

O LIVRO E O DUPLO DA LINGUAGEM EM *O LIVRO DE AREIA*, DE JORGE LUIS BORGES¹

Nathanrildo Francisco da Cruz Costa²
Maria Aurinívea Sousa de Assis³

RESUMO

Este artigo tem como objetivo o estudo da linguagem literária em *O livro de areia*, publicado em 1975, do escritor argentino Jorge Luis Borges, enfocando o modo como o signo literário é entendido como um objeto infinito, e como o desdobramento infinito da linguagem atinge a materialidade do objeto livro, uma vez que pela lógica o livro é finito enquanto matéria. A partir dos estudos teóricos de Tatiana Levy (2011), Maurice Blanchot (2005), Michel Foucault (2006), entre outros, foi possível discutir a respeito do papel do livro na problematização da linguagem literária na contemporaneidade, entendido como um objeto que não é neutro, que não é encarado como definitivo para aquele que produz a escrita como, também, para aquele que interpreta.

Palavras-chave: Borges. *O livro de areia*. Duplo da linguagem. *Fora*.

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo el estudio del lenguaje literario en *El libro de arena*, publicado en 1975, del escritor argentino Jorge Luis Borges, enfocando el modo como el signo literario es entendido como un objeto infinito, y cómo el desdoblamiento infinito del lenguaje alcanza la meta materialidad del objeto libro, una vez que por la lógica el libro es finito en cuanto materia. A partir de los estudios teóricos de Tatiana Levy (2011), Maurice Blanchot (2005), Michel Foucault (2006), entre otros fue posible discutir sobre el papel del libro en la problematización del lenguaje literario en la contemporaneidad, entendido como un objeto que no es neutro, que no es considerado como definitivo para aquel que produce la escritura como, también, para aquel que interpreta.

Palabras clave: Borges. *El libro de arena*. Doble del lenguaje. *Fuera*.

1 Preliminarmente, há de se sublinhar que este artigo é resultante de um projeto de pesquisa do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica: PIBIC/UESPI (2014/2015), intitulado: “Escritas e exílios na contemporaneidade”, coordenado e orientado pela profa. Dra. Maria Aurinívea Sousa de Assis, no qual, Nathanrildo Francisco da Cruz Costa integrou como pesquisador e bolsista, com título do plano de trabalho: “O livro e o duplo da linguagem em *O livro de areia*, de Jorge Luis Borges.

2 Graduado em Letras/Português pela UESPI (2016). Mestrando o em Letras pela UESPI (biênio 2017-2019).

3 Possui graduação em Letras pela UFC (2006), Mestrado em Letras pela UFBA (2009) e Doutorado em Literatura e Cultura pela UFBA (2014). É professora de Literatura da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB).

1. INTRODUÇÃO

Jorge Luis Borges (1899-1986), escritor, poeta, tradutor, crítico literário e ensaísta argentino, foi um dos autores ocidentais mais importante para literatura do século XX. A obra de Borges é, e foi durante as últimas gerações, objeto de análise de várias disciplinas. Sua escrita destaca-se por abordar temas e questões variadas, sejam elas filosóficas, matemáticas, cabalísticas, metafísicas, mitológicas, teológicas, entre outras. Temas estes que proporcionam inúmeras interpretações, escapando, dessa maneira, a qualquer tipo de classificação prévia. Por se tratar de uma linguagem hermética, enigmática, os leitores de Borges precisam estar dispostos a, de certa forma, compreenderem as metáforas e as dificuldades de interpretação presentes na linguagem dos seus textos.

Muitos são os símbolos que fundamentam e metaforizam a reflexão literária na obra de Borges e que se desdobram por toda sua linguagem. Entre eles destacam-se: bibliotecas, ontologias fantásticas, geografias e escritores fictícios, cidades como personagens, enciclopédias, histórias universais, bestiários, labirintos, livros, objetos mágicos, espelhos, dramas teológicos e filosóficos, invenções geométricas, e tantos outros. Para escrever seus contos, Borges se utilizou também dos paradoxos gregos e da matemática, dos conceitos de infinito e enumeração (presentes também na filosofia), além da autorreferencialidade, da intertextualidade (citação, paródia, pastiche, tradução, referência, alusão), de estruturas narrativas complexas (FUX, 2011).

Borges subverte a visão de que a linguagem funciona como um sistema objetivo e racional de representação, rejeitando e problematizando a noção de arbitrariedade do signo, ao criar uma linguagem que rompe com os sistemas representativos, no qual o signo não é arbitrário. Em sua linguagem é possível identificar os processos de escrita, os fenômenos da linguagem e os seus desdobramentos.

A análise proposta para este artigo está dividida em três (3) partes, no entanto ela consiste em problematizar (de forma homogênea) alguns aspectos referentes ao plano de trabalho referenciado acima, que são: 1º) destacar a construção da linguagem borgeana, observando o modo como o autor problematiza o deslizamento do signo e o duplo da linguagem; 2º) examinar o formato do livro e a relação existente entre este e a concepção de linguagem do autor; 3º) analisar alguns contos selecionados da obra estabelecendo relações entre as discussões temáticas da narrativa, a respeito da elaboração de uma linguagem infinita, e o objeto livro.

2 O LIVRO DE AREIA (OBRA): UM DESLIZAMENTO DO SIGNO

Neste início de tópico, serão colocados em questão alguns critérios que fazem com que o livro, objeto este finito, passe a ser compreendido aqui como objeto infinito, seja ele pensado de forma real ou metafórico. Estruturalmente, um livro pode conter vários formatos,

contornos, elementos textuais, etc. Segundo o dicionário Aurélio (2010), a palavra “livro”, do latim, *libru* (membrana que existe debaixo da casca da árvore), é categorizado como sendo a reunião de folhas ou cadernos, costurados ou por qualquer outra forma presos por um dos lados, e enfeixados ou montados em capa flexível ou rígida. Esse conjunto de folhas impressas, reunidas em volume encadernado ou brochado, estruturalmente fixo e bem definitivo, escapa à descrição do livro de areia proposto por Jorge Luis Borges.

A obra homônima *O livro de areia* (publicada em 1975), é composta por treze (13) contos, pela ausência de um (1) “Prólogo” (esse detalhe será tratado no decorrer da análise) e um (1) “Epílogo” (escrito pelo próprio autor). Os contos estão organizados na seguinte ordem: “O outro”, “Ulrica”, “O congresso”, “*There are more things*”, “A seita dos 30”, “A noite das dádivas”, “O espelho e a máscara”, “Undr”, “Utopia de um homem que está cansado”, “O suborno”, “Avelino Arredondo”, “O disco”, “O livro de areia” (que leva o título da obra).

Para Borges (1999), escrever o prólogo (ou prefácio; “texto introdutório e explicativo de uma obra literária”) de contos ainda não lidos é uma tarefa quase impossível, já que, para o autor, exige a análise de tramas que não convém antecipar, o que o faz preferir escrever um epílogo, ou seja, a conclusão de uma narrativa literária em que se faz uma síntese recapitulativa ou um resumo dos acontecimentos mais importantes que nela ocorrem; também chamada de posfácio.

O prólogo, texto este, introdutório que apresenta ou introduz o conteúdo de uma obra literária, normalmente de forma concisa e escrito pelo autor ou por outra pessoa, é marcado em *O livro de areia* pela sua ausência. Para Maurice Blanchot, de acordo com Tatiana Levy, no capítulo intitulado “A negação como condição da literatura”, do livro *A experiência do fora* (2011), por se colocar fora do jogo (nesse caso específico o “prólogo”), este realiza-se na criação literária, que se dá a ilusão, e que agora é nomeado a partir do todo, a partir da ausência do todo que é o nada. Esse todo e esse nada representados pela linguagem literária se dão como acontecimento. Dessa maneira, seria preciso necessariamente negar o real para se construir a (ir)realidade fictícia da linguagem na literatura. O prólogo ausente (recusado por Borges) no conto, passa a existir pela sua ausência.

A partir dos estudos teóricos de Michel Foucault (2006) em “A linguagem ao infinito” e de Maurice Blanchot (2005) em *O livro por vir*, será possível aqui discutir o papel do objeto livro na problematização da linguagem literária na contemporaneidade, uma vez que, em um livro infinito, seja ele um objeto real ou metafórico, o texto nunca é definitivo. De acordo com Blanchot (1997), a linguagem literária revolta-se contra todo e qualquer domínio. Ela desobedece às ordens pré-estabelecidas, estruturais, sistemáticas. Borges cria um livro sobre aquilo que não se espera de um livro, fugindo de toda e qualquer previsibilidade.

O livro de areia é um “antilivro” (ao negar o formato tradicional do livro), um volume efêmero, instável, transitório, composto por milhares de páginas inumeráveis e, ao mesmo tempo, incalculáveis. A linguagem literária de Borges é labiríntica, tortuosa, errante. O leitor, ao ler sua obra, sente-se, na maioria das vezes, como se estivesse caminhando em direção àquilo que não se conhece. A leitura, a palavra, a linguagem literária é tal como Borges (1999, p. 123)

define o desconhecido, como “traços mal conformados”, pois, a literatura é esse eterno mal-entendido provocado pelo jogo das palavras.

A seguir, a partir da análise do conto “O livro de areia”, será demonstrado de que forma um livro, esse conjunto de folhas impressas, estruturalmente fixo e bem definitivo, transforma-se ou passa a si tornar um livro móvel que se estende ao infinito.

3 “O LIVRO DE AREIA” (CONTO): UM LIVRO QUE CONTÉM TODOS OS LIVROS

“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: [...]”

Jorge Luis Borges

O conto “O livro de areia”, publicado em 1975, possui a descrição de um livro que se desdobra em um número ilimitado de páginas, tornando-se infinito: “A linha consta de um número infinito de pontos, o plano, de um número infinito de linhas; o volume, de um número infinito de planos, o hipervolume, de um número infinito de volumes [...]” (BORGES, 1999, p. 123). Entretanto, a definição inicial do livro de areia se interrompe para afirmar que essa não seria a melhor forma de se iniciar o texto.

A narrativa conta a estória de um narrador/personagem sem nome que é visitado por um vendedor de Bíblias. Recusada a oferta, o vendedor lhe oferece um exemplar especial, um outro livro sagrado que havia sido comprado por ele na Índia. Na lombada do livro estampava o título *HolyWrit* (Escritura Sagrada), embaixo do título a palavra *Bombay* (referência a uma cidade da Índia).

Ao abrir ao acaso o livro, o narrador/personagem havia percebido que as letras lhe eram estranhas. O que lhe chamava a atenção era que a página par levava o número 40.514 e a ímpar, a seguinte, a de número 999. O livro havia sido adquirido, pelo vendedor, de um homem que não sabia ler. Esse sujeito, lhe havia dito que o livro se chamava *O livro de areia*, “porque nem o livro nem a areia tem princípio ou fim” (BORGES, 2009, p. 102).

O volume não possuía a primeira e nem a última página. Disse o vendedor ao narrador/personagem: “Não pode ser, mas é. O número de páginas deste livro é exatamente infinito. Nenhuma é a primeira; nenhuma a última. [...] Talvez para dar a entender que os termos de uma série infinita admitem qualquer número” (BORGES, 2009, p. 102). Os termos de uma série infinita, nesse caso, a numeração das páginas, admitiam deste ou desse ou daquele modo qualquer número. Se o espaço é infinito, explicava o vendedor, “estamos em qualquer ponto do espaço. Se o tempo for infinito, estamos em qualquer ponto do tempo” (BORGES, 2009, p. 103).

Logo após apresentar as informações sobre o livro, o vendedor oferece ao narrador/personagem que aceita comprá-lo. Depois de guardá-lo, o narrador/personagem passou a escondê-lo atrás de alguns volumes disjuntos de *As mil e uma noites* em uma estante. Tentou dormir, mas não conseguiu. Era madrugada, quando acendeu a luz para encontrar o livro que considerava impossível. Não mostrava a ninguém seu tesouro. Passou a temer que o roubassem, da mesma forma como passou a ter receio de que o livro não fosse realmente infinito. Sentia-se aprisionado a ele. Não saia mais de casa.

Para Maurice Blanchot, no capítulo “O infinito literário: o Aleph” (2005), o mundo onde vivemos, do modo como vivemos, é de maneira feliz, limitado. Para ilustrar essa perspectiva, Blanchot pede para que se imagine um quarto. Para o homem medido e comedido, o quarto, o deserto e o mundo são lugares estritamente determinados, já para o homem desértico e labiríntico, destinado à errância de uma caminhada necessariamente um pouco mais longa do que sua vida, o mesmo espaço seria verdadeiramente infinito para ele.

A errância, assim sendo, afirma Blanchot (2005, p. 137), transformaria um caminho finito em um caminho infinito, “[...] finito, que é, no entanto, fechado”, pode-se “sempre esperar sair, enquanto a vastidão infinita é a prisão, porque é sem saída”. Nessa perspectiva, todo lugar sem saída se torna um lugar infinito. Analisa-se o livro, enquanto matéria, que a princípio demonstra ser finito, com início e fim. Como então, o desdobramento infinito atinge a materialidade do objeto livro já que o livro é pela lógica finito enquanto matéria? Essa reflexão será respondida ao decorrer desta investigação.

Dando sequência a estória. Em vão, o narrador/personagem chegou a examinar o livro, para saber se aquele volume possuía algum tipo de truque ou artifício. Tinha insônia, e quando conseguia dormir sonhava com o livro. Logo passou a considerá-lo monstruoso, um objeto de pesadelo, “que inflamava e corrompia a realidade” (BORGES, 2009, p. 103). “Pensou no fogo”, mas temeu que “a combustão de um livro infinito fosse igualmente infinita e sufocasse com fumaça o planeta”. Com relação a essa observação temerária feita pelo narrador/personagem, poder-se-ia argumentar que:

[...] se o mundo pudesse ser exatamente [...] duplicado num livro, perderia todo começo e todo fim, tornar-se-ia o volume esférico, finito e sem limites, [...] não seria mais o mundo, seria, será o mundo pervertido na sorna infinita dos possíveis. (Essa perversão é talvez o prodigioso, o abominável Aleph.) (BLANCHOT, 2005, p. 139-140).

Desorientado com a situação, o narrador/personagem lembra-se de que havia lido uma vez algo do tipo: “o melhor lugar para se esconder uma folha de árvore é em um bosque”. Bem antes de se aposentar ele havia trabalhado em uma biblioteca. Enclausurado pelo livro, decidiu livrar-se do exemplar. Foi até a biblioteca, aproveitou o descuido dos empregados e escondeu O livro de areia em uma das prateleiras. Saiu do local procurando não memorizar a altura nem a distância da porta e foi embora.

Essa informação ressalta uma reflexão/problematização evocada inicialmente em outro conto de Borges. Em particular, *O livro de areia* é, em muitos aspectos, uma reescritura de “A biblioteca de Babel” (publicado inicialmente na coletânea *O jardim dos caminhos que se bifurcam* [1941], depois em *Ficções* [1944]). Nessa estória, o narrador descreve uma biblioteca que se compõe de um número indefinido e talvez infinito de livros.

No final do conto “A biblioteca de Babel”, em uma nota de rodapé atribuída pelo próprio narrador, pode-se verificar a seguinte descrição, na qual é antecipado aquilo que se tornaria posteriormente o livro de areia (um livro que pudesse conter todos os livros):

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 teria reverso (BORGES, 1982, p. 70).

A ideia do livro em Borges como objeto infinito, seja ele, uma biblioteca ou um livro com infinitas páginas, pode ser relacionado à concepção de labirinto, de deserto, que seria a possibilidade real do leitor se encontrar e se perder, ao mesmo tempo, por entre as páginas do livro. Um livro que não indica a saída, já que está sempre se transformando, impossibilitando que o leitor esvazie todo seu conteúdo.

Um texto que se reflete em outro texto. Trata-se da autoreferencialidade, teoria recorrente na escritura de Borges. Este único volume composto por um número infinito de páginas referenciado em “A biblioteca de Babel” é o próprio livro de areia descrito. A ideia de livro infinito é provocada pela abertura de espaços e de interpretações que a linguagem e as palavras do texto contêm. Para Borges, bastaria, portanto, apenas um livro, um único volume que pudesse contêm todos os livros, para que ele se tornasse infinito. Um volume cuja última página fosse idêntica à primeira e vice-versa, com possibilidade de continuar de modo indefinido, sempre móvel.

No conto “A biblioteca de Babel” (1941), “O disco” (1975) e em “O livro de areia” (1975), observa-se que Borges problematiza a existência de objetos infinitos: uma biblioteca infinita, um disco que contém um único plano infinito, um livro que se desdobra em um número infinito de páginas. *O livro de areia* é feito deserto, feito labirinto. Uma narrativa que causa desorientação naquele que lê. O livro de areia de páginas infinitas, seja ele pensado de forma real ou metafórica, para esta pesquisa, é considerado uma superfície não-orientável, no qual o leitor passa pelo lado de dentro e pelo lado fora desse plano (sem conclusão, sem limites), como se estivesse percorrendo por uma fita de möbius⁴, ou seja, por uma extensão matematicamente

4 A fita de möbius é caracterizada por ser uma superfície não-orientável bidimensional que possui apenas um lado quando incorporado em um tridimensional espaço euclidiano. Espaço euclidiano é um espaço vetorial real de dimensão finita munido de um produto interno. O estudo desse objeto prendeu-se, no passado, à noção de orientabilidade, no qual não era bem compreendido. A fita de möbius é composta por uma superfície não-orientável, na qual possui apenas um lado e uma borda. Ela representa um caminho sem fim nem início, onde se pode percorrer toda a superfície.

infinita, só que ao invés de percorrer por entre os números, o leitor percorre entre as palavras. A fita de möbius, escolhida para compor esta análise, é um objeto que corresponde de forma real e, ao mesmo tempo, figurativa à linguagem literária. Uma superfície não-orientável que contém um só lado infinito.

Esse elemento é uma referência ao conto “O disco” (conto anterior à narrativa de “O livro de areia”), no qual é descrito um objeto mágico que contém um só lado, uma só superfície, uma forma infinita. Na fita de möbius e no livro (real ou metafórico), não há como ser indicadas direções exatas, por mais fixa e definitiva que suas formas se apresentem. Um outro exemplo é o conto “O Aleph” (1949), de Borges, no qual é descrito movimentos vertiginosos de um objeto, de um ponto, através do qual todos os outros pontos podem ser vistos, e que podemos nos encontrar com a linguagem em seus múltiplos desdobramentos. Como explica Blanchot (2005), dessa maneira, o livro tornar-se-ia o não encerramento da obra. A linguagem literária estaria sempre por se fazer, o livro estaria sempre por vir. Portanto, entende-se que o infinito da linguagem é a própria linguagem literária. Interminável, por ter sempre algo a dizer em cada criação literária, em cada leitura.

De acordo com Foucault (2006), a literatura permite falar de si mesma ao infinito, uma vez que, os livros se conservam por aquilo que criam, por suas narrativas e comentários que geram discursões e interpretações sem fim. O livro tende a fragmentação, a incompletude, jamais a totalidade. É preciso considerar as inúmeras possibilidades de leitura que a escrita literária oferece ao leitor. Aquele que lê Borges se desestabiliza como a areia, que é instável, movediça. Uma linguagem que se descoloca, que se movimenta em um vir a ser constante. A literatura não é neutra, ela reflete a sua própria linguagem e seus mais vários espelhamentos, seus duplos. Não se pode definir ou querer limitar o livro, mesmo este sendo um objeto finito, uma vez que a linguagem literária diverge por não ser fixa. Nela nenhuma página é a primeira e nenhuma é a última. A literatura é o duplo da linguagem. O outro do mundo. Infinito da palavra. Livro de areia.

4 “O ESPELHO E A MÁSCARA”: UMA EXPERIÊNCIA COM O *FORA*

O *fora*⁵ é, segundo Tatiana Levy, uma estratégia de pensamento que marca o esgotamento do logos clássico, contestando noções centrais para a filosofia e para a teoria literária, tais como: autor, linguagem, experiência, realidade e pensamento. De acordo com a autora, no livro *A experiência do fora* (2011), analisar o fora sugere levantar algumas questões fundamentais para o estudo da literatura, que são: 1º) “quando a representação enquanto cópia é questionada e como passam a funcionar os elementos constituintes do texto literário?”; 2º) E a literatura, “se não é mais semelhança, se não é mais o espelho do mundo, como pode se dar enquanto experiência?” (LEVY, 2011, p. 12).

5 Um dos temas centrais do pensamento de Maurice Blanchot (1907-2003).

Tais questionamentos são tomados aqui como fundamentais para análise do conto “O espelho e a máscara”, também publicado em *O livro de areia* (1975), de Jorge Luis Borges, no qual o narrador faz uma reflexão que permite que se pense a respeito do signo literário e como sua capacidade de desdobramento infinito atinge a materialidade do objeto livro.

No conto “O espelho e a máscara”, depois de vencer a batalha de Clontarf sobre seu inimigo norueguês, o Alto Rei da Irlanda diz ao poeta Ollan: “As proezas mais ilustres perdem seu brilho se não se as valorizam em palavras. Quero que cantes minha vitória e minha loa⁶” (BORGES, 1999, p. 77). O poeta responde:

[...] – Sim, Rei – disse o poeta. – Durante 12 invernos cursei as disciplinas da métrica. Sei de memória as 360 fábulas que são a base da verdadeira poesia. [...] As leis me autorizam a prodigalizar as vozes mais arcaicas do idioma e as mais complexas metáforas. Domino a escrita secreta que defende nossa arte do exame indiscreto do vulgo. Possuo as virtudes das ervas, a astrologia judiciária, as matemáticas e o direito canônico (BORGES, 1999, p. 77).

Aqui, verifica-se pela descrição feita pelo próprio poeta, um escritor erudito submerso na tradição do cânone artístico e/ou literário, no qual possui, em seu conjunto de regras e de princípios, o domínio da “verdadeira” escrita para construção dos seus poemas, uma vez uniformizados a partir de normas e de leis literárias consagradas. Assim sendo, disse o Rei: “Deixo-te um ano inteiro”, para que produza um poema (BORGES, 1999, p. 78). Cumprido o prazo, diante do Rei e de todos na corte, o poeta, seguro de si, recita o poema sem olhar o manuscrito. Todos os presentes imitavam o gesto da realeza (mesmo aqueles que não compreendiam aquelas palavras), que aprovava a declamação com a cabeça. Ao término da recitação, disse o Rei ao poeta: “Aceito seu trabalho. [...] Não há em toda loa uma só imagem que os clássicos não tenham usado. [...] Se se perdesse toda a literatura da Irlanda esta poderia se reconstituir sem perda com tua ode clássica. Trinta escribas vão transcrevê-la doze vezes” (BORGES, 1999, p. 78).

Apesar de todos os elogios proferidos ao poema feito pelo poeta, o Rei continuou: “Tudo está bem e, no entanto, não aconteceu nada. [...] Ninguém empalideceu. Ninguém proferiu um grito de batalha” (BORGES, 1999, p. 78). Nota-se que, mesmo tendo aprovado o poema, o Rei esperava que aquelas palavras tivessem provocado uma espécie de arrebatamento catártico naqueles que ouviram, ou seja, ter conseguido trazer (à consciência do ser) as emoções vividas pelas pessoas que participaram ativamente da batalha, mas não foi o que aconteceu. De acordo com Aristóteles, em *A Poética*, a catarse seria um meio de purificar a alma do homem através das reproduções trágicas apresentadas por atores no palco, provocando na plateia emoções conflitantes, a fim de purgar os anseios, sensações e sentimentos humanos. Assim sendo, dando sequência ao texto, disse o Rei: “Dentro do término de um ano aplaudiremos outra loa, poeta. Como signo de nossa aprovação, toma este espelho que é de prata” (BORGES, 1999, p. 78).

6 Composição de versos ou cânticos destinados às divindades. Discurso feito para elogiar ou louvar algo, a fim de captar a simpatia e o aplauso do auditório.

De acordo com a tradição, o que reflete o espelho? A realidade? A veracidade das coisas? A imagem do homem acerca de si próprio e do mundo? Visto como representação do real, a palavra literária, o espelho, tomado como modelo, é explicado, às vezes, como uma mera cópia, imitação e reprodução do mundo. O espelho é a metaforização do duplo (em que espelha a própria imagem), na qual a literatura é refletida, não como espelho do mundo, mas como o “outro do mundo” (essa reflexão será comentada no decorrer do artigo).

Um detalhe não dito anteriormente, mas que é importante para análise, é de que o conto “O espelho e a máscara” encontra-se exatamente no meio do livro *O livro de areia*, como um espelho que reflete todos os outros textos. Em *Crítica e clínica* (1997), no capítulo intitulado “A literatura e a vida”, Gilles Deleuze (1997, p. 11), considera que “escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se”, e que “o devir está sempre ‘entre’ ou ‘no meio’”. A literatura de Borges assume um jogo de espelhos, uma linguagem literária que não possui propósito ou finalidade para além de si mesma.

Retomando o conto. Após um ano o poeta voltou. Não repetiu o poema de memória. “Leu-o com visível insegurança, omitindo certas passagens, como se ele mesmo não as entendesse de todo ou não quisesse profaná-las” (BORGES, 1999, p. 79). Nesse momento, enquanto recitava, nota-se que o poeta vivenciava uma experiência outra com a linguagem. Percebeu que a literatura (a produção literária) é um produto de interpretação no qual não se domina, uma vez que, não existe sentido pré-estabelecido na palavra, e que tudo é constituído pelo leitor. O poeta (que é ao mesmo tempo leitor) havia se transformado, sua experiência com a linguagem encontrava-se bastante afastada daquela perspectiva tradicionalmente restrita. Sua vida, agora, assim como sua invenção literária passavam a estar fora dos padrões usuais, modificavam-se. Sua escrita alcançava o inominável das formas, multiplicavam-se na superfície do ato criativo de maneira instável.

Ao ler o poema, as páginas tornaram-se estranhas, “não era uma descrição de batalha, era a batalha” (BORGES, 1999, p. 79). Na linguagem de ficção, as situações descritas e as impressões encontradas no texto são apresentadas ao leitor, fazendo com que ele consiga de alguma forma, vivê-los, experimentá-los. Essa experiência, como já dito anteriormente, tem para aquele que lê um efeito de real, uma experiência que, por meio da palavra literária, é capaz de transportar uma realidade sólida, inalterável, fixa, em algo modificável, oscilante, incompreensível. Ao ler a página, o poema, o leitor (por meio da sua experiência com a leitura) conhece a realidade concreta da linguagem, torna-se capaz de experienciar à própria ação (no que diz respeito à dinâmica, aos efeitos e sensações) da batalha. Dessa maneira, o poeta, o leitor, vivencia o próprio combate exposto pelas palavras. Por conseguinte, em decorrência da declamação feita pelo poeta, disse o Rei em seguida, após trocar algumas poucas palavras com o colegial dos poetas:

[...] – De tua primeira loa pude afirmar que era um feliz resumo de quanto se cantou na Irlanda. Esta supera tudo o que a antecedeu e também o aniquila. [...] podemos esperar ainda uma obra mais elevada. [...] O Rei prosseguiu: – Como penhor de nossa aprovação, toma esta máscara de ouro (BORGES, 1999, p. 79).

Diferentemente da representação que se tem do espelho (como imitação), a máscara de ouro, dada ao poeta, pode ser interpretada como símbolo da (re)criação e da própria aparência enganosa que é tão característica da linguagem literária. No entanto, como explica Blanchot (2005, p. 140), “a literatura não é uma mera trapaça, ela é o perigoso poder de ir em direção àquilo que é, pela infinita multiplicidade do imaginário.” Essa multiplicidade infinita do imaginário é composta por um espaço imaginário constituído por imagens. Uma linguagem que se dobra, ou seja, que se duplica em uma imagem imaginária, em um tempo imaginário e em uma realidade imaginária. A literatura, a partir disso, torna-se potencialmente capaz de fundar novos mundos, de criar o impensado, de inventar outras realidades, como que em um disfarce, manifestando-se sobre uma aparência desconhecida, obscura, assumindo constantemente novas faces. Nesse sentido:

A literatura [...] é o perigoso poder de ir em direção àquilo que é, pela infinita multiplicidade do imaginário. A diferença entre o real e o irreal, o inestimável privilégio do real, é que há menos realidade na realidade, pois ela é apenas a irrealidade negada, afastada pelo enérgico trabalho da negação, e pela negação que é também o trabalho (BLANCHOT, 2005, p. 140).

A palavra literária é criadora da sua própria realidade (não apenas fictícia, irreal, imaginada, figurada), e caracteriza-se, em grande parte, por ser hermética, imprecisa, por vez, indigesta. Segundo Tatiana Levy (2011), na linguagem da ficção, a figura dramática do personagem, as situações, as sensações são apresentadas e fazem com que o leitor consiga senti-las, vivê-las. Essa experiência tem para o leitor um efeito de real. Uma experiência que passa a existir não para propagar algo que o leitor já sabe, mas para sentir aquilo que ele não sabe. A linguagem literária convida o leitor a experimentar algo que lhe é proposto, ou seja, “sua própria realidade concreta” (LEVY, 2011, p. 21).

É preciso deixar claro que, quando se fala da relação do *fora*, não se fala de um mundo que se localiza além, ou lá ao longe, fala-se exatamente deste mundo, porém duplo, desdobrado em sua outra versão, sempre dessemelhante. Não se trata aqui apenas de um mundo requisitado pela linguagem literária, mas como explicado por Tatiana Levy (2011, p. 26), “o outro de todos os mundos: o deserto, o espaço do exílio e da errância, o fora”. Sabe-se, contudo, que não existem procedimentos fixos, tão pouco, normas ou leis estabelecidas para criação literária. Para Blanchot (2005), a escrita é a desconstrução da linguagem, pois ela explora seus limites, seus pontos de fuga, suas dobras, em um movimento que força a escrita a alcançar o que está além das suas possibilidades, além das suas funções, na outra margem, num eterno refazer-se.

Conforme Tatiana Levy (2011, p. 27), “a literatura não é uma explicação do mundo, mas a possibilidade de *vivenciar* o outro do mundo”. De acordo com a autora, “a literatura não deixa de falar do mundo, mas fala sempre em outra versão” (Ibidem, p. 28). Deste modo, a literatura passa a não ser mais entendida como uma simples cópia, repetição ou reprodução de alguma coisa que já existe, mas como sua própria realização. A literatura torna-se o mundo desdobrado em sua outra variante, diferente da imitação, revelando-se por meio da palavra literária, em

uma outra possibilidade de vir a ser, sendo, transformando-se de forma improvável, instável, dessemelhante.

Dando seguimento ao conto. Outro ano havia se passado. Desta vez: “[...] o poeta não trazia nenhum manuscrito. [...] O Rei olhou para ele; era quase outro. Algo, que não era o tempo, havia sulcado e transformado seus traços” (BORGES, 1999, p. 79). Nessa perspectiva, de acordo com o pensamento do filósofo Heráclito⁷ (544-484 a. C), todas as coisas mudam sem cessar, sem se interromper, tudo flui, e o que temos diante de nós em dado momento é diferente do que foi a pouco e do que será depois. Deste mesmo modo, o poeta, assim como mais tarde o Rei, dia após dia, ano após ano, passavam a não serem mais os mesmos.

Seus olhos “pareciam olhar muito longe ou terem ficado cegos” (BORGES, 1999, p. 79). Antes, o poeta pediu para falar a só com o Rei. “Não executastes a ode?” Questionou o Rei. Sim, disse com tristeza o poeta. “– Oxalá Cristo Nosso Senhor me tivesse impedido” (BORGES, 1999, p. 80). Pode repeti-la? Interrogou a realeza. O poeta não ousava repetir, mas, acabou dizendo o poema, que era uma só linha. Os dois saborearam aquele momento “como se fosse uma reza secreta ou uma blasfêmia” (BORGES, 1999, p. 80). Eles se olharam pálidos. Em seguida, disse o Rei:

Nos anos de minha juventude naveguei em direção ao acaso. Em uma ilha, vi lebréus de prata que davam morte a javalis de ouro. Em outra alimentamo-nos com a fragrância de maçãs mágicas. Em outra, vi muralhas de fogo. Na mais distante de todas, um rio abobadado e pendente sulcava o céu e por suas águas iam peixes e barcos. Estas são maravilhas, mas não se comparam com teu poema, que, de certo modo, as contém. Que feitiçaria te deu? (BORGES, 1999, p. 80).

O verso proferido pelo poeta ao Rei revelava-se como algo mágico, como um feitiço propelido por um bruxo, incomparavelmente perfeito. Conforme Tatiana Levy, para Blanchot, a palavra literária é experimentada como “a chave de um universo de magia e fascinação onde nada do que ele (o leitor) vive é reencontrado” (LEVY, 2011, p. 21). Tanto o Rei quanto o poeta tiveram a possibilidade de vivenciar esse “outro de todos os mundos”, que é justamente o *fora*, exteriorizado por meio da literatura. Esse “outro do mundo” seria, portanto, um mundo do avesso, oposto, em ordem ou em sentido contrário, portanto, revelado através de outros signos miméticos⁸.

Conforme Tatiana Levy (2011, p. 23), a literatura se torna possível por aquilo que não pode ser realizado, ou seja, “é preciso negar o real para se construir a ir(realidade) fictícia”. Essa realização, materializada por meio da impossibilidade, segundo Tatiana Levy (2011, p. 23), “é sempre a realização de algo irreal, do real negado, e por isso é sempre tomada de um ponto imaginário”. Mas, que ponto imaginário é este? Pensar o *fora* e sua relação com a palavra literária,

7 Tal como seus contemporâneos pré-socráticos, busca compreender a multiplicidade do real, mas, ao contrário deles, não rejeita as contradições ou as impossibilidades, e quer apreender a realidade na sua mudança, no seu devir.

8 Vale ressaltar que o conceito de *mimeses*, que é utilizado aqui, deriva de uma reelaboração do conceito pensado por Luiz Costa Lima que, não se confunde com o espelhismo do real.

em Blanchot, está diretamente associado a uma concepção de imaginário. Um espaço literário que constitui um espaço imaginário onde tudo nele é imagem. Essas imagens são, de acordo com Tatiana Levy (2011, p. 27), “uma linguagem que se desdobra numa imagem imaginária, o tempo num tempo imaginário e a realidade numa realidade imaginária”. Conforme explica a autora, de acordo com a tradição, tende-se a pensar a imagem como algo póstumo ao objeto, como uma sequência do real. No entanto, esta imagem não vem em seguida do objeto. Para Tatiana Levy (2011, p. 28), “o objeto é sempre ele mesmo e sua imagem ao mesmo tempo, como duas fases de uma mesma moeda”.

Segundo Tatiana Levy (2011, p. 26), “tudo se passa como se na literatura o espaço, o tempo e a linguagem se constituíssem num devir-imagem, em que o mundo se encontra derivado, refletido.” Essa imagem é uma outra possibilidade de ser, ou seja, sua outra variante, sua outra versão. Para Blanchot, não existe afastamento entre o que é real e imaginário, uma vez que o real é real e imaginário do mesmo modo, e ao mesmo tempo. A realidade da linguagem literária consiste na realidade imaginária e, portanto, segundo Tatiana Levy (2011, p. 40), neutra. Esta relação neutra “é aquela em que o sujeito não mais se encontra”, que pertence ao exílio, por se colocar fora de si e do mundo, que não é objetivo nem subjetivo, é neutro, apenas neutro, um desconhecido que cruza a literatura como experiência do *fora*.

Questionado sobre o verso, o poeta respondeu ao Rei que havia despertado dizendo palavras que não compreendia, essas palavras eram um poema. Disse o Rei murmurando: “– O que agora compartilhamos os dois. O de ter havido conhecido a Beleza, que é um dom vedado aos homens. Agora nos toca expiá-lo” (BORGES, 1999, p. 80). O Rei concluiu dizendo: “Dei-te um espelho e uma máscara de ouro; eis aqui o terceiro presente, que será o último” (BORGES, 1999, p. 80). Uma adaga. Do poeta, conforme se encerra a estória, “sabemos que se deu morte ao sair do palácio; do Rei que é um mendigo que percorre os caminhos da Irlanda, que foi seu reino, e que nunca repetiu o poema” (BORGES, 1999, p. 80).

Ao encerrar o conto bruscamente, com a morte (suicídio) do poeta, com a perda da identidade (origem) e do silêncio do Rei, o narrador problematiza sobre a linguagem literária. A partir da teoria de Roland Barthes (2004), em “A morte do autor”, a escritura, a linguagem, a palavra literária é a destruição e o aniquilamento de toda voz, de toda origem, é esse neutro, essa perda da identidade, a começar pelo corpo daquele que a escreve, de quem a pronuncia, a parte da qual o sujeito entra na sua própria morte. De acordo com essa perspectiva:

[...] a literatura tenta permanentemente o suicídio, mas não pode alcançá-lo. A arte procura sempre sua própria destruição, a negação de si mesma, mas é nesse movimento que ela termina por se fundar, garantindo sua eternidade (LEVY, 2011, p. 22).

Para que a linguagem literária se torne possível, a mesma precisa motivar sua própria ruína, sua própria destruição, sua própria morte, “pois é na sua irrealização que ela se realiza” (LEVY, 2011, p. 22). Para compreender melhor tal entendimento, Tatiana Levy menciona dois movimentos da literatura: o da negação e o da realização. Segundo a autora, “a palavra literária só encontra seu ser quando reflete o não ser no mundo, só se realiza em sua própria falta e,

justamente por isso, faz dessa falta a sua possibilidade” (LEVY, 2011, p. 23), ou seja, é quando ela estabelece sua duração. A literatura só se torna possivelmente realizável por meio da sua irrealização. Portanto, a “negação”, assim como a morte do poeta e o silêncio do Rei, faz parte da linguagem literária, que precisa que haja tal acontecimento para continuar a ser, significando, criando, nesse movimento de ir e vir permanente.

No livro *A clausura do fora* (1989), no capítulo intitulado, “A toca de Kafka, o desdobramento na linguagem”, conforme Peter Pál Pelbart (1989, p. 76), “[...] Maurice Blanchot define a experiência poética como um ponto em que coincidem a realização da linguagem e seu desaparecimento”. Desta maneira, pode-se relacionar a morte do poeta, assim como o silêncio e a perda da identidade do Rei (anulação da origem), à própria experiência do *fora* que ambos tiveram. Metaforicamente, seria esse processo de morte, de aniquilamento, de desaparecimento e o de nascimento, manifestações concretas de um mundo dessemelhante que se materializa dentro da linguagem literária provocando seus duplos, seus desdobramentos (construção/invenção).

Para Foucault (2006, p. 53), “a obra de linguagem é o próprio corpo da linguagem que a morte atravessa para lhe abrir esse espaço infinito em que repercutem os duplos”. A linguagem literária, portanto, envolve a morte como apagamento da linguagem para o surgimento da criação de outras linguagens. Tanto a morte quanto o silêncio podem ser entendidos como ausência do tempo, de espaço, como separação desse mundo não mais visto como representação e cópia, mas como o “outro do mundo”, avesso, no qual a linguagem literária se materializa.

OBSERVAÇÕES FINAIS

No decorrer deste artigo, acompanhou-se durante toda a análise, reflexões a respeito do objeto livro, do duplo e o infinito da linguagem, temas teóricos associados diretamente à escrita de Jorge Luis Borges e à textos de Michael Foucault, estabelecidos sob o signo do “livro por vir” de Maurice Blanchot, seguidos da noção do *fora* (de Blanchot e Foucault), interpretado por Tatiana Levy em seu livro. Nele, a autora levanta questões fundamentais para o estudo da literatura e essenciais para análise dos contos “O espelho e a máscara” e “O livro de areia” de Borges.

Para Blanchot (2005), o livro, segundo o manuscrito, é constituído por folhas móveis. O livro é sempre outro, muda e se transforma pela comparação da dessemelhança de suas partes, evitando desse ou daquele modo o movimento linear, ou seja, o sentido único da leitura. “Além disso, o livro, se desdobrando e se redobrando, se dispersando e se unindo, mostra que não tem nenhuma realidade• substancial: nunca está presente, não cessa de se desfazer enquanto se faz” (BLANCHOT, 2005, p. 139).

O livro de areia, de Borges, seja ele metafórico ou não, permite que seja lido a partir de qualquer página, o que possibilita, de certa forma, os diversos e os mais variados tipos de leituras e interpretações, já que suas páginas são sempre refeitas, nunca se repetem. Não existe

linearidade, não existe ordem fixa em suas páginas, em sua leitura. O que torna a linguagem literária indeterminada, sempre em aberto. Parodiando Borges, espera-se que esta breve análise e as reflexões aqui alcançadas sigam se ramificando na imaginação daqueles que agora concluem este artigo.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

_____. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. Porto Alegre: Globo, 1982.

_____. *O aleph*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. O livro de areia. In: _____. *Obras completas de Jorge Luis Borges*. v. 3. São Paulo: Globo, 1999.

_____. *O livro de areia*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pealbart. São Paulo: 34, 1997.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário da língua portuguesa*. 5 ed. Curitiba: Positivo, 2010.

FOUCAULT, Michel. A linguagem ao infinito. In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 47-59.

_____. O que é um autor? In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006b. p. 264-298.

FUX, Jacques. *Literatura e Matemática: Jorge Luis Borges, Georges Perec e o Oulipo*. Belo Horizonte: Tradição Planalto, 2011.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

PELBART, Peter Pál. *Da clausura do fora ao fora da clausura: loucura e desrazão*. São Paulo: Brasiliense, 1989.