

## É ISTO UM CONTO? TRADIÇÃO E INOVAÇÃO NO CONTISTA JORGE LUIS BORGES

Lucilene Conceição Silveira Silva\*

**RESUMO:** O presente trabalho tem como objetivo estudar a inovação estética de Jorge Luis Borges como contista sugerida pelo escritor sul-africano J. M. Coetzee em texto a respeito do argentino. A partir de um pequeno estudo da história desse gênero literário, com foco em Edgar Allan Poe, Tchekhov e Franz Kafka, chegaremos à análise de um dos contos mais emblemáticos de Borges “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*” a fim de verificarmos a relação entre a tradição e a inovação nos contos borgianos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Conto – Jorge Luis Borges

**ABSTRACT:** The following work aims to study the aesthetic innovation of Jorge Luis Borges as a short story writer suggested by South-African author J. M. Coetzee in a work about the Argentinian. From a small study of the history of this literary genre, focusing on Edgar Allan Poe, Chekhov and Franz Kafka, we are going to analyze one of Borges’s most important short stories “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*” so as to verify the relationship between tradition and innovation in Borges’s works .

**KEY WORDS:** Short Story – Jorge Luis Borges

Esse artigo nasceu da leitura de um texto de J. M. Coetzee, “J. L. Borges, *Collected Fictions*”, publicado primeiramente na revista *New York Review of Books* e posteriormente incluído no livro de ensaios *Stranger Shores*. O dado curioso para mim foi que um escritor sul-africano, prêmio Nobel de literatura e professor de universidades de sua terra natal e de norte-americanas, tenha dedicado um capítulo de seu livro de crítica literária a Jorge Luis Borges, um escritor tão ao sul do mundo.

O texto de Coetzee é uma espécie de apresentação da obra de Jorge Luis Borges aos leitores estrangeiros. Para além de mencionar algumas publicações de Borges no exterior, o sul-africano destaca o papel do argentino como contista, considerando três livros como o seu auge dentro do gênero conto: *O jardim das veredas que se bifurcam* (1941)<sup>1</sup>, *Ficções* (1944) e *O Aleph* (1949). Desse modo, Coetzee valoriza mais os contos de caráter mais filosófico ou estético, escritos entre as décadas de 1930 e 1940, não dando muita atenção aos contos posteriores a isso, nos quais o foco é a cor local argentina – caso de *O informe de Brodie*, por exemplo. Para ele, Borges renovou a linguagem da ficção a tal ponto que abriu caminho para os romancistas do realismo mágico que surgiram na década de 1960. Partindo da importância que Borges teve para os franceses antes mesmo de ser reconhecido pelos argentinos, J. M. Coetzee afirma que

\* Mestranda em Literaturas Estrangeiras Modernas – Língua Inglesa pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: lucileneessilva@hotmail.com.

<sup>1</sup> Os contos desse primeiro livro estão contidos na edição de *Ficções* utilizada aqui.

Jorge Luis Borges escreve sobre mundos criados pela linguagem e sobre personagens enclausurados em textos, de onde provém sua universalidade. Sua opinião condiz bastante com a de Davi Arrigucci Jr., autor do prefácio da edição de *Ficções* utilizada aqui, embora venha de encontro com a da famosa crítica Beatriz Sarlo e a de Luís Augusto Fischer, que exploram argumentos mais historicistas do universo borgiano<sup>2</sup>.

Outro importante crítico que incluiu Borges em seus escritos é Harold Bloom. Ele considera que os verdadeiros fundadores da literatura hispano-americana são Borges, Neruda e Carpentier, não havendo nada anteriormente que pudesse ganhar esse título. Para o norte-americano, Borges deve ser lembrado, em primeiro lugar, como um “engenhoso ensaísta”. A idiossincrasia borgiana ocorre quando este começa a escrever o que Bloom chama de “parábolas-ensaios”, ou seja, contos com um viés cabalístico ou gnóstico, guiado pela mão de Kafka. Aí estaria sua grande produção artística. Como Kafka, Borges seria um grande metafísico literário. Além disso, Harold Bloom acredita ser Jorge Luis Borges o mais universal de todos os autores latino-americanos do século passado. Obviamente isso está relacionado ao fato de o argentino ter escrito com total consciência estética e não apenas com consciência regionalista. Aquilo que é relevante em sua obra para Bloom não contém convenções morais e nem preocupações sociais.

Borges foi não só um grande contista, mas um grande inovador da forma do conto. O crítico norte-americano afirma em seu *The Western Canon* que “lê-lo é ativar uma consciência da literatura na qual ele foi mais longe do que qualquer outra pessoa” (1994, p.439). Borges começa a escrever contos relativamente tarde. Primeiramente se arriscou no ensaio e na poesia. Entretanto, como bom leitor que era, já conhecia muito bem os grandes nomes do gênero, especialmente Edgar Allan Poe e Franz Kafka, aos quais se refere constantemente em suas palestras, aulas ou ensaios. Arrigucci, no prefácio de *Ficções*, ainda o filia à tradição do conto filosófico de Voltaire, especialmente em “Pierre Menard”. A partir das asserções desses dois grandes críticos literários, J. M. Coetzee e Harold Bloom, tentaremos observar nesse artigo a importância de Jorge Luis Borges como contista.

## UM POUCO DE HISTÓRIA DO CONTO

É possível afirmar que Borges concilia a tradição e a inovação estética no conto. Há nele uma agressividade estética, que reconhece sua forte relação com a literatura anterior, mas que o leva a extremos nunca antes atingidos. Simultaneamente, sua arte é toda controlada e sem extravagâncias. Como postulou o pai do conto Edgar Allan Poe, todos os detalhes temáticos e formais de seus contos são calculados. Parece que o contista argentino chegou a afirmar que as imagens, até mesmo a de um deus, se perdem na memória; somente as palavras perduram. Disso podemos tirar a relevância e cuidado com as palavras encontradas em toda a sua criação literária. Quanto à linguagem, nele também se dá a concisão linguística característica do conto. Conforme Coetzee, há nos

<sup>2</sup> FISCHER, Luís Augusto. *Machado e Borges*. Porto Alegre: Arquipélago, 2008. SARLO, Beatriz. *Jorge Luis Borges – um escritor na periferia*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

contos borgianos um autocontrole estóico que não se rende a histeria gótica de Edgar Allan Poe, ou seja, que foge a tradição do gênero. A prosa de Borges é, portanto, controlada, diferentemente de outros autores latinos. É cheia de metáforas enigmáticas e de colocações verbais perturbadoras organizadas em uma linguagem precisa e econômica.

Conforme Bloom, Borges viu toda grande literatura como um único ciclo, escrito e reescrito ao longo dos séculos. Com isso, toda a literatura canônica seria um único vasto poema composto por várias mãos ao longo dos séculos. Claramente essa teoria, proveniente da maneira como a gnose interpreta a história, está exposta em “Pierre Menard”. Dessa concepção pode vir a força de seu diálogo com a tradição do conto. O norte-americano afirma também que a angústia da influência borgiana está no fato de esse escrever mais à moda de Poe, Stevenson ou Kafka do que Cervantes ou Quevedo, seus irmãos de língua espanhola. A literatura borgiana esteve sempre em débito com a tradição literária de seu próprio país, aproximando-se muito mais do cânone europeu, principalmente do inglês, embora alguns críticos insistam em um comprometimento regionalista que Borges nem sempre teve (o próprio Borges afirma em seu *Ensaio Autobiográfico* que quando tentava escrever sobre sua terra estava, de certa forma, apenas tentando reparar sua relação com seus antepassados que lutaram em guerras de independência latinas).

Mas falemos um pouco da tradição do gênero conto que Borges conheceu. Edgar Allan Poe foi o primeiro a estabelecer os princípios que regem o gênero. Para Poe, o conto era uma narrativa escrita com palavras exatas, sem excessos e fechado em si mesmo, ou seja, com início, meio e fim. O conto seria, portanto, como uma moldura em um quadro – bem mais tarde Cortázar também compararia o gênero com a fotografia. Conforme o norte-americano, para se escrever um conto é necessário considerar, em primeiro lugar, o efeito que se quer causar no leitor. A partir disso, absolutamente tudo nele deve convergir para a realização desse efeito. Se o contista conseguir começar pelo fim será melhor, já que somente assim conseguirá dar ao enredo um ar de consequência, graduando toda palavra a essa intenção final. Dessa forma, a composição de um conto não é feita a partir de intuições, mas sim de um trabalho lógico e árduo, onde todos os elementos da língua estão relacionados ao efeito que se quer produzir. Edgar Allan Poe foi um antirromântico ao não acreditar em inspirações. Cortázar atesta que não há um só conto do autor norte-americano que tenha nascido de um impulso meramente estético, tudo nele deve ser matematicamente calculado, já que “um conto é uma verdadeira máquina literária de produzir interesse” (1974, p.122). Algumas vezes essa premissa não ocorre nos contos borgianos em função de eles tomarem a direção do ensaio, que exige uma leitura mais atenta e que se torna mais enfadonha. Em segundo lugar, Poe diz ser necessário escolher um tom que melhor expresse o efeito escolhido. Somente a partir dessas escolhas iniciais, portanto, o autor chegará a um tema para sua escrita. Como curiosidade, Borges revela que quando da composição de seu primeiro conto, “Homem da esquina rosada”, leu todas as frases em voz bem alta a fim de encontrar o tom exato pra seu escrito.

Outro fundamento da filosofia da composição importantíssimo está relacionado à extensão de um conto. Um conto deve partir da noção de limite a fim de se atingir o efeito desejado no leitor. Poe estabelece que um bom conto deve ser lido de uma assentada. Só assim pode-se manter a unidade de impressão sem que os acontecimentos do mundo exterior atrapalhem a leitura. Em outras palavras, a brevidade do conto intensifica o efeito, pois não haverá elementos exteriores imiscuindo-se com a leitura do mesmo. O escritor também destaca a importância da originalidade para a composição. Ao encontrá-la (e encontrá-la depende menos de invenção do que de negação), o autor pode estar certo de que prenderá o seu leitor: “nada lhe parecerá importante se não possuir esse algo de estranho nas proporções, esse afastamento de todo cânon, de todo denominador comum” (CORTÁZAR, 1974, p.132). O obsessivo Borges também acredita na força da ruptura com o denominador comum. Por isso, reconhece os fundamentos poéticos ao mesmo tempo em que os nega em muitos sentidos, como no fato de muitos de seus contos não terem a tradicional sequência de início, meio e fim (caso de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” analisado mais abaixo).

Julio Cortázar afirma que o romance, por não poder ser lido de uma só vez, “se vê privado da imensa força que deriva da totalidade” (1974, p.121) buscada por Poe. Ele chama o ato da leitura de um conto de sequestro momentâneo do leitor. Também Borges considerava importante a brevidade do conto, conforme atesta no prólogo de *Ficções*: “desvario laborioso e empobrecedor o de compor extensos livros; o de espriar em quinhentas páginas uma ideia cuja perfeita exposição oral cabe em poucos minutos” (2001, p.30). Certamente foi esse pensamento que levou o argentino a não escrever romances. Ele mesmo afirma em seu *Ensaio Autobiográfico* que leu poucos grandes romances na vida, devido a essa incapacidade do gênero de produzir um efeito totalizante no leitor. Em uma espécie de filosofia da composição própria, declara que a leitura de romances contribuiu para reforçar seu gosto pelo formato do conto, “cujos elementos indispensáveis são a economia e uma formulação nítida de começo, desenvolvimento e fim” (2009, p.55). Por outro lado, foi Poe também quem configurou o conto analítico, mais próximo do que Borges faria um século depois com seus contos filosóficos. Segundo Cortázar, o conto analítico surgiu em *Os crimes da rua Morgue*, onde elementos da narrativa são submetidos a uma fria e objetiva indagação racional. O conto que mais parece um ensaio de Borges teria sua origem aí.

Como visto acima, o acontecimento no conto de Poe deve ser intenso e completo, além de ocorrer uma perfeita combinação entre duração e intensidade. Alguns anos mais tarde no século XIX, Tchekhov já muda todo esse conceito ao configurar uma revolução formal, contando somente um pedaço da história no conto. Com ele, portanto, o conto parece tornar-se ainda mais curto. O russo pressupõe que os principais atrativos de um conto são a simplicidade e a sinceridade. Desse modo, dentro desse gênero não há espaço para palavrório prolongado de natureza político-econômica: “o artista não dever ser o juiz de suas personagens, nem do que elas falam, mas apenas uma testemunha imparcial” (1995, p. 94). Cabe apenas aos leitores julgá-los. Jorge Luis Borges subverte esse postulado ao fazer de si mesmo, e de seus amigos, personagens do conto. Temos, portanto, um jogo entre realidade e ficção na estética borgiana. Quem

está realmente contando a história? O escritor real Jorge Luis Borges ou o narrador fictício Jorge Luis Borges? Em nenhum de seus escritos temos uma resposta a esses questionamentos. O leitor deve jogar o mesmo jogo que Borges a fim de compreender melhor seus escritos.

Em uma de suas cartas a um jovem escritor, Tchekhov também propõe sua filosofia da composição ao declarar que para se escrever um conto são necessários os seguintes itens: ausência de palavrorio político-sócio-econômico, objetividade total, brevidade extrema, veracidade nas descrições, sinceridade, detalhes minúsculos, originalidade e ousadia e recusa ao lugar-comum. Dados esses elementos, podemos encontrá-los tranquilamente na obra do contista, como é o caso, por exemplo, de “Vanka”, um conto sobre um menino de nove anos que escreve uma carta para seu avô na véspera de natal, na esperança de que esse venha lhe buscar na casa dos patrões. E só. Todo o sofrimento da criança, a situação econômica de sua família, o porquê de ele ter virado servo, nada disso é explicado no conto. Nós, leitores, é quem o preenchemos. De acordo com Cortázar, os contos de Tchekhov propõem uma ruptura do cotidiano que vai muito além do tema; sua significação é determinada por algo que está antes e depois do tema. Como podemos perceber, a inovação técnica de Tchekhov faz com que o conto deixe de ser um mundo fechado em si mesmo, conforme propunha Edgar Allan Poe. A partir de agora o conto excede o próprio conto: “e é então que o conto tem de nascer ponte, tem de nascer passagem, tem de dar o salto que projete a significação inicial, descoberta pelo autor, a esse extremo mais passivo e menos vigilante e, muitas vezes, até indiferente, que chamamos leitor” (CORTÁZAR, 1974, p.157).

O gênio russo também afirma que como no conto não há tempo de descrever o estado de espírito dos personagens, este deve ser percebido através das ações dos personagens. Por exemplo, o sentimento de culpa e o cansaço do povo russo não estão expressos em seus contos através dessas palavras exatamente, mas o tom da escrita fará o leitor inferi-las. Também em relação a personagens, Tchekhov declara que não são necessários muitos para se escrever um grande conto. Outra inovação sua foi trazer para o conto pessoas comuns a fim de fazer “o leitor se sentir em casa”. Entretanto, exatamente como postulou Poe, é dever do contista manter esse leitor tenso, não deixá-lo descansar a fim de que não se perca no mundo real enquanto está lendo. É preciso falar seriamente do que é sério, produzindo uma impressão sufocante no leitor quando for o caso. E lembrando que cabe a este resolver os problemas e não ao autor, que só irá colocá-los.

Em suas cartas, Tchekhov destaca a importância da disciplina e do trabalho árduo do escritor, pois somente isso o levará à excelência. É também através dessa rotina de trabalho que o contista perderá o medo de escrever demais, aprenderá a não exceder os limites do gênero, poderá cortar o fim da história e mesmo assim se sentir seguro de ter escrito um grande conto. É preciso um cuidado minucioso para que o autor não caia em “uma mistura de cores que atrapalha a impressão geral” (1995, p.83). Com o conto é sempre preferível escrever de menos a demais, permitindo-se mesmo que o autor cause a impressão de um trabalho inacabado. Também, lembrando o norte-americano, Tchekhov salienta que é importante manter o tom do conto do princípio ao

fim. Um contista precisa ter uma linguagem impecável e é necessário fugir de ornamentações no estilo. Ao lermos seus contos, vemos o quanto sua linguagem é bela e sua técnica faz com que acreditemos que cada vírgula de seus contos foi propositadamente colocada no lugar em que se encontra. Tudo em Tchekhov está no seu devido lugar. Assim como Edgar Allan Poe, o russo exige do artista uma atitude consciente em relação a seu trabalho. Nada é composto sob a influência da emoção, mas com premeditação e propósito: domina-se a técnica a duras penas.

Cortázar destaca a diferença entre intensidade, o que ocorre em Poe, e tensão, o que ocorre em Tchekhov e Kafka. Tensão, segundo o ensaísta argentino, é um tipo de intensidade que se exerce lentamente, vai criando uma atmosfera conforme o autor vai nos contando a história. Ela difere da intensidade de Poe porque nele os acontecimentos saltam sobre nós e nos agarram inesperadamente. Em Kafka, por exemplo, “sente-se de imediato que os fatos em si carecem de importância, que tudo está nas forças que os desencadearam, na malha sutil que os precedeu e os acompanha” (1974, p.158). Tal definição poderia caber perfeitamente para Jorge Luis Borges, conforme veremos abaixo na análise de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. Outra relação entre Kafka e Borges são seus temas, que em geral tratam de questões infinitas e intermináveis. Em Kafka a questão da subordinação é infinita; em Borges, os labirintos da vida. Cito a seguir um trecho no qual Jorge Luis Borges está falando sobre um conto de Kafka, “Durante a construção da muralha da China”, mas que poderia ter utilizado para falar de seus próprios contos. Diz ele que no citado conto “o infinito é múltiplo: para deter o curso de exércitos infinitamente distantes, um imperador infinitamente remoto no tempo e no espaço ordena que infinitas gerações levantem infinitamente um muro infinito que circunde seu império infinito” (2010, p.141). Como não se lembrar de contos como “A biblioteca de Babel” ao ler essa descrição do universo kafkiano? E como não associá-lo a escrita infinita da enciclopédia do universo fictício de Tlön? Em Kafka, portanto, a história a ser contada não necessariamente tem início, meio e fim. Ela pode se repetir infinitamente.

Coetzee, em texto de *Doubling the Point*, também fala do universo de opressão a que os personagens de Kafka estão submetidos. Como Borges, ele destaca as condições infinitas no tempo a que seus personagens se submetem. Ele diz “the story is indeed dominated by a constantly repeated present” (1992, p.220)<sup>3</sup>. Essa é a mesma ideia do escritor argentino ao dizer que o mundo é um eterno presente, sendo o passado apenas a percepção que temos dele no presente, como nos garante Bloom ao falar da relação de Borges com a gnose. Com relação ao tratamento radical que Kafka dá ao tempo da narrativa, Coetzee ainda afirma:

Now that the narrator has failed time and again to domesticate time by using strategies of narrative (that is, strategies belonging to historical time), his structures of sequence, of cause and effect, collapsing each time at the ‘decisive moment’ of rupture when the past fails to run smoothly into the present, that is, now that the construction of narrative time has collapsed, there is only the time of narration left, the shifting now within which his

<sup>3</sup> “A história é de fato dominada por um presente constantemente repetido.

narrative takes place, leaving behind it a wake (a text) of failure. Fantasy, sterile speculation... (1992, p.232)<sup>4</sup>

Desse modo, a sequência temporal postulada por Poe, na qual todos os elementos do conto convergem para o seu clímax, é subvertida em Franz Kafka. Nele não é mais necessária uma ordem de acontecimentos que encaminharão o leitor a uma consequência final. A peculiaridade do tcheco está na sua linguagem. Ela, pois, determina o argumento, o tempo e o espaço de suas narrativas. Certamente, essa renovação estética influenciou Jorge Luis Borges, um kafkiano assumido.

O escritor sul-africano também aponta para a relação entre racionalidade e irracionalidade nos contos kafkianos. Não podemos, portanto, fazer uma oposição confiável de uma ou de outra ao lermos suas obras. Poderíamos também estender esse conceito para o jogo entre realidade e ficção que encontramos nos contos borgianos, onde personagens e dados reais se transformam em literários. Isso é exatamente o que ocorre em “Pierre Menard, o inventor do Quixote”, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” ou “A biblioteca de Babel”, por exemplo. Vejamos mais atentamente o caso de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” abaixo.

### PEQUENA ANÁLISE DE “TLÖN, UQBAR, ORBIS TERTIUS”

Em primeiro lugar, vamos destacar aqui o fato de que o narrador desse conto ser o próprio Jorge Luis Borges e de que as demais personagens citadas são pessoas reais, do âmbito de amizades do autor, como Bioy Casares e Xul Solar. Possivelmente essa é a primeira vez que um autor vira personagem em um conto. A inovação técnica borgiana – e o consequente estranhamento do leitor – já começa por aí. Como, então, saber se o que está sendo relatado em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” é real ou ficção, já que quem o conta é um personagem real? O leitor, principalmente se ele já for leitor de contos, ficará intrigado a partir disso. Em muitos momentos desse conto acreditamos piamente no que está sendo relatado, na medida em que Borges nos dá informações tão específicas a respeito de seu mundo imaginário. Como diria Coetzee, durante a leitura o leitor está sempre a um passo atrás do narrador. Em termos práticos, Borges está questionando os limites entre ficção e não-ficção e brincando com a forma literária.

Conforme visto anteriormente, com Kafka, o conto perde seu aspecto popular de contar uma história. Em muitos de seus contos não há uma história a ser contada, caso emblemático de “Na galeria”. Borges, falando do autor tcheco em um prólogo para *A metamorfose*, destaca que em seus contos “o argumento e o ambiente são o essencial; não as evoluções da fábula nem a penetração psicológica” (2010, p.142). Assim, como

<sup>4</sup> Em tradução livre seria algo como: Agora que o narrador, mais uma vez, não conseguiu domesticar o tempo usando estratégias da narrativa (isto é, estratégias que pertencem ao tempo histórico), com suas estruturas de sequência, de causa e efeito sucumbindo a cada momento ao “momento decisivo” da ruptura, quando o passado falha em correr suavemente para o presente, isto é, agora que a construção do tempo narrativo desmoronou, sobra apenas o tempo da narrativa, o mutante agora dentro do qual sua narrativa acontece, deixando atrás disso uma vigília (um texto) de fracasso, fantasia, especulação estéril...

já dizia Tchekhov, um conto não necessariamente precisa de ação, mas sim de uma intensidade que prenda o leitor. E é exatamente isso que chama a atenção em uma primeira leitura de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. O leitor sai da leitura sem saber se o que leu foi realmente um conto, pois, apesar da classificação dentro desse gênero, o texto se parece muito mais com um ensaio ou até mesmo com um relato científico. Vamos tomar aqui como principal chave de leitura a mistura entre a escrita ensaística e a ficção, pois acreditamos que esse é o maior estranhamento que “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” possa causar ao leitor. Dividiremos esse conto em quatro momentos distintos, não divididos por capítulos, a fim de melhor analisá-lo:

- 1) descoberta da existência de Uqbar, um misterioso país supostamente localizado na Ásia Menor pelo narrador Jorge Luis Borges;
- 2) descoberta do volume XI da Primeira Enciclopédia de Tlön, pertencente ao já falecido engenheiro Herbert Ashe (figura histórica, amigo na vida real do pai de Borges);
- 3) relato sobre o mundo de Tlön, com informações sobre suas línguas, sua geometria, sua ciência, sua filosofia, sua literatura;
- 4) pós-escrito de 1947 (o conto foi escrito em 1940) sobre os ocasionais encontros do narrador com objetos reais pertencentes ao mundo de Tlön, caracterizando o início da intrusão do mesmo em nosso mundo, do qual finalmente tomará conta.

No primeiro momento de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, o narrador nos conta da descoberta ao acaso do país de Uqbar a partir de uma referência feita por seu amigo Bioy Casares. Intrigado, Borges sai em busca da enciclopédia que conteria uma entrada para esse termo. Só consegue encontrá-lo na edição pertencente a Casares, que contém informações muito breves, e em alguns poucos escritos antigos. Afora isso, o narrador não parece muito envolvido com a descoberta. Já na segunda parte, que ocorre dois anos depois da primeira (temos no conto uma sequência temporal que organiza os imprevistos na vida do narrador), o narrador encontra a o volume XI da enciclopédia de Tlön que pertencia ao engenheiro inglês. A partir dela, Borges descobre um planeta, não apenas um país, e tudo isso “articulado, coerente, sem visível propósito doutrinal ou tom paródico” (2001, p.36). Aqui surge uma das obsessões de Borges, a de uma obra infinita escrita por infinitas mãos. Entretanto, a origem dessa enciclopédia ainda é bastante misteriosa para ele e para nós, leitores.

Após esse pequeno relato dos encontros e desencontros do narrador com esse estranho universo, o mesmo declara “esta não é a história de minhas emoções, mas de Uqbar, Tlön e Orbis Tertius” (2001, p.36) e passa então a descrever os detalhes da cultura de Tlön que aprendeu com o volume XI da enciclopédia. Podemos dizer que essa parte do conto é a que menos se parece com um conto, no sentido tradicional do gênero. São páginas e mais páginas de informações técnicas sobre o planeta, sem ocorrer uma ação sequer, com um tom praticamente enciclopédico e, por vezes, maçante. Essa é a hora em que o leitor se pergunta: isso é um conto ou um ensaio? Tanta informação a respeito de Tlön em nada se parece com a tradição do conto, via Poe, Tchekhov e até mesmo Kafka (que ainda apresentava alguma cena da vida real



mesmo que não a desenvolvesse). Arrigucci filia essa estética ao chamado conto filosófico. Entretanto, acreditamos que esse tipo de conto, que não constitui uma narrativa, que não conta uma história, está muito mais próximo do ensaio, gênero no qual Jorge Luis Borges já tinha bastante experiência muito antes de virar contista. Essa é, com certeza, a mais importante inovação formal borgiana. Com todo o seu conhecimento da literatura europeia, ele está criando algo só dele, que chegará a escritores posteriores como Umberto Eco, por exemplo.

No último momento do conto, o pós-escrito (escrito sete anos depois da publicação do conto), esse autor-narrador volta para nos informar dos outros acasos que o levaram ao mundo imaginário de Tlön. O autor chama essa parte de mais pessoal, já que está falando de acontecimentos relacionados a si mesmo. Após o encontro de Jorge Luis Borges com uma carta manuscrita de Gunnar Erfjord, com uma bússola cuja caixa continha um texto escrito em um dos alfabetos de Tlön e com um cone de metal muito pesado feito de um metal que não é desse mundo, as coisas começam a se explicar para o narrador e para nós. Assim, Borges descobre que o país Uqbar foi inventado por uma sociedade secreta em Londres, no século XVII, sobre o qual seria escrito uma enciclopédia geração após geração. Quando essa ideia chega à América, dois séculos depois, é proposta a criação de um planeta (a ironia borgiana diz que para a ambição americana seria pouco criar só um país). Passa-se então a escrever a Primeira Enciclopédia de Tlön, que possui quarenta volumes, dos quais cada membro recebeu um volume, e assim ela foi parar nas mãos do engenheiro Herbert Ashe. O narrador descobre ainda que haverá uma Segunda Enciclopédia de Tlön, que será inteiramente escrita nas línguas desse planeta.

Entretanto, após essas informações que dão um pouco mais de veracidade a tudo que foi relatado anteriormente no conto, Jorge Luis Borges nos leva novamente para o mundo do irreal ao descrever as intervenções desse mundo no nosso. Os objetos de Tlön começam então a se disseminar em diversos países, suas línguas e história começam a ser estudadas nas escolas até a realidade ceder completamente a esse planeta imaginário: “como não se submeter à Tlön, à minuciosa e vasta evidência de um planeta ordenado” (2001, p.50)? E o conto termina dizendo que o contato com Tlön desintegrará por completo o nosso mundo, a nossa realidade, as nossas línguas. O mundo de Tlön por fim substituirá o nosso.

Coetzee afirma que em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” o argumento filosófico discretamente se enrola a narrativa, e a ficção segue o seu curso com a certeza de um jogo de xadrez no qual o leitor está sempre um movimento atrás de autor. Para mim, o leitor é derrotado pelo autor antes mesmo de saber onde ele está, pois a inovação técnica desse conto faz com que ele seja muito mais um ensaio crítico do que uma história sendo contada pelo narrador. O autor sul-africano afirma que as vozes dos ensaios borgianos são muito parecidas com as de seus contos. Dessa forma, a exposição narrativa aqui é mínima, cedendo seu espaço a exploração de implicações de uma situação hipotética, ou seja, o domínio de um mundo imaginário sobre o nosso. Apesar de o próprio Borges afirmar que “Pierre Menard, autor do Quixote” é ainda um passo intermediário entre o ensaio e o conto e de sua maturidade ter chegado apenas com

“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, considero que o que há de ensaio nesse conto ainda é muito relevante. Aliás, escolhi esse conto por o considerarmos um dos mais representativos de toda a obra do contista Borges. Bloom garante que a terra imaginária de Uqbar poderia ser substituída por qualquer pessoa, local ou coisa que exista em toda a ficção de Borges, pois lá estão todos os elementos, ou obsessões, a que o autor recorre em sua obra: a enciclopédia (conforme Bloom, sempre um labirinto e uma bússola simultaneamente), o espelho, a sensação de se estar perdido em um labirinto, a metafísica, as metáforas. Em entrevista concedida na década de 1960, Borges declarou que “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” era uma metáfora para o homem contemporâneo, que está afundando em um mundo opressivo o qual ele não consegue compreender.

Em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, o narrador nos dá tantos dados precisos sobre Tlön, como nome das enciclopédias e livros no qual é mencionado o país imaginário (juntamente com a informação sobre volume, edição e página), nomes históricos, livrarias aonde podemos encontrar as referências, que nos perdemos no labirinto de sua imaginação e não sabemos se o que está sendo contado é real ou ficcional.

Coetzee também assegura que esse conto pode ser compreendido como um universo ideal que toma conta de um universo real, colocando em dúvida se o nosso mesmo universo não seria apenas um simulacro de outro. O sul-africano considera importante destacar a teoria gnóstica da cosmologia, da qual Borges era um grande estudioso, como uma das chaves de leitura para o conto. Assim, não existiria Tlön ou qualquer outra realidade, existiria apenas o entendimento que a humanidade possui da realidade (ou de Tlön ou de qualquer outra coisa) no presente. Dentro desse pensamento filosófico que perpassa “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, o passado não tem existência a não ser como uma sucessão de estados mentais presentes – tema mais claro em “Pierre Menard, autor do Quixote”.

## CONCLUSÃO

Cortázar cita, em *Valise de Cronópio*, as três acepções da palavra conto para Julio Casares: relato de um acontecimento, narração oral ou escrita de um acontecimento falso, fábula que se conta às crianças para diverti-las. Edgar Allan Poe preenche totalmente essas acepções ao relatar um acontecimento falso com fins hedônicos. Mas e Jorge Luis Borges? Em qual dessas acepções poderíamos incluir um conto como “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”? Entretanto, como negar que seus contos são incisivos, mordentes e sem trégua desde as primeiras frases, conforme declara Cortázar ao definir um bom conto?

Profundo conhecedor do gênero conto, Borges certamente inovou a tradição. Acreditamos que a seguinte passagem de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” resume bem toda a estética de sua obra, incluindo aí os três livros de contos citados por Coetzee: “os metafísicos de Tlön não procuram a verdade nem sequer a verossimilhança; procuram o assombro” (2001, p.40). Desse modo, os contos borgianos não têm como função apresentar um momento da vida do homem comum como em Tchekhov ou sequestrar o

leitor da realidade como em Poe. O que Borges nos proporciona é uma mistura entre racionalidade e irracionalidade, no modelo kafkiano, um debate sobre o real e o irreal. Ainda assim, está trazendo algo novo para o gênero, com essa sua mescla com o ensaio, com a não ação, com a teorização metafísica – elementos nunca antes imaginados como componentes de um conto.

## REFERÊNCIAS

- ANGELIDES, Sophia. *A. P. Tchekhov: cartas para uma poética*. São Paulo: EDUSP, 1995.
- ARRIGUCCI JR, Davi. “Borges ou do conto filosófico”. In: *Ficções*. São Paulo: Globo, 2001.
- BLOOM, Harold. *Genius*. New York: Warner Books, 2002.
- \_\_\_\_\_. *The Western Canon*. New York: Riverhead Books, 1994.
- BORGES, Jorge Luis. *Ensaio Autobiográfico*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Ficções*. São Paulo: Globo, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Prólogos, com um prólogo de prólogos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- COETZEE, J. M. *Stranger Shores: Literary Essays*. New York: Penguin Books, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Doubling the Point*. Cambridge: Harvard University Press, 1992.
- CORTAZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- KAFKA, Franz. “Na colônia penal”. In: *O veredicto e Na colônia penal*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- \_\_\_\_\_. “Na galeria”. In: *Um médico rural*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- \_\_\_\_\_. “Um artista da fome”. In: *Um artista da fome e A construção*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- POE, Edgar Allan. *The Philosophy of Composition*. Disponível em: [www.bartleby.com/109/11.html](http://www.bartleby.com/109/11.html). Acesso em 30/09/2011.
- \_\_\_\_\_. *The Cask of Amontillado*. Disponível em: [www.poestories.com](http://www.poestories.com). Acesso em 30/09/2011.
- \_\_\_\_\_. *The Black Cat*. Disponível em: [www.poestories.com](http://www.poestories.com). Acesso em 30/09/2011.
- \_\_\_\_\_. *William Wilson*. Disponível em: [www.poestories.com](http://www.poestories.com). Acesso em 30/09/2011.
- TCHEKHOV, Anton. “A dama do cachorrinho”. In: *A dama do cachorrinho e outros contos*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- \_\_\_\_\_. “O assassinato”. In: *O assassinato e outras histórias*. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.
- \_\_\_\_\_. “Vanka”. In: *Contos de Tchekhov*. São Paulo: Cultrix, 1985.