textualmente a história das 1001 Noites, com risco de chegar outra vez à noite da qual está fazendo o relato, e assim também ao 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. (BORGES, 2000, p. 530).

No fragmento citado do conto, está implícito que o narratário precisa ter conhecimento da existência da narrativa 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 narrador está contando com essa esfera de conhecimento por parte do narratário, e por meio dele, imaginando que o leitor real seja detentor desse conhecimento como forma de evitar uma leitura rasa e ingênua do texto. Por isso, nossa insistência da importância da figura do narratário na construção do processo de leitura, pois é na relação entre significação e nas expectativas diante da enunciação que os diálogos diegéticos são construídos no interior do texto que, por isso, atinge ou não sua função comunicativa.

Lembrando Jakobson (1982), quando a literatura toma a si mesma como objeto acontece a metalinguagem literária. Nesta parte do conto, o narrador de Borges, ao dialogar com o narratário em um processo de interação, utilizando a metalinguagem, vale-se da função implícita do narratário como uma fonte para a criação do conto, sobretudo por

aproveitar as expectativas do leitor no processo de composição da diegese. O ato de ler, nesse caso, se liga ao fato de que o texto para produzir conhecimento necessita da participação do leitor, conseqüentemente, entendido na relação ambígua entre leitor narratário e, na outra face, autor e narrador.

É nesse prisma da interação entre esses dois entes textuais - que ao longo do nosso estudo temos afirmado ocorrer o que identificamos como função metalinguística nas possibilidades de leitura do texto literário. Entendemos, por isso, que a relação narrador e narratário é espaço de criação estética na obra de Jorge Luis Borges; na medida em que o texto mobiliza conhecimentos culturais e históricos do leitor, permeados pela manipulação dialética entre narrador e narratário ao longo da obra do autor argentino. Esta interação possibilita a quem lê interagir com os sentidos implícitos e explícitos na construção de diferentes intenções enunciativas.

Como já apontado antes, o texto nunca está plenamente acabado sem a interação com o leitor, mas mobiliza no leitor fontes para sua decodificação e compreensão. Daí, concluímos que as possibilidades de leitura do texto decorrem de um contínuo preenchimento de brechas presentes no interior do texto. Portanto, o desafio do leitor de Borges é não se perder em um verdadeiro labirinto de citações e referências.

Outro ponto a destacar na relação leitor e texto é que o livro, como um recorte dos valores da sociedade e herança do conhecimento da humanidade, se projeta como metalinguagem na obra borgena. É visível que nas ficções de Borges o livro é pleno de significado. Para o autor argentino, o efeito de ambigüidade na aproximação e afastamento da realidade e presença da ficção é, em muito, resultado da leitura, entendida como lacunar e sempre em processo. Este fragmento do conto é um exemplo: “Chegamos a uma

biblioteca de livros orientais e ocidentais. Reconheci, encadernados em seda amarela, alguns tomos manuscritos da Enciclopédia Perdida que dirigiu o Terceiro Imperador da Dinastia Luminosa e que nunca chegou a ser publicada”. (BORGES, p. 529).

Essas aproximações e afastamentos da realidade não só provocam leituras cheias de interrogações, como abrem para variados significados. Temos aí uma das justificativas de se dar mais atenção ao diálogo narrador narratário nos textos de Borges; reafirmamos que esse é o foco da nossa pesquisa. Lembrando Regina Zilberman (1998), para que aconteça uma leitura proficiente, capaz de inferir informações que não foram explicitadas no texto; isso exige uma postura interativa que é possibilitada por uma visão crítica do leitor em relação ao texto.

Calvino (2001, p. 133) aponta Jorge Luís Borges como aquele “escritor de ficção que realizou perfeitamente o ideal estético de Valéry (2007) de exatidão na imaginação e na linguagem, criando obras que combinam a rigorosa geometria do cristal e a abstração do raciocínio dedutivo”. E o escritor italiano destaca que “faz parte dos lugares obrigatórios da fortuna crítica de Borges a observação de que todo texto seu redobra ou multiplica o próprio espaço por meio de outros livros de uma biblioteca imaginária ou real, ou de leituras clássicas ou eruditas ou simplesmente inventadas”, Calvino (2001, p.63).

3.2 . Análise do Conto “A Biblioteca de Babel”

Em “A Biblioteca de Babel”, temos um conto essencialmente metafísico, no qual a linguagem encontra nas prateleiras moveáveis 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 toda a

realidade e movimentam-se sozinhos dentro da biblioteca, alterando espaços e construindo novos caminhos, nos quais, nem sempre, a relação com a realidade é plausível.

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

Poderíamos chamar de biblioteca interior esse conjunto de livros – subconjunto da biblioteca coletiva que habita em todos nós – sobre o qual toda personalidade se constrói, conjunto que organiza em seguida sua relação com os textos e os outros. Uma biblioteca onde certamente figuram determinados títulos precisos, mas que é sobre tudo constituída, como a de Montaigne, de fragmentos de livros esquecidos e de livros imaginários através dos quais apreendemos o mundo. (BAYARD, 2007, p. 95).

A “Biblioteca de Babel” recupera do livro bíblico o caráter caótico para construir a metáfora da busca pelo conhecimento cifrado na construção do discurso literário. Nestas prateleiras, movediças e sempre em transformação, as mensagens são organizadas de forma a apresentar ao leitor a construção dos sentidos subjacentes à leitura e, com isso, conduzi-lo ao enfrentamento do literário. As nuances entre realidade e ficção, neste conto, são aproximados de forma a estabelecer a correlação entre o processo inventivo da arte e sua ligação com o espaço objetivo.

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”. (BORGES, 2000, p. 521).

O narrador utiliza a primeira pessoa “(eu o sei)”, com um tom de autoridade e usa os parênteses para estabelecer o diálogo com o narratário. Imagens como a de uma

“Biblioteca febril” reforça a idéia do livro como fonte de conhecimento e a leitura como postura ativa para acompanhar as mutações provocadas por afirmações e negações. O narrador novamente relaciona livro e biblioteca à religião e a crença. Diz que os ímpios não acreditam nesse livro único até porque os livros transformam-se em outros; tudo afirmam, negam e confundem como uma divindade que delira. Nesse diálogo, o narrador procura persuadir o narratário sobre o conceito da arte como instrumento de libertação, porque não pode ser apreendida pelo espaço ou pelo tempo.

Para este narrador, o mundo onde vivemos está repleto de linguagens, a própria realidade pode ser considerada como uma enorme biblioteca cheia de textos a espera de decodificação uma das metáforas sugeridas ao longo do conto.

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, PP. 25e26).

Borges cria, então, narradores que dialogam com narratários ocultos ou interpelados em um processo metalinguístico que tem nos inúmeros fragmentos textuais citados ou evocados ao longo da composição da “A biblioteca de Babel” a função de diálogo cultural. Parece-nos que, para Borges, a escrita se constitui num processo labiríntico de apropriação de leituras anteriores em busca de novos significados, quase sempre, construídos na relação com o narratário apresentado no conto.

É como se o narrador estivesse nos alertando sobre a impossibilidade de guardarmos em nossa memória livros homogêneos. Esta seria a razão da presença de fragmentos arrancados de leituras parciais, frequentemente misturados uns com os outros no interior do conto. “Falamos de galerias e de escadas com o bibliotecário; às vezes, pegamos o livro mais próximo e o folheamos, à procura de palavras infames. Visivelmente, ninguém espera descobrir nada.” (BORGES, 2000, p. 520). Isto ganha força ao pensarmos que as leituras propostas pelo narrador são sempre parciais e remanejadas por impressões e possibilidades. Como se fossem frações de livros falsificados, análogos às lembranças que dissimulam a ideia de verdades totalizadas ou fechadas.

Um exemplo claro, quando o narrador diz: “há sempre várias centenas de milhares de fac-símiles imperfeitos: de obras que apenas diferem por uma letra ou por uma vírgula”. (BORGES, 2000, p. 518). Um dos nós da trama é a incerteza do narrador diante de uma biblioteca infinita ou duplicada por espelhos. A incerteza diante do relato é aspecto importante tanto no conto “A Biblioteca de Babel”, quanto no “O Jardim de Veredas que se Bifurcam”; com uma linguagem erudita que flerta com o irônico, o uso do discurso indireto livre apresentado 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. 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, pegamos o livro mais próximo e o folheamos, à procura de palavras infames. Visivelmente, ninguém espera descobrir nada. (BORGES, 2000, p. 520).

O narrador/personagem dialoga com o narratário numa forma de compartilhar mais dúvidas do que saberes, como se ao invés de a Biblioteca ser um local onde reside o conhecimento é o espaço onde esses saberes são questionados. Ao apontar a biblioteca e o tempo como os dois mistérios básicos da humanidade e passar a enaltecer a linguagem, o conto propõe uma verdade parcial a ser apreendida na leitura. Esta impossibilidade de compreensão total é transportada para o leitor que advertido pelo narrador desconfia, questiona, pois “faz já quatro séculos que os homens esgotam os hexágonos...”.

A personagem/narrador sucede o pai no ofício de bibliotecário 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 cronológico, no qual as relações humanas são esvaziadas na medida em que os livros são abandonados pelos homens. A advertência do narrador que descreve a “biblioteca” de forma a incluir o leitor do conto como observador das cenas a serem apresentadas cria um “universo (que outros chamam a Biblioteca) é composto de um número indefinido, e talvez infinito, de galerias hexagonais, com vastos poços de ventilação no meio, cercados por balaustras baixíssimas (...)” (BORGES, 1994, p. 69).

A aproximação entre o leitor e o objeto da enunciação, ou seja, a biblioteca descrita no conto apresenta uma polêmica dentro do conto, pois provoca uma identidade entre narrador e leitor, transfigurado em narratário e inserido nos diálogos provocativos presentes no conto.

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. (BORGES, 2000, p. 522).

O narrador/bibliotecário, nesse excerto, parece desabafar com o narratário sobre a que condição chegamos: “Conheço distritos em que os jovens se prostram diante dos livros e beijam com barbárie as páginas, mas não sabem decifrar uma única letra”. Após esse “desabafo”, o narratário não é mais ignorante em relação à situação em que os livros são cultuados mas não lidos ou entendidos. Nesse diálogo o enunciado dá a entender que só os bibliotecários sabem orientar-se nesses labirintos, mas já morreram todos eles e as indicações dos catálogos parecem estar deliberadamente erradas para ninguém encontrar aquilo que procura. Desse modo, “a Biblioteca é infinita e incorruptível”, porque ninguém pode usá-la, mas também é perfeitamente inútil. O narrador autodiegético, procura dar ao narratário a idéia de que a biblioteca parece ser uma imagem fantástica do mundo em que vivemos e que ninguém se sabe orientar. É um labirinto.

A figura do narratário oculto, nesse caso, identificada ao leitor ideal (aquele que lê o texto) provoca uma cumplicidade narrativa. O leitor, nesse caso, passa a agente participativo da construção narrativa e identificado ao narrador apresenta-se como narratário e participante da diegese. É desta identidade – narrador e narratário – como autores do conto que se estabelece a distinção entre os “homens” que frequentam a biblioteca e o leitor que perambula entre as “prateleiras hexagonais” da “biblioteca de babel”. Quanto mais o leitor ideal encontra nos livros a imagem de “verdades” periféricas, mais é impregnado pela presença da tradição dialética entre texto e narratário, entendido como espaço de humanização ou de desumanização.

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. (BORGES, p. 519).

Ao narrador afirmar “a Biblioteca existe ad eterno. Dessa verdade cujo corolário imediato é a eternidade futura do mundo, nenhuma mente razoável pode duvidar”, vemos uma semelhança com a frase de abertura do conto: O UNIVERSO (que outros chamam a Biblioteca). Com base em Reis e Lopes (1988, p. 259), podemos dizer que neste fragmento ocorre a intrusão¹⁸ do narrador. Isto fica materializado pela insistência do narrador na tentativa ideológica de convencimento do narratário.

Ao mesmo tempo em que vê nos livros e na biblioteca um espaço de salvação, o narrador procura mostrar também que é a razão da perdição humana. “O homem, o imperfeito bibliotecário, pode ser obra do acaso ou dos demiurgos malévolos”. Em relação à significação do texto, o diálogo do narrador com seu narratário aponta para determinadas interpretações, por parte do leitor empírico, em detrimento de outras. A ironia é exposta quando o narrador descreve o Universo com lindas prateleiras de livros enigmáticos e latrinas para o bibliotecário sentado como obra de um deus.

O narrador, ao dialogar com o narratário, interfere no leitor na organização do conto ao apontar as “possibilidades” da biblioteca.

Em aventuras como essas, prodigalizei e consumi meus anos. Não me parece inverossímil que em alguma prateleira do Universo haja um livro total; rogo aos deuses ignorados que um homem – um só, ainda que seja há mil anos! – o tenha

¹⁸ A expressão intrusão do narrador designa, de um modo geral, toda manifestação da subjetividade do narrador projetada no enunciado, manifestação que pode revestir-se de feições muito diversas e explicar-se por diferentes motivos. Não se trata, pois, simplesmente de registrar a presença do narrador no discurso, uma vez que ele se denuncia pela simples existência do relato, resultado material de sua existência e ato narrativo; trata-se mais do que isso, de apreender, nos planos ideológico e afetivo, essa presença como algo que, de certo modo, pode parecer excessivo. Reis e Lopes (1988, p. 259).

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. (BORGES, 2000, p.521).

Tendo o narratário como ouvinte o narrador conta sua história de modo enfático. Usa um tom confessional e evidencia o processo de focalização interna, marcado pela revelação do que conhece e também do que espera que aconteça: “Não me parece inverossímil que em alguma prateleira do Universo haja um livro total”. E nesse discurso procura convencer o narratário da origem divina da Biblioteca ao se referir a Deus “Tua enorme Biblioteca se Justifique”; o uso da letra maiúscula Tua, dá uma idéia de reverência. O narrador faz um contraponto entre “Em aventuras como essas, prodigalizei e consumi meus anos” e “em alguma prateleira do Universo haja um livro total”, dizendo ao narratário do contraste dessa Biblioteca que abarca tudo e permanece, em relação ao bibliotecário, o ser humano que é mortal.

A postura na análise de características que revelam fragilidades humanas, manifestas por meio da aproximação e ou distanciamento das personagens e, posteriormente, dos bibliotecários e frequentadores da biblioteca, dos livros, permitem vislumbrar um percurso irônico no conto, pois quanto mais distante da leitura, menos humanizados são os personagens que transitam pelos corredores infinitos da biblioteca.

Por meio desta biblioteca infinita e labiríntica, chegamos à conclusão de que é impossível a apreensão de sua totalidade, uma vez que “se um viajante a atravessasse em qualquer direção comprovaria ao cabo de séculos que os mesmos volumes se repetem na mesma desordem (que, repetida, seria uma ordem: a Ordem)” (BORGES, 1994, p. 79). Entendemos que o conto, num primeiro momento, envolve o leitor comum que acredita na

existência de plausibilidade realista no texto não só neste conto, mas também em “O Jardim de Veredas que se Bifurcam”. Outro nível de leitura é apresentado quando o leitor “incrédulo” percebe, por meio das sugestões do narrador em diálogo com o narratário, a ironia do emissor da mensagem que busca, então, uma verdade mais ampla associada às múltiplas leituras sugeridas no conto.

O conto não só revela um discurso, mas também o oculta como forma de forçar a participação do leitor; identificado ao narratário. Livro, 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 compõem a “Biblioteca de Babel” parecem ser um dos espaços de compreensão da situação fragmentada em que se encontra o leitor na obra de Jorge Luís Borges. É no mistério da “Biblioteca infinita ou espelhada” que o leitor entra nos labirintos formados por livros e prateleiras infinitas em um espaço alegórico relacionado à leitura.

(...) 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 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. (BORGES, 2000, PP.516 e 517).

O narratário oculto, neste fragmento, é considerado pelo narrador/personagem como alguém que sabe ou imagina o que significa dedicar toda a vida à leitura. É a ele que se dirige construindo a base objetiva de sua diegese. Como narrador autodiegético, retomando Reis e Lopes (1988, p. 119), “aparece então como entidade colocada num

tempo ulterior em relação à história que relata, entendida como conjunto de eventos concluídos e inteiramente conhecidos”. Isto se verifica na expressão: “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”.

Borges, na construção deste conto, apresenta a inquietação do leitor diante do objeto literário e, por isso, tem como tema um percurso metalinguístico no qual a leitura é aspecto importante. Vista como ambígua, a leitura é contraditória. A imagem especular que aparece no interior do conto é ilustrativa para os processos inventivos apresentados como elementos de construção da trama do conto.

No vestíbulo há 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... (BORGES, 2000, p.516).

Com a perspectiva de expandir a narrativa, nesse excerto encontramos o narrador afirmando: “No vestíbulo há um espelho, que fielmente duplica as aparências”. Isso provoca um conflito, abrindo o questionamento por parte do narratário se a Biblioteca é 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. Retomando Siqueira (1992, p.19), ao afirmar que a narrativa ficcional: “começa pela apresentação de uma expectativa que pode estar implícita ou explícita. É esta expectativa que permite ao leitor reconhecer o conflito, que é a principal característica de uma narrativa de ficção”. O narrador coloca aí um grau de dificuldade para o narratário prever o percurso diegético.

Constatamos que grande parte da novidade dessa narrativa requer, com efeito, um narrador que revela pelos detalhes sua trajetória de leitor de múltiplas faces e que, nos termos do conto, “representam e prometem o infinito”. Para o narrador, o que permanece como realidade é a capacidade de tirar da leitura, real ou fantasiosa, a mobilidade da escrita e uma possibilidade de compreensão do mundo a sua volta. Esse narrador encontra no narratário um cúmplice, alguém que o acompanha nos labirintos que a trama desse conto projeta como imitação simbólica do mundo.

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. (BORGES, 2000, p.519).

Como protagonista do enredo, o narrador autodiegético, em outro fragmento do conto utiliza a primeira pessoa: “Em aventuras como essas, prodigalizei e consumi meus anos”, deixando claro pela forma com que o narrador conduz o relato. O narrador se destaca como personagem central, já que o relato foca sua trajetória de vida. E é pelo olhar desse personagem protagonista que o percurso diegético conduz o narratário. Porém na citação acima, percebemos uma flexibilização na focalização do narrador autodiegético e passa a narrar na terceira pessoa, como um narrador heterodiegético: “Quando se proclamou que a Biblioteca abarcava todos os livros, a primeira impressão foi de extravagante felicidade”. Como se estivesse narrando ao narratário, algo de que ele não participou, e que não acredita, ou não compartilha da conclusão de que “Todos os homens sentiram-se senhores de um tesouro intacto e secreto. Não havia problema pessoal ou mundial cuja

eloquente solução não existisse”. Percebemos aqui o narrador “propondo” certo ceticismo em relação à sua própria narrativa e aos livros como um todo.

Temos praticamente durante a maior parte do conto a “Biblioteca de Babel”, uma evocação da metalinguística, em que o texto está referindo-se a outros livros. Lembrando Jakobson (1982), o narrador, ao dialogar com o leitor em um processo de interação a metalinguagem pode valer-se da função implícita do narratário. O ato de ler, nesse caso, se liga ao fato de que o texto para produzir conhecimento necessita da participação do leitor, conseqüentemente, entendido na relação ambígua entre leitor narratário e, na outra face, autor e narrador. Reiteramos que o efeito de verossimilhança se acentua conforme a competência da narrativa do leitor real corresponde melhor à do narratário.

Ao se aproximar do final do conto, o narrador da “Biblioteca de Babel” faz a seguinte indagação: “Você, que me lê, tem certeza de entender minha linguagem?” e em seguida faz um alerta: “A escrita metódica distrai-me da presente condição dos homens. A certeza de que tudo está escrito nos anula, ou nos fantasmagoriza”. Dessas perguntas, o diálogo com o narratário oculto estabelece a procura por um leitor que compreenda a complexidade das obras da biblioteca. Esta constatação e a inquietação diante da decodificação dos sentidos da leitura no interior do conto, reforça a ideia de uma metalinguagem norteando a composição da obra. Nela, leitor, narrador e narratário deparam-se com o livro e procuram alcançar um nível de reflexão que compreenda não a verdade absoluta do texto, antes sua ampliação em novas verdades, sempre periféricas e abertas. Esta relação, em nosso entendimento, justifica a ideia de labirinto e infinito, sugeridas no conto.

A presença do “espelho” e a possibilidade de que se trata de uma “biblioteca infinita” denuncia a ambiguidade comentada há pouco. Alberto Manguel (2006), que atuou também como um dos secretários do Borges, diz que “... toda biblioteca, mesmo sob a mais estrita vigilância, contém textos secretamente rebeldes que escapam ao olho do bibliotecário” (MANGUEL, 2006, p. 101). Compreender a reflexão de Borges no interior do conto “A biblioteca de Babel” como um espaço de questionamentos sobre o papel da literatura e da leitura na construção da sociedade, sobretudo na formação humanista do sujeito, é uma forma de perceber como este autor discute a aproximação limítrofe entre as referências sociais internas ao conto e sua reorganização enquanto elemento de ficção em um espaço formativo para a natureza humana, vista sempre como ambígua.

Naquele tempo falou-se muito das Vindicações: livros de apologia e 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... (BORGES, 2000, p. 519).

Neste excerto, o narrador continua numa perspectiva de focalização heterodiegética a dialogar com o narratário sobre “falou-se muito das Vindicações: livros de apologia e de profecia, que para sempre vindicavam os actos de cada homem do Universo e guardavam arcanos prodigiosos para seu futuro”. Mas como narrador autodiegético, lembrando Reis e Lopes (1988, p121) “tenderá normalmente a subordinar as questões enunciadas a uma questão central: a construção (ideológica, ética, etc.) da entidade que protagoniza a dupla aventura de ser o herói da história e responsável pela sua narração”. Isso fica evidente ao narrador dizer: “Milhares de cobiçosos abandonaram o doce hexágono natal e

precipitaram-se escada acima, premidos pelo vão propósito de encontrar sua Vindicação”. Ao qualificar negativamente os bibliotecários que “abandonaram o doce hexágono natal” o narrador procura comunicar ao narratário que ele não participou dessa empreitada desesperada.

Esta percepção, em nosso entendimento, justifica a presença de fragmentos metalinguísticos no interior do conto como “espelho” da natureza intrínseca do literário, pois seu conteúdo “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”, Borges, (2000, p. 520).

O “idioma inaudito” e a busca pela compreensão deste discurso evasivo esbarra em suas limitações específicas; a materialidade do livro esquecido nas prateleiras da biblioteca e, por isso, remete a um aspecto agônico na formação humana distante de manifestações literárias, das quais as bibliotecas são espaços de acumulação por meio dos livros e vozes nelas guardados.

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. (BORGES, 2000, p. 519).

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 o narrador ironiza ao narratário, um saber silenciado por meio dos livros não lidos e inacessíveis. O narrador comenta que muitas obras não existem, tais como: “o evangelho gnóstico de Basilides, o tratado que Beda, os livros perdidos de Tácito”, entre outros, numa forma de exagero para apontar mais uma vez a imensidão do acervo da biblioteca. Este procedimento aponta para um diálogo mais específico com o leitor que, por isso, é retirado de sua condição de exterioridade e passa a figurar como ponto de reflexão direta do narrador, ou seja, o diálogo construído no texto implica na transposição do leitor em narratário.

O narrador deixa uma margem para se inferir que os livros da Biblioteca de Babel podem não ter grande significado, pois estão silenciados, mas esta inferência cabe ao narratário e, por correlação, ao leitor a quem este representa. A biblioteca é total e infinita contemplando até o que não foi escrito, mas também é esvaziada, pois a inquietação do narrador conduz o narratário a pressupor a inexistência do conhecimento, posto que seus corredores vazios e silenciosos carecem da figura do leitor, metaforizado na figura ambígua do bibliotecário que formula questões ao narratário.

O narrador e o narratário se encontram num duplo, como que refletido no espelho da ficção. Os comentários e digressões estabelecem um encadeamento no processo narrativo, pois é preciso que o narratário mobilize no leitor passivo um espaço de coparticipação na construção dos sentidos do conto. Ao sugerir a presença de um tipo de leitor inquieto e intelectualizado que se volta para os detalhes da narrativa em busca de sua compreensão, o narrador utiliza o discurso fazendo suposições, quase sempre, retiradas de livros que supostamente leu ou que inventa.

As conclusões, sempre preliminares, procuram inquietar o leitor e mobilizar nele o ato de investigação dos sentidos. É este processo explicitado pelo diálogo entre narrador e narratário que possibilita o encadeamento não só da leitura, mas da própria narrativa. Esta dinâmica cria a imagem de um bibliotecário ilusório que criteriosamente reúne em uma biblioteca sem fim questões relativas a sua formação humana, sempre em processo e, com isso, indica suas lacunas individuais nas relações que estabelece com os volumes imaginários que estão em falta ou sempre faltarão na biblioteca.

A metáfora da “Biblioteca de Babel” é um lugar onde os saberes não só dialogam, mas entram em conflito e são contraditórios. Um lugar de acumulação do tempo e da história, lugar 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, se repetindo até o infinito. “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.”

A mistura das letras dessa Babel nos remete à mistura das línguas humanas e alinha variações idiomáticas no conto ao espaço da reflexão artística, vista como diálogo cultural, razão pela qual a “A Biblioteca de Babel” é espaço metafórico da leitura. Para o narrador do conto

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

O discurso do narrador na tentativa de convencer o narratário sobre a grande dimensão da biblioteca é constante. Percebemos aqui a focalização onisciente. 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 ao narratário que conhece os fatos e “superstições” e indica como inferência, que ele, o narratário, desconhece e precisa preocupar-se com o processo de decodificação dos sentidos apresentados no texto.

As diversas possibilidades de leitura sugeridas sucessivamente pelo narrador de “A biblioteca de Babel”, tais como: a Biblioteca ocupando todo o Universo; a Biblioteca funciona como preenchimento de brechas que aparecem dentro do texto o que, em nosso entendimento, apresenta a importância do narratário na construção dos sentidos no conto. Informações que não foram ditas ou escritas na materialidade do texto são inferidas pelo leitor o que propicia uma nova forma de diálogo entre leitor e texto no ato da leitura do conto.

Na “Biblioteca de Babel”, cada exemplar é singular e, neste espaço, de proximidades e distanciamentos a Babel de Borges possibilita, então, a compreensão do livro como suporte de valores culturais e obriga a participação do leitor como agente de reorganização destes valores. É deste processo que advém a transposição do leitor em narratário. A leitura vista como prática formativa da natureza humana adquire na metáfora da “Babel”, de Jorge Luís Borges, o espaço destinado à reflexão em uma sociedade ainda sem fôlego em virtude das mudanças rápidas e irreversíveis em meados do século passado.

Esta epístola inútil e palavrosa já existe num dos trinta 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. (BORGES, 2000, p.520 e 521).

Dando mais uma vez prova de que é um narrador autodiegético e, portanto, protagonista do enredo, a “Esta epístola inútil e palavrosa já existe”. Quando parece que o narratário vai obter uma informação realmente segura, o narrador informa que o conteúdo do conto, que está narrando se encontra “num dos trinta volumes das cinco prateleiras de um dos incontáveis hexágonos”. Mas o narrador está marcando seu ponto de enunciação, informa ao narratário, que a sua narrativa já tem no acervo da biblioteca, e como se isso não bastasse, consta também em um dos volumes “sua refutação”. Isso nos faz lembrar o narrador de “Memórias Póstumas de Braz Cubas”, que narra sua própria morte. Vai organizando sua diegese ao dialogar com o leitor do conto, muitas vezes, transfigurado em narratário, na medida em que o leitor passa a compor dialeticamente o percurso narrativo.

Borges nos faz pensar, na construção deste conto, no futuro da leitura ao metaforizar na imagem solitária do leitor/bibliotecário, em meio ao isolamento dos livros em sua “Babel”, pois “dantes, para cada três hexágonos havia um homem”. Podemos inferir que o Narrador bibliotecário 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 quanto à natureza da realidade.

Se considerarmos a declaração do narrador/bibliotecário: “peregrinei em busca de um livro, talvez do catálogo de catálogos”, como uma ação comum aos que trabalham

tecnicamente com livros, tendo apenas a função de localizar o livro requerido, mas não o interesse em ler, podemos inferir também o lugar da não-leitura como espaço presente dentro do conto.

Pierre Bayard (2007) citando a obra de Robert Musil “O Homem sem Qualidades” destaca o seguinte diálogo entre um general e o bibliotecário:

- O senhor quer Saber como eu posso conhecer cada um destes livros? Pois eu lhe digo: é porque não leio nenhum! O segredo de todo bom bibliotecário é, de toda a literatura que lhe é confiada, jamais ler senão os títulos e os índices. “Aquele que botar o nariz no conteúdo estará perdido para a biblioteca!” [...] “Pois jamais terá uma visão de conjunto!” – Quer dizer que o senhor jamais lê um só destes livros? – Jamais. Com exceção dos catálogos. – Mas o senhor é de fato doutor, não? – Claro. Professor universitário, de biblioteconomia.[...] Assim, eu me vi dentro do empíreo da biblioteca. Tive a impressão, acredite, de ter entrado no interior de um crânio. À minha volta só havia estantes com livros, por toda parte escadas para subir, e em cima das mesas e escrivaninhas nada além de catálogos e bibliografias, a quintessência do saber, em nenhuma parte um livro normal, legível, nada além de livros a respeito de livros. (BAYARD apud MUSIL, 2007, PP. 27 e 29).

Nesse trecho “O Homem sem Qualidades” evoca os termos do velho problema que entrelaça cultura e infinito resumido no aforismo de “como Saber sobre os livros”. Ao adotar o distanciamento, o bibliotecário que “não lê” está salvo do livro, pois o trata enquanto objeto. Daí o espanto do general, confrontado com aquele bibliotecário de um gênero específico, que fazia absoluta questão de nada ler, não por incultura, mas, ao contrário, por compreender que o conteúdo dos livros reorganiza o aspecto mecânico, pois ao “botar o nariz no conteúdo” perde sua capacidade de organização linear e, por isso, é condenado à perdição para a função mecânica de organização de livros.

O narrador do conto “A biblioteca de Babel” parece percorrer caminho contrário, pois é justamente seu amor pelos livros, e, por todos os livros, que o incita a instalar-se prudentemente na periferia. Diferente de Bayard (apud MUSIL, 2007), Borges compreende

o perigo do livro como espaço de criação e preocupa-se em encontrar verdades profundas em livros móveis e bibliotecas infinitas como em “O livro de areia” e no conto ora abordado.

Nesta perspectiva, para Bayard:

a leitura é primeiramente a não-leitura, e, mesmo entre os grandes leitores que lhe dedicam sua existência, o gesto de apreensão e abertura de um livro oculta sempre o gesto inverso que é efetuado ao mesmo tempo e que escapa, por causa disto, à atenção: o gesto involuntário de não apreensão e de fechamento de todos os livros que poderiam, numa organização de mundo diferente, ter sido escolhidos no lugar do feliz eleito. (BAYARD, 2007, p. 35).

Esse encontro com o infinito das leituras possíveis não deixa de ter relação com a idéia de encorajar a não ler. Pergunta Bayard (2007): “Como não dizermos a nós mesmos, em face do número incalculável de livros publicados, que todo empreendimento de leitura, mesmo multiplicado ao longo de uma vida, é absolutamente vão diante de todos os livros que permanecerão para sempre ignorados?”

A Biblioteca de Babel, como toda biblioteca, é feita por lacunas e falhas. Outro ponto a destacar são os elos que um livro mantém com os outros livros. Um livro não se limita a ele mesmo; ele é igualmente constituído, a partir da difusão, pelo conjunto móvel das séries de trocas que a circulação suscita.

Ao considerarmos as observações feitas até este ponto da pesquisa, percebemos que a reflexão metalinguística não só sobre a leitura literária em Borges, mas também sobre o papel do livro e da biblioteca são constitutivas no processo de escrita nas ficções do autor argentino. Essas reflexões têm como ponto de partida a busca do entendimento do diálogo estabelecido entre o narrador e o narratário nos contos de Jorge Luís Borges como espaço de criação; como componente estético de sua ficção. Compreendemos, mesmo que

preliminarmente, que é nessa interlocução que o narrador projeta um dos caminhos para a construção de significados na obra de Borges.

Entendemos, por esse prisma, que a contribuição do nosso trabalho é verificar na construção dialética entre narrador e narratário um espaço para a compreensão dos caminhos estéticos na leitura dos textos ficcionais de Jorge Luís Borges.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na conclusão deste trabalho, lembramos que nosso recorte, reconhecendo o valor dos estudos realizados sobre Borges, focalizou a investigação da imagem do livro como simulacro das relações entre narrador e narratário dentro do processo criativo do autor. Para nós, o diálogo narrador/narratário ajuda a compreender uma das faces da originalidade na ficção do autor argentino em uma interface com as inúmeras referências intertextuais e a metalinguagem presente em muitos de seus textos.

Os comentários apresentados ao longo do texto apontam aspectos relevantes do diálogo narrador e narratário, dando especial atenção aos contos “Biblioteca de Babel” e “Jardim de Caminhos que se Bifurcam”, *corpus* selecionado para a pesquisa. Nossa investigação teve a preocupação de enfatizar a importância da relação entre narrador e narratário na construção ficcional de Jorge Luís Borges e procuramos, amparados pelo arcabouço teórico, discutir também a relação entre livro e leitura no interior das obras analisadas.

Pelas reflexões apresentadas neste estudo, compreendemos a importância da figura do livro, do narrador e do narratário na construção da metalinguagem na literatura de Jorge Luís Borges. Entendemos que, nos contos em discussão, a presença de um narratário oculto com o qual o narrador em primeira pessoa interage ao longo das narrativas, traça um caminho de entendimento reflexivo na obra de Borges, principalmente, quando pensamos a interlocução com uma forma de envolvimento do leitor real na ficção do autor.

Parece-nos que nos textos ficcionais de Borges a linguagem é construída por meio da dialogicidade com os valores sociais e o livro é apresentado como espaço significativo

ao promover a ambiguidade e a ampliação dos significados imediatos em uma dada construção linguística, por isso, sugestiva e em processo dialético face ao leitor.

A proposta deste trabalho foi discutir em que medida Jorge Luis Borges aborda a questão do livro e da leitura nos contos “A biblioteca de Babel” e “O Jardim de Veredas que se Bifurcam” e também por meio da alusão a fragmentos reflexivos perceptíveis ao longo de sua obra. Evidenciamos ao longo das discussões que a presença da metalinguagem é aspecto importante na construção do *corpus* selecionado e, por isso, chegamos à ideia de que a “Babel” de Borges dialoga tensivamente com a necessidade de participação ativa do leitor no processo de construção de sentidos no literário.

Embora os fragmentos críticos de Borges apresentem a imagem da biblioteca real como um dos pontos de partida para a construção dos contos em discussão, a ideia da impossibilidade do esgotamento da leitura e a necessidade de reorganização do discurso em busca da decodificação perene dos enunciados ficcionais, parece ser um dos temas centrais dos contos analisados no trabalho.

Entendemos que a dialética entre narrador e narratário é um dos caminhos para compreender a obra do autor argentino, principal contribuição deste estudo.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Flávio. Panorama da Literatura. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1988.
- ALMEIDA, João Ferreira de. Bíblia Sagrada. São Paulo: Editora Vida, 2011.
- JÚNIOR, Arnaldo Franco. Operadores de Leitura da Narrativa. Maringá: EDUEM, 2006.
- ASSIS, Machado de. Contos Fluminenses. São Paulo: Atica, 2000.
- ASSIS, Machado de. Memórias Póstumas de Brás Cubas. São Paulo: Ática, 1992.
- ASSUNÇÃO, Ronaldo. Mario de Andrade e Jorge Luis Borges: Poesia, Cidade, Oralidade. Campo Grande: UFMS, 2004.
- BAYARD, Pierre. Como falar dos livros que não lemos. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.
- BARTHES, R. Elementos de Semiologia. São Paulo: Cultrix, 2001.
- BENJAMIM, Walter. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENVENISTE, Emile. Problemas de Linguística Geral 2. Campinas: Editora da Unicamp, 1989.
- BLOOM, Harold. Um Mapa da Desleitura. Rio de Janeiro: Imago, 2003.
- BLOOM, Harold. O Cânone Ocidental: Os Livros e a Escola do Tempo. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- BLOOM, Harold. Como e Por que Ler. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- BLOOM, Harold. Gênio: Os 100 Autores mais Criativos da História da Literatura. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- BORGES, Jorge Luís. Ficções In.: _____. Obras completas, São Paulo: Globo, 2000, Volume I, p. 07-707.
- BORGES, Jorge Luís. Ficções. In.: _____. Obras completas São Paulo: Globo, 1999. Volume II, p. 09-565.

BORGES, Jorge Luís. Ficções In.: _____. Obras completas, . São Paulo: Globo, 2000, Volume III, p. 09-576.

BORGES, Jorge Luís. Ficções In.: _____. Obras completas, . São Paulo: Globo, 2001, Volume IV, p. 07-680.

BORGES, Jorge Luís. Ensaio Autobiográfico, – São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CALVINO, Italo. Por que Ler os Clássicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CALVINO, Italo. Seis Propostas para o Próximo Milênio. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CÂNDIDO, Antonio. A Educação pela Noite. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

CARDOSO, Silvia Helena Barbi. Discurso e ensino. Belo Horizonte: editora Autêntica,1999.

CAMPOS, H. Metalinguagem e outras metas. São Paulo: Perspectiva, 1992.

ELIOT, T. S. Ensaio. São Paulo: Art Editora, 1989.

GENETTE, G. Discurso da narrativa. Lisboa: Vega, 1979.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. Memórias: Poesia e Verdade. Volume I e II. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1986.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. Dicionário de Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

JAKOBSON, Roman. Linguística e Política. São Paulo: Cultrix, 1982.

JOYCE, James. Ulisses. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

LAJOLO, M. Do mundo da leitura para a leitura do mundo. São Paulo: Ática, 2001.

MANGUEL, Alberto. Uma História da Leitura. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

MANGUEL, Alberto. Os Livros e os Dias: Um ano leituras prazerosas. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MANGUEL, Alberto. A Biblioteca À Noite. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MANGUEL, Alberto. A Cidade das Palavras: As histórias que contamos para saber quem somos. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ORDÓÑEZ, Solange Fernandez. O Olhar de Borges: Uma Biografia Sentimental. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

PICCINI, Amina Maggi. Freud. São Paulo: Moderna, 1987.

PROUST, Marcel. Em Busca do Tempo Perdido. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. Dicionário de teoria da narrativa. São Paulo: Ática, 1988.

ROSA, João Guimarães. Grande Sertão: veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

CHALHUB, Samira. A Meta-Linguagem. São Paulo: Editora Ática, 1997.

SAVIOLI, Francisco Platão e FIORIN, José Luiz. Para Entender o Texto: Leitura e Redação. São Paulo: Ática, 1995.

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.

STENDHAL. O Vermelho e o Negro. São Paulo: Abril, 2002.

TODOROV, Tzvetan. Introdução à Literatura Fantástica. São Paulo. Perspectiva, 2004.

TODOROV, Tzvetan. A Literatura em Perigo. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

VALÉRY, Paul. Variedades. São Paulo: Iluminuras, 2007.

WALTY, Ivete Lara Camargo e CURY, Maria Zilda. Textos Sobre Textos: um estudo da metalinguagem. Belo Horizonte: Dimensão, 1999.

WELLEK, René e WARREN, Austin. Teoria da Literatura. Lisboa: Sociedade Astória, 1971.

WOOLF, Virginia. O Leitor Comum. Rio de Janeiro: Grhaphia, 2007.

WOOLF, Virginia. Um Teto Todo Seu. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1985.

WILLIAMSON, Edwin. Borges: Uma Vida. São Paulo. Companhia das Letras, 2011.

ZILBERMAN, Regina. Estética da Recepção e História da Literatura. São Paulo: Ática, 1998.

ANEXOS

ANEXO 1

A Biblioteca de Babel

*By this art you may contemplate the variation
of the 23 letters...*

Melancholy, parte. 2, *The Anatomy of*
sect. II, mem. IV.

Jorge Luís 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 dissoloverá 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.*¹⁹ 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 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

¹⁹ 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 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 superior²⁰ 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 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

²⁰ 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.

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 trilham 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;²¹ 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 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:

²¹ 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.

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.²²

Mar Del Plata, 1941.

²² 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.

O Jardim de Caminhos que se Bifurcam

Jorge Luís Borges

a Victoria Ocampo

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?²³ 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

²³ 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).

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. 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 aeroplano e a esse aeroplano 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 cinquenta. Apresssei-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 fervorosamente os Anais de Tácito, um soldado ferido e feliz. Os vagões, por fim, arrancaram. Um homem que reconheci correu em vão até 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 atroz; 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), desci 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

campanhia 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 escrivanhinha 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 escrivanhinha. 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.