

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
MESTRADO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

**ROSIMEIRE DA SILVA OLIVEIRA**

**FICÇÃO CIENTÍFICA BORGIANA: DO UTÓPICO AO DISTÓPICO**

Campo Grande – MS  
Março-2011

**ROSIMEIRE DA SILVA OLIVEIRA**

**FICÇÃO CIENTÍFICA BORGIANA: DO UTÓPICO AO DISTÓPICO**

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, sob a orientação da Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Rosana Cristina Zanelatto Santos.

Área de Concentração: Teoria Literária e Estudos Comparados.

Campo Grande – MS  
Março-2011

**ROSIMEIRE DA SILVA OLIVEIRA**

**FICÇÃO CIENTÍFICA BORGIANA: DO UTÓPICO AO DISTÓPICO**

APROVADA POR:

---

ROSANA CRISTINA ZANELATTO SANTOS, DOUTORA (UFMS)

---

DANGLEI DE CASTRO PEREIRA, DOUTOR (UEMS)

---

WAGNER CORSINO ENEDINO, DOUTOR (UFMS)

Campo Grande, MS, 21 de Março de 2011.

O tempo é a substância de que sou feito. O tempo é um rio que me arrebatou, mas eu sou o rio; é um tigre que me dilacera, mas eu sou o tigre; é um fogo que me consome, mas eu sou o fogo. O mundo, desgraçadamente é real; eu, desgraçadamente, sou Borges.

Jorge Luis Borges

## AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação – Mestrado – em Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. À minha orientadora, Rosana Cristina Zanelatto Santos, pelo incentivo e pelo aprendizado constante que obtive ao longo de sua orientação; seu exemplo tornou-se referência em minha vida acadêmica. Aos colegas do Mestrado, que compartilharam comigo momentos importantes para esta conquista. À minha amada mãe, minha maior incentivadora, pelas incansáveis orações e extremado carinho. Às minhas irmãs e ao meu cunhado, por acreditarem em minha capacidade e sempre me apoiarem. À Cláudia, por ter me conduzido aos labirintos borgianos. Ao Wesley, por me acolher em sua casa durante minhas viagens a Campo Grande e pelo incentivo nas horas difíceis. Ao Lelly, por ser meu amigo-irmão, por sempre estar ao meu lado e compartilhar comigo momentos de angústia e de alegrias. Aos meus amigos, pelo apoio sempre incondicional: vocês são a família que pude escolher. Ao Ramiro Giroldo, pelas contribuições teóricas e pela enorme generosidade de compartilhar materiais para esta pesquisa. Finalmente, agradeço a Deus pelo dom da vida.

## RESUMO

Esta dissertação objetiva analisar os traços de utopia e de distopia na ficção científica borgiana, tendo como *corpus* os contos: “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “A loteria na Babilônia”, “O congresso” e “O livro de areia”. A utopia, assim como sua versão paródica, a distopia, podem ser consideradas subgêneros da ficção científica. Vários contos de Jorge Luis Borges apresentam traços utópicos e distópicos, versando sobre enciclopédias, mundos paralelos, livros que se transformam a cada leitura, sociedades secretas, projeções gnósticas de um duplo do universo e jogos que controlam os destinos das pessoas. Os contos borgianos revelam tentativas de transformar o caos que governa seus mundos imaginários em ordem, no entanto, tais empreendimentos são malogrados, transformando-se de utopias em distopias.

**Palavras-chave:** Jorge Luis Borges; Ficção Científica; Utopia; Distopia.

## ABSTRACT

This dissertation aims to analyze the traces of utopia and dystopia in borgesian science fiction s, with the corpus tales "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius," "The Lottery in Babylon", "Congress" and "The Book of Sand". Utopia, as well as its parody version, the dystopia can be considered subgenre of science fiction. Many tales of Borges have utopian and dystopian traces, concerning encyclopedias, parallel worlds, books that are transformed to each reading, secret societies, gnostic projections of a dual universe, games that control the destinies of people. Borgesian tales reveal attempts to transform the chaos that governs their imaginary worlds in order, however, these ventures are unsuccessful, becoming the utopias in dystopias.

**Keywords:** Jorge Luis Borges; Science Fiction; Utopia; Dystopia.

## SUMÁRIO

RESUMO .....	6
ABSTRACT .....	7
INTRODUÇÃO .....	10
CAPÍTULO 1 – Ficção científica: algumas (in)definições.....	15
1.1 – Ficção científica: as (in)definições de um gênero.....	16
1.2 – Utopia: uma arqueologia do termo.....	18
1.2.1 – Utopia: subgênero da ficção científica.....	23
1.3 – As relações entre utopia e distopia.....	28
1.4 – Características da literatura distópica.....	34
1.5 – Borges e a ficção científica.....	37
CAPÍTULO 2 – Os caminhos da utopia e da distopia nos contos borgianos.....	42
2.1 – “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”: o admirável mundo novo borgiano.....	43
2.2 – “A loteria na Babilônia”: o mundo regido pelo acaso.....	54
2.3 – “O congresso”: uma tentativa de representação do real.....	58
2.4 – “O livro de areia”: a metáfora da literatura borgiana.....	65
CAPÍTULO 3 – Traços utópicos e distópicos na ficção científica borgiana.....	70
3.1 – A inviabilidade dos projetos utópicos.....	72

3.2 – A crítica social dos projetos distópicos borgianos.....	76
3.3 – Recordar o passado: do sonho utópico ao pesadelo distópico.....	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	86
REFERÊNCIAS.....	93

## INTRODUÇÃO

Passados 30 anos de sua morte, é inegável o reconhecimento que a obra de Jorge Luis Borges alcançou junto à crítica literária, bem como por estudiosos de outras áreas do conhecimento. Sua produção literária – poemas, contos, ensaios críticos –, além de obter grande projeção internacional, é reconhecida por sua qualidade estética de elaboração de objetos verbais com uma linguagem ímpar.

Embora tenha se dedicado a diversos gêneros literários, os contos representam sua maior paixão, uma vez que considerava um desperdício dedicar-se a livros vastos, sendo que a ideia podia ser resumida em poucas páginas. “Desvario trabalhoso e empobrecedor o de compor vastos livros; o de espriar em quinhentas páginas uma ideia cuja perfeita exposição oral cabe em poucos minutos” (BORGES, 2008, p. 11).

Sua produção literária está fundamentada em uma espécie de jogo de espelhos, em que cada imagem reflete outra, que reflete outra e assim sucessivamente. Borges cria mundos paralelos, como se fossem duplos do universo, representando utopias malogradas pela tentativa de acomodar as coisas do mundo num único espaço que fosse capaz de representá-las na totalidade.

Na obra borgiana, o homem encontra-se perdido numa alternância entre o mundo ficcional e o real como se estivesse em um labirinto. As figuras do espelho, do caleidoscópio e da biblioteca poderiam representar as portas-passagem que levariam o leitor a (re)descobrir a realidade onde vive, como um simulacro impossível de ser decifrado.

Pretendemos percorrer o universo labiríntico borgiano para demonstrar algumas das estratégias literárias empregadas pelo escritor argentino na configuração dos projetos utópicos malogrados em distopias nos contos: “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “A loteria na Babilônia”, “O congresso” e “O livro de areia”.

Partindo da proposição de Darko Suvin (1979) de que tanto a utopia quanto a distopia podem ser consideradas subgêneros da ficção científica, a leitura proposta nesta dissertação parte da hipótese de que os contos borgianos que versam sobre perspectivas utópicas e distópicas sejam também pertencentes ao gênero da ficção científica.

O primeiro capítulo “Ficção Científica: algumas (in)definições” apresenta considerações sobre as (in)definições do gênero ficção científica, levantando as dificuldades de sua conceituação no meio acadêmico. Faremos um percurso teórico sobre as relações entre a utopia e a distopia e suas aproximações com a ficção científica, apontando as características basilares da literatura distópica. Por fim, demonstraremos que, apesar de Borges não ser adepto das definições literárias, existem alguns pontos de contato entre a obra borgiana e a ficção científica.

No intuito de exemplificar algumas características da literatura distópica, recorreremos à análise de seis obras de seis obras distópicas – *Nós*, *Admirável Mundo Novo*, *1984*, *Fahrenheit 451*, *Revolução no Futuro* e *O Conto da Aia* – desenvolvida por Erika Gotlieb no livro *Dystopian Fiction east and West* (2001).

O segundo capítulo intitula-se “Os caminhos da utopia e da distopia nos contos borgianos”. Nele será feita a análise dos contos “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “A loteria na Babilônia”, “O congresso” e “O livro de areia” sob as perspectivas utópica e distópica. O

modelo de análise adotado nos foi apresentado por Beatriz Sarlo no livro *Jorge Luis Borges, um escritor na periferia*.

Em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, Borges desafia a imaginação do leitor ao criar um mundo que se constrói no lugar do sonho, da ilusão. A realidade está exposta à imagem criada pela ficção num ritual de magia e de sedução. O conto relata a possível existência de um país chamado Uqbar, cuja localização geográfica encontra-se relatada em um exemplar apócrifo da *Anglo American Cyclopedia*. Segundo o verbete dessa enciclopédia, Uqbar é uma região vagamente localizada na Ásia, porém as fronteiras traçadas por seus rios e montanhas não remetem a nenhum outro lugar no mundo.

Tlön, lugar da literatura de Uqbar, configura-se como o espaço do caos ordenado, sistematicamente regido por uma rigorosa organização de leis humanas, uma aparente utopia que se revela em distopia. Ao longo do conto, é possível descobrir que Tlön é um planeta inventado por uma seita. Por fim, Orbis Tertius é a maquinação de um universo dissidente, alternativo.

Outro conto borgiano que apresenta traços utópicos que produzem condições distópicas é “A loteria na Babilônia”. Nesse conto, a sociedade ficcional é ao mesmo tempo autoritária e igualitária, uma vez que o destino de seus membros depende do acaso ditado por uma loteria. A ordem distópica desse conto baseia-se nos princípios da configuração de um mundo fundado entre o poder e os limites impostos pela razão. O jogo controla todos os setores do mundo ficcional, desde os prêmios dos ganhadores até o destino dos perdedores, que podiam perder membros do corpo ou serem expulsos da Babilônia.

O conto “O congresso” também se configura em um projeto utópico malogrado em distopia. Trata-se da narrativa do projeto de um estancieiro uruguaio que, após ter tentado ser

membro do Congresso do Uruguai, resolve fundar outro Congresso, com um alcance muito maior, pois teria representantes de todas as nações do mundo.

Os membros do Congresso tinham também a preocupação de reunir numa biblioteca exemplares de livros canônicos de todas as línguas e nações. Além disso, pretendiam definir um idioma que pudesse representar todas as outras línguas. Dessa forma, dois membros são enviados a Londres e a Paris, com o intuito de se documentarem para definir o idioma que seria usado durante as reuniões do Congresso.

Dom Alejandro, o fundador, num ato impetuoso, decide destituir o Congresso, mandando queimar todos os exemplares da biblioteca, afirmando que o Congresso do mundo estava em todas as partes e que não dependia de colaboradores descompromissados para que permanecesse existindo.

No conto “O livro de areia”, Borges empreende outro projeto utópico que se revela distópico. O conto relata a história de um livro cujas páginas se dispunham arbitrariamente numa série sem começo nem fim, na qual nenhuma página lida ou folheada poderia jamais ser reencontrada.

O narrador-personagem inicia o conto afirmando que as narrativas fantásticas convencionalmente afirmam-se como verídicas, reiterando que a sua história é verdadeira. A verdade a que se refere trata-se da verossimilhança interna, a coerência ficcional inerente ao fazer literário.

A possibilidade de possuir um exemplar raríssimo encanta o narrador-personagem, que o adquire de um vendedor de Bíblias, fato que implica um valor sagrado ao livro. As referências ao texto bíblico aparecem em vários momentos ao longo do conto.

Assombrado com a possibilidade de ter um novo exemplar a cada leitura, o narrador busca descobrir o artifício que torna isso possível. Desta maneira, examina a capa, a lombada gasta e até mesmo toma nota em cadernetas sobre a distância das ilustrações que surgiam e nunca se repetiam.

O narrador-personagem torna-se prisioneiro do livro, angustiado pela insônia e pelos pesadelos que a obra lhe causa, decidindo-se por abandoná-lo na estante de uma biblioteca, pois não haveria melhor lugar para um livro se perder. Percebemos que a possibilidade inicial de haver um livro cujas páginas nunca fossem idênticas transforma-se de uma utopia em uma distopia quando isso afugenta o leitor, que se vê envolto em um clima de pesadelo.

Por fim, o terceiro capítulo “Traços utópicos e distópicos na ficção científica borgiana” demonstrará como os projetos utópicos dos contos de ficção científica borgianos transformam-se em distópicos, apontando as estratégias narrativas empregadas por Borges em sua constituição. Partindo da irônica inviabilidade de transposição do caos em que a sociedade empírica está envolta em ordem, o sonho utópico configura-se em um pesadelo racional.

# CAPÍTULO 1

## FICÇÃO CIENTÍFICA: ALGUMAS (IN) DEFINIÇÕES

Desde as mais remotas narrativas bíblicas e míticas observa-se a presença de um desejo inerente ao homem de buscar e criar um lugar perfeito para viver, uma sociedade harmônica onde se expurguem todos os males e todas as práticas nocivas à humanidade. No entanto, dado à própria natureza humana, bem como às qualidades pouco objetivas dos projetos utópicos, ocorrem ameaças de transformá-los em realidade.

As sociedades utópicas surgem como um jogo narrativo entre as imagens de duas sociedades, a real e a ideal, que representam a proposição de modelos alternativos para as sociedades caóticas e injustas do mundo empírico. A utopia engendra uma tensão entre dois pólos: o positivo, representado pela sociedade ideal, e o negativo, que é contestado.

Com o passar dos anos, as características dos estados ideais da literatura utópica sofreram transformações, à medida que surgiu um sentimento de desconfiança quanto ao funcionamento das tais sociedades ideais, que passaram a representar um futuro sombrio e indesejável. Tem-se então a transição da literatura utópica para um novo subgênero, a literatura distópica.

Embora os estudos críticos sobre utopia e distopia ainda sejam escassos no Brasil, fora do País estudiosos como Darko Suvin, Erika Gottlieb e Fredric Jameson abrem o flanco das discussões para a importância de se pensar criticamente a utopia e a distopia enquanto subgêneros da ficção científica. Após emprendermos as discussões acerca da utopia e da

distopia, apontaremos as aproximações da obra borgiana aos textos de ficção científica, tomando como base o aporte teórico de Darko Suvin.

### 1.1 – Ficção científica: as (in)definições de um gênero

A definição do gênero literário ficção científica perpassa inicialmente a problemática correlação dos substantivos que compõem a expressão: *ficção* e *científica*. Enquanto o substantivo *ficção* remete à simulação, à criação pela imaginação, o adjetivo *científica* traz uma carga mais objetiva, pois se fundamenta no rigor da ciência. Dessa forma, surgem dificuldades para definir critérios fixos de delimitação das obras que compõem o gênero ficção científica.

Assim como o próprio termo gera ambiguidades, no campo teórico também é frequente a concordância com a dificuldade de definição do gênero. As proposições dos estudiosos comprovam que:

[...] não existe uma definição completa e aceitável para a ficção científica. (CARNEIRO, 1967, p.1).

[...] sabemos empiricamente que tal narrativa é de FC – assim como identificamos, na prática, o significado de uma palavra qualquer – mas não dispomos de um conceito operatório, capaz de dar conta *a priori* das características estruturais do gênero. (SODRÉ, 1973, p.7).

As discussões sobre as (in)definições do gênero ficção científica passam a tomar importância nos meios acadêmicos a partir da publicação do livro *Pour une poétique de la science-fiction*, de Darko Suvin, em 1977, sendo traduzido dois anos depois para o inglês, com o título *Metamorphoses of science-fiction*.

Na referida obra, Suvin estabelece uma análise teórico-histórico da ficção científica, além de discutir a importância da ficção científica enquanto gênero, relacionando a sua proximidade com seus subgêneros anteriores:

[...] a clássica história medieval da ‘ilha afortunada’, a história da ‘viagem fabulosa’ desde a antiguidade, a ‘utopia’ do Renascimento e do Barroco e o ‘romance planetário, o romance estado [político] do Iluminismo, a ‘antecipação’ moderna e a ‘distopia’.<sup>1</sup>

Darko Suvin postula que os textos de ficção científica partem de hipóteses literárias elaboradas a partir de uma lógica cognitiva. Haveria, portanto, uma interação entre o distanciamento e a cognição. Dessa forma, a ficção científica é “[...] um gênero no qual as condições necessárias e suficientes são a presença e a interação de distanciamento e conhecimento, e no qual a principal convenção formal é um quadro imaginário, diferente do mundo empírico do autor”.<sup>2</sup>

O conceito de ficção científica proposto por Suvin tem base na dialética de Kant e apresenta como característica o seu afastamento da escrita naturalista por gerar um distanciamento cognitivo. Tal literatura estaria à procura de um *novum*<sup>3</sup> cujo intuito não seria realizar meras projeções do futuro, instaurando-se, por outro lado, como uma tentativa de compreender a angustiante realidade do presente.

Os *nova*, “novidades estranhas” ao mundo empírico, são os elementos impulsionadores da diferença entre o mundo empírico e o ficcional. Nos textos de ficção

---

<sup>1</sup> Tradução nossa de: “[...] *the classical and medieval ‘fortunate island’ story, the ‘fabulous voyage’ story from antiquity on, the Renaissance and Baroque ‘utopia’ and ‘planetary novel’, the Enlightenment ‘state [political] novel’, the modern ‘anticipation’ and ‘anti-utopia’*” (SUVIN, 1979, p.3).

<sup>2</sup> Tradução nossa de: “[...] *a literary genre whose necessary and sufficient conditions are the presence and interaction of strangement and cognition, and whose main formal device is an imaginative framework alternative to the author’s empirical environment*” (SUVIN, 1979, p.7-8).

<sup>3</sup> *Novum*, na concepção de Suvin, corresponde ao elemento próprio da ficção científica, uma “novidade estranha” ao mundo empírico capaz de causar o distanciamento cognitivo.

científica é comum a inserção de alguma técnica, engenhoca ou localidade espaço-temporal, capaz de produzir um efeito de estranhamento cognitivo.

Bráulio Tavares acrescenta que a ciência instaura-se na ficção científica mais como uma fonte de inspiração, uma vez que a maior parte dos textos “[...] está mais voltada para a magia do que para a ciência. Nesse tipo de narrativa, a ciência é um mero pretexto; é de fantasia que se trata” (1992, p. 8).

## **1.2 – Utopia: uma arqueologia do termo**

Embora a palavra utopia tenha sua gênese a partir da publicação, em 1516, do livro *A Utopia*, de Thomas More, existem algumas discussões a respeito da existência de textos anteriores que já apresentavam indícios do pensamento utópico, entre os quais está a *Bíblia* e a *República*, de Platão. Enquanto a tradição judaico-cristã concebe sua ideia de um paraíso divino como o Jardim do Éden, a tradição helênica estabelece uma cidade ideal com princípios baseados na organização política.

Durante o Renascimento, a Europa passa por uma efervescência cultural e social impulsionada pelas descobertas marítimas do Novo Mundo e da África, época propícia para intensas modificações no pensamento e no modo de organização da sociedade. Nesse contexto, Thomas More inicialmente utiliza a palavra utopia para designar uma ilha imaginária na qual o princípio de propriedade privada não existia, pois todos partilhavam os bens que possuíam, além de não haver a preocupação com o acúmulo de riquezas materiais.

A descrição de uma ilha distante e diferente da sociedade inglesa da época serve como subterfúgio para que More satirize criticamente os princípios vigentes na Inglaterra, sem que houvesse o risco de ser submetido à censura. Enquanto na corte inglesa imperava a inexistência de liberdade de expressão, More ficcionaliza o conceito de uma sociedade ideal, justa e igualitária. Assim, *A Utopia* pode ser considerada uma das obras precursoras da literatura de utópica.

A obra moreana está dividida em duas partes: livro primeiro e livro segundo. Na primeira parte tem-se um relato da missão diplomática de Thomas More em Flandres: ele foi enviado para resolver a contenda ocasionada pelo fim do noivado do príncipe Carlos de Castilha e a irmã de Henrique VIII. Durante as negociações, More recebe a visita de Pierre Gilles que lhe apresenta Rafael Hitlodeu. Posteriormente, More e Rafael se reencontram na casa do cardeal Morton. Nesse encontro dialogam sobre as leis da Inglaterra e os problemas existentes: os roubos, a prostituição, os jogos, a corrupção, os crimes, a miséria, entre outros. Rafael também critica a pena de morte e a organização social vigente, propondo que os bens sejam distribuídos igualmente entre as pessoas.

Agora, caro More, vou revelar-vos o fundo de minha alma, e dizer-vos, os meus pensamentos mais íntimos. Em toda a parte onde a propriedade for um direito individual, onde todas as coisas se medirem pelo dinheiro, não se poderá jamais organizar nem a justiça nem a prosperidade. social, a menos que denomineis justa a sociedade em que o que há de melhor é a partilha dos piores, e que considereis perfeitamente feliz o Estado no qual a fortuna pública é a presa de um punhado de indivíduos insaciáveis de prazeres, enquanto a massa é devorada pela miséria.(MORE, 2005, p. 55).

Na segunda parte, More pede para que Rafael descreva a ilha Utopia, onde todos esses problemas foram suprimidos. Sua descrição inicia-se pelas belezas e pela tranquilidade da ilha, para em seguida enfatizar a organização político-social com princípios igualitários. Por fim, Rafael expõe seu desejo de que todas as nações fossem como a da ilha Utopia.

Desejo do fundo da alma, a todos os países, uma república semelhante à que vos acabo de descrever... Porque nela todos os germes da ambição, do facciosismo, foram extirpados com os demais vícios. Desde então, o Estado não teme as discórdias civis que aniquilam a potência e a riqueza de tantas cidades. A união dos cidadãos sendo assim fortemente consolidado no interior, a excelência e a solidez das instituições defendem a república contra os perigos de fora. A inveja reunida de todos os reis vizinhos seria impotente para abalar e perturbar o império; já o experimentaram, muitas vezes e todas as vezes viram seus projetos desmoronar. (MORE, 2005, p. 112-113).

Na ilha de Utopia, a humanidade tinha sua felicidade garantida, porque existia um código totalitário que prevenia a corrupção do homem, as conspirações contra o Estado e a desobediência aos preceitos de ordem. Aqueles que descumprissem as normas estabelecidas eram punidos com a escravidão ou a morte.

A partir da publicação de *A Utopia*, tem-se uma tradição literária de obras que assumem semelhanças quanto ao conteúdo e a forma da obra moreana, remetendo a relatos de narrativas de viagens que descreviam sociedades perfeitas em relação à sociedade humana da época. Evidencia-se nesses textos uma comparação entre o mundo empírico e o mundo perfeito dos relatos utópicos, o que impulsiona a necessidade de se estabelecer um lócus em que se possa implementar o projeto utópico em um plano terrestre.

Devido ao impulso das grandes navegações no século XVI, propagou-se a produção de histórias de terras distantes que privilegiavam descrições de povos e de terras exóticas, com características comuns de abundância de comida e de água e um clima agradável, diferente, por exemplo, dos rigorosos invernos europeus, fatores que reforçavam o princípio de perfeição.

O frei Tommaso Campanella aderiu aos princípios utopistas provenientes da obra de More. Sua obra *Cidade do Sol* foi escrita durante o período em que esteve preso por ser considerado um dos idealizadores da Insurreição contra a corte espanhola. A Cidade do Sol é

uma sociedade ideal formada por sete círculos concêntricos, em cujo centro encontra-se um templo de grande proporção e beleza.

Os solarianos desconheciam a propriedade privada, o comércio e o dinheiro: as casas, os dormitórios, os leitos, as mulheres, tudo era comum a todos. Uma vez que a sociedade era comunista, para evitar que houvesse apego aos bens materiais de que dispunham, eles trocavam de casas de seis em seis meses. As descobertas e os avanços científicos eram bases da fundamentação da sociedade, por meio dos quais havia uma intensa busca pela razão e pelo conhecimento, pois para Campanella é por meio da razão que se alcança a verdadeira e santa fé.

A obra *A Nova Atlântida*, de Francis Bacon, representa também um dos frutos da tradição literária da temática utópica inaugurada por More. Sua visão utópica está baseada na fundamentação da ciência com a tecnologia como meio de melhorar as condições de vida da humanidade. Bacon aponta que o homem deveria obedecer aos limites da natureza para garantir a sua felicidade, pois se o conhecimento científico fosse utilizado erroneamente haveria efeitos nocivos.

A narrativa remete ao relato de uma viagem de um grupo de europeus com destino à China e ao Japão, que se encontra perdido em algum lugar próximo ao oeste do Peru, quando se depara com a ilha de Bensalém. No primeiro contato com os moradores da ilha, os viajantes ficaram espantados com o conhecimento que possuíam e com a organização daquela sociedade. Além de serem políglotas, os habitantes da ilha tinham um grande conhecimento sobre tecnologia, sendo que os mais sábios faziam parte de uma organização chamada Colégio de Salomão, onde desenvolviam projetos com o intuito de explorar os recursos da natureza por meio de experimentos tecnológicos.

A sociedade de Bensalém primava pelos princípios de igualdade, onde todos os habitantes tinham direitos e deveres estabelecidos para que o bem estar da população não fosse afetado. Todo conhecimento científico tinha que ser voltado para uma completa harmonia com a natureza.

Com o passar do tempo, a literatura utópica absorve novas características, mas sem abandonar a metáfora da sociedade ideal. A representação das utopias passa a se ambientar em inúmeros lócus, fictícios ou reais, insulares ou continentais.

O conceito de utopia sofreu variações e contribuições de vários campos do conhecimento, especialmente da sociologia e da filosofia. Enquanto as utopias de More e de outros escritores dos séculos XVI ao XVIII eram basicamente consideradas como ficção imaginativa, no século XIX tem-se um período de transição para uma mentalidade utopista revolucionária impulsionada pela revolução industrial.

A partir do século XIX, as obras utópicas assumem um novo aspecto, com conotação pejorativa, em face da aproximação entre a utopia e o movimento socialista. As obras utópicas produzidas abandonam a forma de utopias literárias e dedicam-se à teorização sobre o conceito de utopia social. Como representantes desse período temos os utopistas sociais Robert Owen, Claude Henri de Rouvrou e Charles Fourier.

Suas utopias buscam combater os males causados pela pobreza durante o período de industrialização por meio da implantação de um processo de cooperação, associação e harmonia. Devido ao caráter de sonho dos projetos utópicos socialistas, os teóricos Karl Marx e Friedrich Engels teceram críticas em torno da obra dos três utopistas sociais, alegando que para haver uma mudança social era necessário que ocorresse uma revolução.

O século XX é marcado pelas transformações no campo da ciência e das relações sociais, as quais solapam as percepções utópicas inerentes ao ser humano, gerando uma nova forma de utopia, cujas características remetem a uma visão mais crítica e pessimista da sociedade. Tem-se a transição da literatura utópica para a distópica.

Os avanços tecnológicos ocasionam um clima de insegurança e medo diante dos possíveis males que o novo mundo poderia trazer. As transformações decorrentes das atrocidades causadas pelas duas grandes guerras mundiais, pelos regimes políticos e pela possibilidade de uma guerra nuclear incutiram uma nova forma de visão das atrocidades e das assimetrias com características que remetem a um posicionamento mais crítico e pessimista. Sendo assim, o sonho utópico de uma sociedade melhor transforma-se em um pesadelo distópico.

### **1.2.1 – Utopia: subgênero da ficção científica**

Apontada uma arqueologia do termo utopia, é oportuno delimitar qual a concepção de utopia a ser empregada neste trabalho, que tem por princípio a aproximação da utopia ao modo como Darko Suvin trata as obras de ficção científica.

Para Suvin, a ficção científica englobou a utopia, uma vez que aquele gênero deslocou seu foco para a cognição ao invés da ciência propriamente dita, sendo inserido em uma tradição constituída pelas que produzem o efeito de distanciamento cognitivo, entre elas a literatura utópica.

Estritamente falando, a utopia não é um gênero, mas o subgênero sócio-político da ficção científica. Paradoxalmente, isso é verificável devido ao

desenvolvimento moderno da ficção científica, que redefiniu retrospectivamente a utopia e a englobou na ficção científica. Além disso, esse desenvolvimento é uma continuação por vezes indireta da literatura utópica clássica e daquela do século XIX.<sup>4</sup>

Existe uma dificuldade quanto à delimitação e à definição da palavra utopia, pois, por sua natureza etimológica, refere-se tanto a “lugar bom” como a “lugar nenhum”. Tal relação foi apontada por Chris Ferns, em *Narrating Utopia*:

O termo ‘utopia’ [...] incorpora um jogo de palavras; a formulação de Sir Thomas More é deliberadamente ambígua em sua derivação. Sua raiz pode ser ou-topos – ‘lugar nenhum’, ou eu-topos – ‘lugar bom’. Pode-se definir utopia como um lugar bom, uma sociedade ideal (ou, ao menos, mais perfeita), mas, ao mesmo tempo, um lugar que não existe – desejável, talvez, mas ao mesmo tempo inalcançável. Nas ficções utópicas, isso é refletido na localização da sociedade, quase invariavelmente remota ou bem isolada do mundo real para o qual propõe uma alternativa.<sup>5</sup>

O paradoxo estabelecido pela etimologia da palavra remete, portanto, a um local desejável, porém inalcançável ou inexistente. Talvez seja por esse motivo que a localização dos mundos ficcionais em regiões distantes do mundo empírico do autor e dos leitores tornou-se uma tendência entre os escritores de ficção científica, ora se referindo a mundos perdidos, ora a mundos paralelos e mesmo a novos mundos.

Suvin aponta que, embora existam algumas discussões quanto ao valor moral das utopias e a exequibilidade de seus projetos, o ponto central no debate atual perpassa pelo fato das utopias serem construções verbais concebidas sob os parâmetros de um gênero literário.

Utopia é a construção verbal de uma sociedade particular quase-humana onde as instituições sócio-políticas, as normas e as relações individuais são organizadas de acordo com um princípio mais perfeito do que a comunidade

---

<sup>4</sup> Tradução nossa de: “Strictly na precisely speaking, utopia is not a genre but the sociopolitical subgenre of science fiction. Paradoxically, it can be seen as such only now that SF has expanded into its modern phase, ‘looking backward’ from its englobing of utopia. Further, that expansion was in some not always direct ways a continuation of classical and nineteenth-century utopian literature” (SUVIN, 1979, p. 61).

<sup>5</sup> Tradução nossa de: “The term ‘utopia’ [...] embodies a pun; Sir Thomas More’s coinage is deliberately ambiguous in its derivation. Its root may be taken as either ou-topos – ‘no place’, or eu-topos – ‘good place’. Utopia then, may be defined as both a good place, an ideal (or at any rate, more perfect) society, yet at the same time one that does not exist – desirable, perhaps, but at the same time unattainable. In utopian fictions this is reflected in the society’s location, almost invariably remote or well insulated from the actual world to which it proposes an alternative” (FERNES, 1999, p. 2).

do autor, esta construção baseia-se no distanciamento surgido de uma hipótese histórica alternativa.<sup>6</sup>

Segundo Causo (2003, p. 57), a temática da concepção de sociedades utópicas, assim como da satirização de sociedades da época, já era uma tendência entre as obras de escritores de protoficção científica anteriores ao século XIX.

Raul Fiker ratifica o pensamento de Causo, afirmando que:

Desde as mais remotas manifestações da protoficção científica, a sátira sempre foi uma modalidade predominante, e esta herança é evidente na ficção científica moderna. A estratégia de imaginar sociedades de outros mundos ou dos tempos futuros que são geralmente travestis da sociedade do escritor é tão comum à protoficção científica quanto à ficção científica moderna. [...] Ao lado das Viagens de Gulliver, outro texto básico à protoficção científica é a Utopia, de Thomas More, texto de 1516 que descreve um país remoto cujas instituições político-sociais são perfeitas e cujo título passou a designar esse tipo de fantasia especulativa. (1985, p. 57).

Como Fiker propõe, o termo utopia não seria apenas uma palavra criada por More, mas a designação de uma nova forma literária: a literatura utópica. Com base nas características levantadas por Suvin, a literatura utópica é uma narrativa que descreve uma sociedade cuja estrutura político-social assume princípios de serem mais perfeitas do que a do autor, sendo considerada uma espécie de ficção científica por expressar o efeito do distanciamento cognitivo.

Para Kumar (1991), a função da literatura utópica consiste na análise e na crítica social dos problemas encontrados na sociedade, como um veículo de especulação política e social:

Utopia pode uma vez ter apreciado o status privilegiado e admirado. Era um gênero que podia imediatamente chocar as autoridades e ao mesmo tempo

---

<sup>6</sup> Tradução nossa de: “*Utopia is the verbal construction of a particular quasi-human community where sociopolitical institutions, norms, and individual relationships are organized according to a more perfect principle than in the author’s community, this construction being based on estrangement arising out of an alternative historical hypothesis*” (SUVIN, 1979, p. 49).

permitir que o autor explore algumas das mais importantes questões da vida social e moral.<sup>7</sup>

O crítico literário Fredric Jameson também tem levantado debates sobre a utopia. Seu livro *Archaeologies of the Future: the desire called Utopia and other Science Fictions* apresenta uma visão propositiva sobre a necessidade de se pensar a utopia desde o texto fundacional de Thomas More até as obras pós-modernas. Para Jameson, a humanidade, antes de encontrar meios para criar utopias, precisa encontrar maneiras para imaginá-las: “A utopia como forma não é a representação de alternativas radicais, mas sim simplesmente o imperativo de imaginá-las”.<sup>8</sup>

Jameson emprega o postulado de Suvin que considera a utopia como um “sub-gênero sócio-político da ficção científica” para empreender um estudo sobre os textos utópicos e o sonho utópico presente na vida diária. Defende que o impulso utópico seja capaz de criar um espaço de discussão que supere os limites da micropolítica entre grupos, ao invés de se buscar por um salvador para a humanidade. Longe de propor um consenso entre as formas utópicas existentes, o crítico propõe que

[...] tal alegado relativismo oferece novos e produtivos caminhos para a história e a prática; e não há razão para temer que as utopias pós-modernas não sejam tão revigorantes em seu novo contexto histórico como as velhas utopias foram nos séculos prévios.<sup>9</sup>

A preocupação com a forma e o conteúdo das utopias é destacada pela obra *The Concept of Utopia* (1990), de Ruth Levitas. Esse estudo tem como objetivo definir a utopia, baseando-se na abordagem de teóricos entre os séculos XVIII e XX. Levitas destaca que o conceito de utopia relaciona-se primeiramente ao conteúdo, definido por aspectos normativos

---

<sup>7</sup> Tradução nossa de: “*Utopia may once have enjoyed privileged and admired status. It was a genre that could at once shock the authorities and at the same time enable the writer to explore some of the most important questions of social and moral life*” (KUMAR, 1991, p. 90).

<sup>8</sup> Tradução nossa de: “*Yet utopia as a form is not the representation of radical alternatives; it is rather simply the imperative to imagine them*” (JAMESON, 2005, p. 416).

<sup>9</sup> Tradução nossa de: “[...] *such alleged relativism offers new and productive paths to history and to praxis; and there is no reason to fear that the postmodern Utopias will not be as energizing in their new historical context as the older ones were in previous centuries*” (JAMESON, 2005, p. 212).

que constituiriam uma sociedade ideal. No aspecto formal das utopias, Levitas toma como exemplo o texto fundacional de More, assumindo a forma de um gênero literário altamente descritivo, semelhantes às narrativas de viagem. Além da forma e do conteúdo, a autora acrescenta a função da utopia, assumindo o papel de crítica social.

As utopias estão intrinsecamente ligadas a um pensamento ideológico vigente na época de sua produção; o papel de crítica da sociedade empírica não provém da imparcialidade ou da isenção política de seus idealizadores.

Obviamente, a intenção primária de Thomas More ao escrever *Utopia* era produzir uma comunidade ideal. Todavia, assim que nos detemos sobre o assunto, somos capazes de perceber que o que More realmente tinha em mente era o desejo de criticar a sociedade de sua época, ou seja, a organização social inglesa do século dezesseis [...] O trabalho de More pretende denunciar e criticar os abusos sociais ingleses. Levando tal fato em consideração, eu proponho que a insatisfação do autor com a sociedade de seu próprio tempo, ou quaisquer de seus aspectos, conforme evidenciado por meio de sua crítica social, em qualquer forma que ela possa aparecer, como sátira, ironia, zombaria, comparação, contraste ou ataque direto, deve ser considerada a premissa básica a marcar literatura utópica e distópica.<sup>10</sup>

Se a insatisfação do autor, seja ela manifestada irônica ou parodicamente, deve ser a premissa impulsionadora da literatura utópica e distópica, é oportuno retomar o pensamento de Levitas: “[...] a essência da utopia parece ser o desejo – o desejo por uma forma diferente e melhor de ser”.<sup>11</sup> É o desejo utópico, característica inata ao ser humano, que mantém as utopias vivas, mesmo quando elas se configuram em distopias.

---

<sup>10</sup> Tradução nossa de: “Of course [Thomas More] primary intention in writing *Utopia* was to produce an ideal commonwealth. Nevertheless, once we begin to dwell upon the matter we are able to perceive that what More really had in mind was the desire to criticize the society of his time, that is, the sixteenth-century English organization [...] More’s work intends to denounce and criticize the English social abuses. Taking this fact into consideration I propose that the author’s dissatisfaction with the society of his own time, or any of its aspects, as evidenced through his social criticism, in whichever form it might appear, i.e.: satire, irony, mockery, comparison, contrast, or direct attack, be considered the basic premise to mark utopian and dystopian literature” (SANTÉE, 1998, p. 23).

<sup>11</sup> Tradução nossa de: “The essence of utopia seems to be desire – the desire for a different better way of being” (LEVITAS, 1990, p. 181).

### 1.3 – As relações entre utopia e distopia

A definição do termo distopia parte da sua relação com a utopia. Etimologicamente a palavra origina-se do prefixo grego *dys* – mau – e – *topos* – lugar. O termo foi usado pela primeira vez por John Stuar Mill durante um discurso ao parlamento britânico em 1868. Embora a expressão utopia tenha sido criada em 1516, a distinção entre lugar bom – eutopia – e lugar mau – distopia – é bastante recente:

Quanto à origem do termo ‘distopia’, comparativamente encontramos sua invenção recente. Huxley, no prefácio de *Admirável Mundo Novo* de 1946, ainda se refere ao lugar ruim como utopia, usando o termo que ele considerava adequado para qualquer estrutura especulativa que nos levasse ao futuro. Foi somente em 1952 que J. Max Patrick recomendou a distinção entre o lugar bom como ‘eutopia’ e seu oposto, o lugar mau, como ‘distopia’.<sup>12</sup>

Embora o prefixo “dis” sugira oposição e negação, a distopia não pode ser relacionada apenas a aspectos negativos da utopia. É necessário que tais aspectos sugiram uma análise crítica da sociedade, como lembra Ramiro Giroldo em sua dissertação de Mestrado *A ditadura do prazer: ficção científica e literatura utópica em Amorquia, de André Carneiro*:

A distopia, assim não pode, de forma nenhuma, ser identificada apenas a partir de traços negativos do quadro imaginário de determinado texto. Traços negativos, frise-mos, não são o mesmo que traços distópicos. Traços distópicos seriam aqueles elementos que transparecem uma sugestiva ambiguidade entre o perfeito e o hediondo, ambiguidade manifesta parodicamente. (2008, p. 64-65).

Booker (1994) define distopia como uma visão imaginativa de uma sociedade na qual são evidenciadas, de maneira crítica, as características negativas ou problemáticas da sociedade ideal. Portanto, utopia e distopia não são necessariamente oposições.

---

<sup>12</sup> Tradução nossa de: “As for the origin of the term ‘dystopia’, we find it of comparatively recent coinage. In his 1946 preface of *Brave New World* Huxley still refers to the bad place as a utopia, using the term he felt stood for any speculative structure taking us to the future. It was only in 1952 that J. Max Patrick recommended the distinction between the good place as ‘eutopia’ and its opposite, the bad place, as ‘dystopia’”(GOTTLIEB, 2001, p. 4).

Ainda na esteira de proposições semelhantes às de Giroldo e de Booker, Kumar afirma que:

A distopia é claro presta homenagem à utopia: à forma, se não ao conteúdo. Seu retrato imaginativo de uma sociedade perfeita – uma sociedade que é um pesadelo perfeito – mantém-se em ser o modo utópico de fazer as coisas. [...] Utopia e distopia são imagens de espelho uma da outra. Cada uma pode afetar leitores, até mesmo o mesmo leitor, de maneiras diferentes em momentos diferentes.<sup>13</sup>

Como imagens de espelho, tanto a utopia quanto a distopia partem da proposição crítica à sociedade empírica do autor e dos leitores; o retrato do pesadelo reforça o caráter enfático dos aspectos negativos que a sociedade apresenta a partir de preceitos de parodização.

Daniel D. Santee aponta que a separação entre utopia e distopia baseia-se em limites tênues. A distopia aponta de maneira crítica o lado negativo da sociedade, enquanto a utopia descreve a possibilidade de uma sociedade melhor do que aquela em que vive o escritor.

Uma das principais diferenças entre a literatura utópica e a distópica se encontra na impressão do autor: se ele acredita que está descrevendo uma sociedade melhor, ele está criando utopia. Neste caso, as qualidades distópicas que aparecem são involuntárias; contudo, se ele acredita que está descrevendo uma sociedade repulsiva, o que ele está criando é uma sociedade distópica. Neste caso, ele força as situações e os aspectos a serem repulsivos, então eles não são de forma alguma acidentais. Em ambos os casos, a crítica da sociedade é um elemento central.<sup>14</sup>

Para Santee, o caráter imprescindível das narrativas de literatura utópica ou distópica é a presença da insatisfação do autor diante dos problemas de sua sociedade. Enquanto na utopia as características distópicas são involuntárias; na distopia o autor tem plena

---

<sup>13</sup> Tradução nossa de: “*The anti-utopia of course pays tribute to utopia: the form, if not the content. Its imaginative portrait of a perfected society – a society that is a perfect nightmare – maintains in being the utopian way of doing things. [...] Utopia and anti-utopia are mirror images of each other. Each can affect readers, even the same reader, in different ways at different times*” (KUMAR, 1991, p. 99-100).

<sup>14</sup> Tradução nossa de: “*One of the main differences between utopian and dystopian literature lies in author’s impression: if he himself believes he is describing a better society, he is creating utopia. In this case the dystopian qualities which might appear are involuntary; however, if he believes he is describing a repulsive society, what he is creating is a dystopian society. In this case he forces situations and aspects to be repulsive, so they are by no means accidental. In both cases criticism of society is a central feature*” (SANTEE, 1998, p. 42).

consciência da ideologia presente para que a sociedade seja configurada num clima de pesadelo e de extrema repulsão.

Se algumas qualidades distópicas podem estar presentes na utopia, é possível também que as distopias apontem qualidades utópicas. Pode-se afirmar, portanto, que a distopia é uma espécie de utopia, bem como a utopia também é uma espécie de distopia: “são imagens de espelho uma da outra”.

Tanto as narrativas utópicas quanto as distópicas baseiam-se na crítica social, ora como a representação de uma sociedade mais perfeita que a tomada como modelo, ora como um alerta para os riscos trazidos por problemas presentes na sociedade empiricamente tomada. No entanto, nas distopias a distinção entre o mundo ficcional e o empírico é mais explícita do que nas utopias:

Ao inverter parodicamente o modelo utópico, o texto distópico consegue estabelecer uma dialética entre a sociedade existente e a alternativa projetada. Dialética que, embora presente em certa medida na Utopia de More, geralmente não é verificável em seus sucessores mais literais. [...] A ficção distópica positivamente demanda que os leitores julguem a sociedade projetada pelos parâmetros de sua própria. [...] [É] quase impossível não concluir que a projeção distópica é menos desejável do que o mundo como nós o conhecemos.<sup>15</sup>

Se por um lado os autores utópicos costumam usar uma sociedade no passado ou uma contemporânea mais perfeita para estabelecer os parâmetros de comparação com as suas sociedades, na literatura distópica os autores criticam os resultados que podem surgir a partir dos aspectos repulsivos da sociedade empírica.

---

<sup>15</sup> Tradução nossa de: “*In parodically inverting the utopian model, the dystopian text succeeds in establishing a dialectic between existing society and the projected alternative which, while to some extent present in More’s Utopia, is generally lacking in the work of his more literal-minded successors. [...] [D]ystopian fiction positively demands that readers judge the projected society less by the standards of their own. [...] [I]t’s almost impossible not to conclude that the dystopian projection is less desirable than the world as it stands*” (FERNS, 1999, p. 109).

Sendo assim, a localização das sociedades distópicas em cenários que representem um futuro distante da sociedade empírica do autor torna-se uma constante nas obras do gênero Ficção Científica, porém observa-se que os exageros pessimistas partem de pressupostos ideológicos do autor. Segundo Renaux (2001, p. 290), “A negatividade observada nos autores de distopias do século XX é mais uma questão de visão de mundo do que um artifício polêmico ou literário”.

A negatividade presente na maioria das distopias representa uma maneira de demonstrar a inquietação frente às desigualdades do mundo contemporâneo, trazidas pela evolução científica e tecnológica, bem como pelos regimes totalitários. Como consequência desse descontentamento, a literatura distópica tem seu auge na primeira metade do século XX, logo após as duas grandes guerras mundiais, cujos efeitos causaram marcas indeléveis na humanidade.

A crítica em relação às organizações políticas da época é relatada por Jorge Luis Borges no conto “O Congresso”, quando se refere ao desejo de criar um órgão capaz de representar todos os seres humanos na forma de um congresso. Observa-se que tal desejo surge a partir de uma tentativa frustrada de Dom Alejandro, um estancieiro uruguaio filho de imigrantes, de participar do Congresso do Uruguai como deputado. De certa forma, tem-se o desejo utópico de criar uma instituição mais justa, porém o projeto configura-se em uma distopia dada a sua inviabilidade: “– Levei quatro anos para compreender o que lhes digo agora. O empreendimento que realizamos é tão vasto que abarca, agora o sei, o mundo inteiro”. (BORGES, 2009, p. 40).

Já no conto “A loteria na Babilônia”, a crítica à organização sociopolítica constitui-se pela criação de uma sociedade regida por um jogo similar à loteria. O destino de seus membros depende do acaso, sendo ao mesmo tempo uma sociedade igualitária e autoritária.

Como todos os homens da Babilônia, fui procônsul; como todos, escravo; também conheci a onipotência, o opróbrio, os cárceres. Olhem: falta o indicador de minha mão direita. Olhem: por este rasgão da capa se vê em minha barriga uma tatuagem vermelha: é o segundo símbolo, Beth. Esta letra, nas noites de lua cheia, confere-me poder sobre os homens cuja marca é Ghimel, mas me subordina aos de Aleph, que nas noites sem lua devem obediência aos Ghimel. (BORGES, 2007, p. 53).

O sonho utópico de tornar todos os seres humanos capazes de atingir a plena igualdade social é destruído pelo acaso que ordena o destino de cada um, uma vez que a sociedade se fundamenta nos limites do poder e da razão.

Erika Gottlieb, em *Dystopian fiction east and west: universe of terror and trial*, lembra que durante o século XIX a humanidade esperava um Messias que fosse capaz de aliviar os males causados pela Revolução Industrial. No entanto, o século XX trouxe um falso Messias: o Estado ditatorial.

Ao longo do século XIX, o mundo esperava um Messias secular para corrigir os males criados pela Revolução Industrial, em uma encarnação dupla: primeiro, como ciência, a qual criaria meios para acabar com toda a pobreza, e segundo como o socialismo, o qual acabaria com toda a injustiça. Por que esperam ansiosamente o cumprimento destas promessas, o século XX permitiu o surgimento de um falso Messias: o estado ditatorial.<sup>16</sup>

Assim como a sociedade desenvolveu uma forma de pensamento crítica frente às atrocidades inerentes aos sistemas sociopolíticos, a literatura também modificou sua percepção de uma ficção utópica para uma produção literária de cunho mais voltado ao pessimismo e ao desencantamento em relação às instituições existentes. “Duas das marcas das distopias do século XX, em seus retratos alegóricos de governos autoritários, são o temor da automatização humana e, conseqüentemente, o elogio à liberdade”. (GIROLDO, 2008, p.65).

---

<sup>16</sup> Tradução nossa de: “*Throughout the nineteenth century the world awaited a secular Messiah to redress the ills created by the Industrial Revolution in a double incarnation: first as science, which was to create the means to end all the poverty, and second as socialism, which was to end all injustice. By eagerly awaiting the fulfillment of these promises the twentieth century allowed the rise of false Messiah: state dictatorship*” (GOTTILIEB, 2001, p. 5).

Peter Booker, em *The Dystopian Impulse in Modern Literature*, reconhece que literatura distópica, apesar de apresentar o princípio do distanciamento cognitivo proposto por Suvin, vai além da estética humanista e universal.

A técnica principal da ficção distópica é desfamiliarização: focalizando suas críticas da sociedade sobre os cenários distantes no tempo e no espaço, a ficção distópica fornece perspectivas novas nas práticas problemáticas sociais e políticas que poderiam de outra maneira serem tomadas consideravelmente como naturais e inevitáveis.<sup>17</sup>

Entre os precursores da literatura distópica pode-se considerar *Viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift, (1726) e a obra de Samuel Butler (1872), *Erewhon*, cujo título é um anagrama da palavra inglesa *nowhere* – parte alguma.

A produção de ficção distópica contemporânea tem entre seus principais representantes: George Orwell, Aldous Huxley, Evgeni Zamiátin, Ray Bradbury, Margaret Atwood, Kurt Vonnegut, Marge Pierce, entre outros.

Algumas temáticas são recorrentes entre os textos de ficção distópica. Entre elas estão: ciência e tecnologia, sexualidade, literatura e cultura, religião, linguagem e história. Booker comenta que: “O gênero distópico serve como um local para diálogos valiosos entre literatura, cultura popular e crítica social, o qual indica o valor de considerar esses discursos em conjunto e potencialmente lançar nova luz sobre todos eles”.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Tradução nossa de: “*The principal technique of dystopian fiction is defamiliarization: by focusing their critiques of society on spatially or temporally distant settings, dystopian fictions provide fresh perspectives on problematic social and political practices that might otherwise be taken for granted or considered natural and inevitable*” (BOOKER, 1994, p. 19).

<sup>18</sup> Tradução nossa de: “*The dystopian genre thus serves as a locus for valuable dialogues among literature, popular culture, and social criticism that indicates the value of considering these discourses together and potentially sheds new light on all of them*” (BOOKER, 1994, p. 174).

## 1.4 – Características da literatura distópica

Erika Gottlieb aponta algumas características comuns ao gênero distópico que serão norteadoras para o desenvolvimento do estudo dos contos de ficção científica de Jorge Luis Borges. A autora selecionou seis obras de literatura distópica – *Nós*, *Admirável Mundo Novo*, *1984*, *Fahrenheit 451*, *Revolução no Futuro* e *O Conto da Aia* – que põem em cena promessas utópicas que se transformaram a ponto de criar graves consequências para as personagens, gerando distopias.

A primeira característica refere-se ao princípio de que cada sociedade distópica contém elementos de um sonho utópico. Em *Nós*, *Admirável Mundo Novo* e *1984*<sup>19</sup>, há a promessa de um novo sistema de organização que, de certa forma, malogra ou se transforma em uma falha inesperada do sonho. Já em *Fahrenheit 451*, *Revolução no Futuro* e *O Conto da Aia*<sup>20</sup> não há uma ideologia utópica consistente, porém uma promessa de lidar com os problemas por meio de um sistema religioso que se torna opressor.

A promessa utópica de estabelecimento de uma sociedade justa acaba se transformando numa falta deliberada de justiça, representada pelo julgamento do protagonista das ficções distópicas. A ideia original de se conceber uma sociedade justa torna-se uma conspiração contra o próprio povo.

---

<sup>19</sup> A obra *Nós* foi escrita em 1920 pelo russo Evgeni Zamiátin. É considerado o romance precursor da literatura distópica contemporânea. *Admirável Mundo Novo* (1932) é um dos clássicos distópicos do britânico Aldous Huxley. *1984* é a terceira obra em ordem cronológica do cânone contemporâneo das distopias, escrita em 1949, por George Orwell. Todas as três obras apresentam elementos de aproximação, como a instauração de um governo autoritário, a falta de liberdade dos indivíduos e a crítica social.

<sup>20</sup> *Fahrenheit 451* é um romance distópico publicado em 1953 e escrito por Ray Bradbury. Kurt Vonnegut escreveu seu primeiro livro *Revolução no Futuro* em 1952, um romance distópico ambientado em uma sociedade altamente automatizada e industrializada. A obra *O conto da Aia*, de Margaret Atwoos, representa uma das mais importantes distopias feministas.

A experiência de julgamento está impregnada com a atmosfera de pesadelo típica da distopia. Nós nos tornamos conscientes da dualidade da lei e da ilegalidade, e da contradição entre a tecnologia avançada e a mentalidade espiritual e psicologicamente regressiva no coração do regime. Neste estudo eu sugiro que o julgamento do protagonista, como um símbolo da injustiça, é um instrumento central temático e simbolicamente da ficção distópica.<sup>21</sup>

Como consequência da experiência do julgamento, o protagonista descobre que a sociedade distópica é um estado primitivo religioso que pratica o sacrifício humano, característica que contribui para a constituição da atmosfera de pesadelo da ficção distópica.

A Oceania de Orwell é governada pelo ódio, medo e traição; o mundo de Bradbury por bombeiros que não apagam incêndios, mas incendiam livros, casas e pessoas; a Ilium de Vonnegutt por robôs e computadores que fazem os seres humanos se sentirem supérfluos; a Gillead de Atwood por homens que usam as mulheres como máquinas reprodutoras, eventualmente para descartá-las de morrerem das consequências da limpeza de resíduos nucleares.<sup>22</sup>

A destruição da demarcação dos limites das esferas pública e privada tanto no que concerne às propriedades como em relação aos sentimentos, à sexualidade e às emoções talvez seja a mais surpreendente das características distópicas. O estado autoritário tenta quebrar todos os laços de lealdade privada, estabelecendo uma espécie de adoração à ideologia do Estado.

Como o direito à liberdade individual costuma ser abolido nas sociedades distópicas, os protagonistas tentam guardar lembranças do passado, seja por meio de recordações mantidas em diários, ou pela leitura de livros, como a Bíblia e as obras de Shakespeare. A procura por uma ligação com o passado é uma tentativa de resgatar as relações destruídas pelo

---

<sup>21</sup> Tradução nossa de: *“The experience of the trial is imbued with the nightmare atmosphere typical of dystopia. We become aware of the duality of law and lawlessness, and the contradiction between advanced technology and a psychologically, spiritually regressive mentality at the heart of the regime. In this study I suggest that the protagonist’s trial as an emblem of injustice is a thematically and symbolically central device of dystopian fiction”* (GOTTILIEB, 2001, p. 10).

<sup>22</sup> Tradução nossa de: *“Orwell’s Oceania is ruled by hatred, fear and treachery; Bradbury’s world by firemen who do not extinguish fires but set fires to books, houses and people; Vonnegutt’s Ilium by robots and computers that make human beings feel superfluous; Atwood’s Gillead by men who use women as baby machines, eventually to discard them to die of the consequences of cleaning up nuclear waste”* (GOTTILIEB, 2001, p. 11).

governo autoritário, sejam elas entre pais e filhos, homens e mulheres, entre amigos, seja com o mundo de fora do governo.

A fim de criar ou obter uma recordação, os protagonistas de *Nós*, 1984, e *O Conto de Aia* decidem manter um diário. Em *Admirável Mundo Novo*, *Fahrenheit 451*, e 1984 os protagonistas mantêm o que cada um considera os livros mais importantes do passado: Shakespeare e a Bíblia em *Admirável Mundo Novo*; a Bíblia e os clássicos do século XIX em *Fahrenheit 451*; e os livros de Goldstein em 1984.<sup>23</sup>

Outro denominador comum entre as distopias é o seu parentesco com a tragédia: de certo modo tem-se uma forma não usual de história trágica, que também incorpora estratégias de sátira nos moldes de exortação. Considerando-se que a distopia representa uma visão crítica do mundo, ela pode se aproximar do universo trágico sob a perspectiva irônica. A ironia é empregada como uma figura de pensamento nas obras borgianas.

Embora os elementos trágicos do destino do protagonista sejam aparentes, as estratégias globais do romance distópico são as de sátira política. O autor oferece uma crítica militante das aberrações específicas no nosso próprio sistema político-social atual, apontando suas conseqüências potencialmente monstruosas no futuro.<sup>24</sup>

Dessa forma, a sátira distópica tem seu foco voltado para a sociedade empírica, no intuito de reforçar as relações de senso moral que podem ser aplicadas tanto ao destino do protagonista das ficções distópicas como ao lugar do homem na sociedade e na história.

A relação de tempo é a última característica distópica levantada por Gottlieb, representada como uma “janela na história”, pelo estabelecimento de dois planos temporais: as origens da distopia estão presentes no passado da sociedade. Os avisos das distopias

---

<sup>23</sup> Tradução nossa de : “*In order to create or obtain such a record, the protagonists in We, Nineteen Eighty-four, and The Handmaid’s Tale decide to keep a diary. In Brave New World, Fahrenheit 451, and Nineteen Eighty-four the protagonists pursue what each considers the most important books from the past: Shakespeare and the Bible in Brave New World; the Bible and the classics of nineteenth-century fiction in Fahrenheit 451; and Goldstein’s books in Nineteen Eighty-four*”. (GOTTILIEB, 2001, p. 12).

<sup>24</sup> Tradução nossa de: “*Yet the tragic elements of the protagonist fait notwithstanding, the overall strategies of the dystopian novel are those of political satire. The writer offers militant criticism of specific aberrations in our own, present social-political system by pointing out their potentially monstrous consequences in the future*” (GOTTILIEB, 2001, p. 13).

servem como advertências para as gerações futuras daquilo que poderia ou deveria ser evitado.

### 1.5 – Borges e a ficção científica

Jorge Luis Borges teve ao longo de sua vida uma predileção especial pela leitura; sua escrita está intrinsecamente ligada ao ato de ler, não apenas como um leitor passivo, mas também como um contestador. Suas preferências literárias desbravaram as fronteiras canônicas em busca não só de autores marginais, bem como de gêneros considerados menores pela tradição literária, entre eles, a ficção científica.

Nesse sentido, Jorge Luis Borges pode ser considerado um escritor clássico moderno: dialoga com toda uma tradição preexistente a ele, ao mesmo tempo em que dialoga, também, com gêneros marginalizados de tal tradição, como a ficção científica. É sabido que um dos primeiros textos de Borges foi publicado numa revista do gênero, como também participou enquanto intelectual como júri de vários concursos de ficção científica. Como se não bastasse, os grandes precursores borgesianos, considerados "pais" da literatura fantástica, como Edgar Allan Poe, são também considerados precursores do gênero ficção científica. (NOLASCO, 2008).<sup>25</sup>

Assim como sua leitura rompeu barreiras canônicas, sua escrita não se limita aos padrões literários de sua época. Beatriz Sarlo (2008, p. 21) afirma que: “[...] posto entre limites (de gêneros literários, de línguas, de culturas), Borges é o escritor das ‘margens’, um marginal no centro, um cosmopolita à margem”.

Um de seus mais conhecidos contos, “O Aleph”, apresenta indícios de ter sido forjado pela leitura da obra de ficção científica *O ovo de cristal*, de H. G. Wells, como afirma Tania Rivera, no artigo O infinito literário:

---

<sup>25</sup> O ensaio “Literatura, mercado e consumo” foi publicado no Blog Edgar César Nolasco. Disponível em <http://ecnolasco.blogspot.com/2008/10/literatura-mercado-e-consumo.html> Acesso em 15/07/2009.

O que Borges explicita como influência sobre ‘O aleph’ está, porém, bem longe de Dante: trata-se da ficção científica *O ovo de Cristal*, de H. G. Wells, de 1897. As ficções deste foram os primeiros livros lidos por Borges e serão ‘talvez’, como ele mesmo afirma com solene ironia, também os ‘últimos’. (RIVERA, 2009, p. 74).

Embora o conto “O Aleph” revele marcas textuais referentes à obra *A divina comédia*, foi a imagem do objeto de cristal presente na obra de Wells que, segundo Rivera, fascinou Borges e serviu de modelo para a criação do seu *aleph*.

Além de terem sido os primeiros livros lidos por Borges, as obras de Wells também foram objetos de sua crítica. No ensaio “O primeiro Wells”, Borges discute as relações entre as obras de Wells e Julio Verne, contrapondo o caráter abrangente de ambas:

Wells (antes de resignar-se a especulador sociológico) foi um admirável narrador, um herdeiro das concisões de Swift e Edgar Allan Poe; Verne, um jornalista laborioso e risonho. Verne escreveu para adolescentes; Wells, para todas as idades do homem. Há outra diferença, já denunciada certa vez pelo próprio Wells: as ficções de Verne tratam de coisas prováveis (um barco submarino, um navio mais comprido que os de 1872, o descobrimento do Pólo Sul, a fotografia falante, a travessia da África num balão, as crateras de um vulcão extinto que vão dar ao centro da terra); as de Wells são meras possibilidades (um homem invisível, uma flor que devora um homem, um ovo de cristal que reflete os acontecimentos de Marte), quando não são coisas impossíveis; um homem que regressa do porvir com uma flor futura, um homem que regressa da outra vida com o coração à direita, porque ele foi inteiramente invertido, como num espelho (BORGES, 1981, p. 1-2).

Borges aponta não só a qualidade literária da obra de Wells, por ser um texto para todas as idades, mas também a consciência do fazer literário da ficção científica. Se as obras de Wells representam “meras possibilidades”, “quando não são coisas impossíveis”, alguns contos de Borges também partem dos mesmos pressupostos: um livro que se renova a cada leitura, a criação de um congresso que representa todos os homens, um país regido por um jogo ou a existência de um mundo paralelo.

O juízo borgiano a respeito da ficção científica evidencia-se no prólogo do livro *A invenção de Morel*, de Adolfo Bioy Casares, no qual refuta as convenções levantadas a respeito do gênero inicialmente formuladas por Robert Stevenson no século XIX:

Por volta de 1882, Stevenson observou que os leitores britânicos desdenhavam um pouco as peripécias e achavam ser prova de grande habilidade escrever uma novela sem argumento ou com argumento infinitesimal atrofiado. José Ortega y Gasset — em *A desumanização da arte*, 1925 — trata de explicar o desdém observado por Stevenson e, na página 96, declara ‘ser muito difícil, hoje em dia, inventar uma aventura capaz de interessar à nossa sensibilidade superior’ e, na página 97, ser essa invenção ‘praticamente impossível’. Em quase todas as outras páginas, faz a apologia da novela ‘psicológica’ e opina ser o prazer das aventuras inexistente ou pueril. Tal é, sem dúvida, o parecer comum em 1882, em 1925 e ainda em 1940. Alguns escritores (entre os quais me apraz contar Adolfo Bioy Casares) acham por bem dissentir. (BORGES, 1986, p. 7).

Beatriz Sarlo (2008, p. 113) afirma que a partir da publicação do livro *O jardim dos caminhos que se bifurcam* a obra de Borges sofre um distanciamento da literatura fantástica, citando os contos “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” e “A loteria na Babilônia” como modelos de mundos imaginários que potencializam as diferenças que a narrativa estabelecerá a partir daquele momento.

Esses relatos encenam algumas das grandes perguntas da literatura de Borges: é possível converter o caos em ordem? E se essa ordem for um pesadelo racional? Seja como for, a ficção revela um mundo utópico (ou melhor, uma utopia negativa) (SARLO, 2008, p. 113).

Para Borges a realidade serve como modelo de como o mundo real deveria ser, reiterando-se a assertiva de Sarlo de que as projeções de mundo para Borges tentam mostrar como o mundo deveria ser, não de uma maneira positiva, mas revelando características negativas, ou seja, distópicas.

A modificação assinalada por Sarlo na prosa borgiana permite aproximarmos essa nova fase aos textos de ficção científica, levando em conta a proposição de Suvin de que tanto a utopia como a distopia são subgêneros da ficção científica, pois se apresentam ao leitor por

meio de paradigmas elaborados em uma espécie particular de quadro imaginário. Para configurar seus mundos ficcionais distópicos, Borges insere elementos estranhos ao mundo empírico, os *nova*, apontados por Suvin como os efeitos capazes de causar o estranhamento cognitivo.

Outra aproximação de Borges à ficção científica é assinalada por Roberto de Sousa Causo (2003, p. 28) quando se refere a uma tendência temática do referido gênero de desafiar os limites do pensamento ocidental ao contrapor as concepções de irreal e de real, de imaginário e de factual: “No conto ‘Las ruínas circulares’, de Jorge Luis Borges (1899-1986), há essa inversão de um determinado paradigma do real, com a transformação do protagonista que se imagina criador, em objeto criado”.

Enquanto escritores conterrâneos e contemporâneos preocupavam-se com a exaltação do nacionalismo em suas obras, Borges rompe com as fronteiras territoriais e linguísticas, tomando o universo ficcional como sua pátria. A subversão aos rótulos, às fronteiras e posturas definidas é uma das marcas de seu fazer literário. É sabido que Borges rejeitava as rotulações de filiação de suas obras aos movimentos literários, especialmente por sua postura crítica diante dos lugares estanques que tais delimitações pressupunham.

Longe de indicar a leitura ora proposta como única possibilidade para a obra borgiana, nosso intento é apontar os pontos de contato entre os contos que compõe o *corpus* deste trabalho e a literatura utópica e distópica, tomando como referência a proposição de Suvin de que a ficção científica teria englobado-as como seus subgêneros.

Dessa forma, os projetos borgianos que pretendem transformar o caos governante no mundo empírico do autor em ordem podem ser considerados textos de ficção científica. Por

outro lado, cabe questionar se tais projeções verbais seriam a tentativa de criar um modelo de mundo utópico ou de um mundo distópico?

## CAPÍTULO 2

### OS CAMINHOS DA UTOPIA E DA DISTOPIA NOS CONTOS BORGIANOS

A publicação do livro *O jardim de caminhos que se bifurcam*, em 1941, configura-se como um marco divisor na produção literária borgiana. Alguns de seus contos evocam sociedades literárias distópicas que tentam estabelecer uma nova ordem frente ao caos em que se encontra o mundo empírico, assolado pelo totalitarismo dos regimes políticos e pelas mazelas das duas grandes guerras.

Em 1975, Borges publica *O livro de areia*, uma coletânea de 13 narrativas que exemplifica algumas obsessões literárias do autor, como o tema das sociedades secretas, dos manuscritos apócrifos, dos espelhos, da ironia, entre outros.

No intuito de delimitar o *corpus* desta pesquisa, foram selecionados dois contos do livro *O jardim dos caminhos que se bifurcam* – “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” e “A loteria na Babilônia” – por serem exemplos contundentes da nova perspectiva literária adotada por Borges. Buscando, ainda, comprovar que a distopia tornou-se recorrente na obra borgiana, foram selecionados dois contos de *O livro de Areia*: “O congresso” e “O livro de areia”.

Partindo do pressuposto levantado no capítulo anterior de que tanto a utopia quanto a distopia são “subgêneros socioeconômicos” da ficção científica, por serem condições “suficientes e necessárias” para a produção do distanciamento cognitivo proposto por Darko Suvin, embasaremos a análise do corpus dessa dissertação como oriundos do gênero da ficção científica.

É hora de reabrir os arquivos de Borges e percorrer os caminhos da utopia e da distopia. Nosso intento não é o de ler página por página, numa vigília constante, queremos sonhar por meio delas. É por meio dos sonhos que Borges deseja que as letras do Livro de Areia não se findem: “Espero que as notas apressadas que acabo de ditar não esgotem este livro e que seus sonhos continuem se ramificando na hospitaleira imaginação daqueles que agora o fecham” (BORGES, 2009, p.108).

## 2.1 – “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”: o admirável mundo novo borgiano<sup>26</sup>

O conto “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” foi originalmente publicado na revista literária *Sur* em 1940, passando a fazer parte do livro *O jardim dos caminhos que se bifurcam* em 1941, sendo incorporado posteriormente ao livro *Ficções*. Estruturalmente o conto está dividido em duas partes datadas do mesmo ano de publicação e um pós-escrito datado de 1947. A estratégia de datar o pós-escrito numa data futura à publicação do conto implica na possibilidade de ter vindo do futuro, como se tratasse de uma viagem no tempo.

A primeira parte do conto instiga-nos a pensar que a história narrada ocupa-se da investigação de um mistério envolvendo um país chamado Uqbar. Por outro lado, na segunda parte, o tom da narrativa sofre uma alteração brusca, à medida que o narrador já não se preocupa em desvendar o mistério sobre as quatro páginas encontradas numa única enciclopédia apócrifa sobre Uqbar, mas se contenta em discorrer sobre a concepção do

---

<sup>26</sup> Intitulamos este tópico com uma referência clara à obra de Aldous Huxley, considerando que na tradução por nós utilizada do conto borgiano, de autoria de Davi Arrigucci Jr, não houve a passagem do Inglês para a Língua Portuguesa.

universo de um planeta imaginário chamado Tlön, com base nas informações encontradas em um único volume de uma enciclopédia.

É somente no pós-escrito que se tem uma suposta elucidação do mistério: a primeira delas é a explicação de que as duas partes escritas em Salto Oriental na verdade não eram partes de um conto, mas de um artigo publicado na *Antologia da literatura fantástica* em 1940. A solução do enigma encontra-se em uma carta encontrada em 1941, um ano após a publicação de “Tlön, Uqbar e Orbis Tertius”.

Embora para o narrador do pós-escrito a ordenação de dados cronológicos incompletos e as informações contidas na carta sejam a chave para a solução do mistério, é possível levantar a hipótese de que a estratégia narrativa borgiana tenha sido elaborada a partir de inserções de pistas que levam a caminhos que se perdem ao longo da história, cabendo ao leitor elaborar suas hipóteses sobre elas.

A narrativa em primeira pessoa remete a um suposto Borges, dada à referência a alguns de seus amigos pessoais – Bioy Casares<sup>27</sup>, Carlos Mastronardi<sup>28</sup> – bem como a regiões que costumava frequentar: sua família passava as férias de verão em um hotel em Adrogué; além disso, Borges tinha alguns familiares em Salto Oriental, no Uruguai.

A história inicia-se a partir de uma lembrança do narrador de um jantar ocorrido a cerca de cinco anos numa chácara, após uma discussão com seu amigo Bioy Casares sobre a possibilidade de se escrever um romance em primeira pessoa que omitisse alguns fatos, com a intenção de que apenas alguns leitores fossem capazes de desvendar uma realidade banal, a figura de um espelho e a referência a uma enciclopédia apócrifa levam-nos a conhecer Uqbar.

---

<sup>27</sup> Adolfo Bioy Casares (1914 – 1999). Escritor argentino, amigo íntimo de Borges e parceiro de publicações, como os livros: *Seis Problemas para Dom Isidro Parodi* (1942), *Crônicas de Bustos Domecq* (1967) e *Novos Contos de Bustos Domecq* (1977).

<sup>28</sup> Carlos Mastronardi (1901 – 1976). Poeta, jornalista e tradutor argentino. Era membro do grupo Martín Fierro e amigo de Borges.

Bioy Casares lembrou então que um dos heresiarcas de Uqbar declarara que os espelhos e a cópula são abomináveis porque multiplicam o número dos homens. Perguntei-lhe a origem dessa memorável sentença e ele me respondeu que *The Anglo-American Cyclopaedia* a registrava em seu artigo sobre Uqbar. (BORGES, 2008, p. 13).

A região desconhecida desperta a curiosidade do narrador, que busca pelo exemplar da enciclopédia citado por Casares, mas não encontra o verbete referente a Uqbar nos tomos da *The Anglo-American Cyclopaedia*<sup>29</sup> encontrados na chácara, nem mesmo alguma referência sobre sua localização em um dos *Atlas de Justus Perthes*<sup>30</sup>. Para surpresa do narrador, no dia seguinte, Bioy Casares telefona-lhe de Buenos Aires, informando-o de que encontrara o seu exemplar, similar ao da chácara, exceto pelo número de páginas, sendo que nas quatro páginas adicionais encontrava-se o artigo sobre Uqbar.

A existência de duas versões diferentes da enciclopédia levanta uma questão que não se resolve no conto, mas que remete à possibilidade de que elas sejam objetos idênticos na aparência, porém com pequenas diferenças, chamados de hrönir, existentes em Tlön. De certa forma, caso essa leitura fosse possível, haveria uma ligação entre o mundo ficcional e realidade empírica. Por outro lado, há também a possibilidade de que a metáfora da enciclopédia fosse um espelho do mundo.

O exemplar que Bioy Casares possuía era o XXVI volume da *Anglo-American Cyclopaedia*, o qual havia sido adquirido em um leilão. No artigo sobre Uqbar predomina o caráter enfadonho dos textos enciclopédicos. Os dados geográficos apontavam 14 nomes, dos quais apenas três deles foram reconhecidos por Casares e pelo narrador – Jorasã, Armênia e Erzerum. Não há uma referência exata sobre a localização de Uqbar, uma vez que suas fronteiras são traçadas por montanhas e rios da própria região. A literatura produzida tem

---

<sup>29</sup> *The Anglo-American Cyclopaedia* é uma reimpressão da Enciclopédia Britânica, considerada a enciclopédia mais acadêmica do mundo. Foi publicada inicialmente entre 1768 e 1771 em Edimburgo, na Escócia.

<sup>30</sup> *Justus Perthes* (1749 – 1816) editor alemão do almanaque de Gotha, publicação anual sobre estatística, história e genealogia de vários países do mundo, publicado pela primeira vez em 1763.

caráter fantástico, desvinculado da realidade, cujas alusões remontam às supostas regiões imaginárias de Mlejnas e Tlön.

A existência de um exemplar apócrifo da enciclopédia leva os amigos a uma busca incessante de informações sobre Uqbar na Biblioteca Nacional de Buenos Aires. Após vasculharem diversos livros, não descobriram nenhum registro sobre o país, muito menos relatos de viajantes que o visitaram.

Aquela noite visitamos a Biblioteca Nacional. Em vão esgotamos atlas, catálogos, anuários de sociedades geográficas, memórias de viajantes e de historiadores: nunca ninguém estivera em Uqbar. O índice geral da enciclopédia de Bioy também não registrava esse nome. No dia seguinte, Carlos Mastronardi (a quem eu tinha relatado o assunto) avistou numa livraria de Corrientes e Talchuanos as lombadas pretas e douradas da *Anglo-American Cyclopaedia...* Entrou e consultou o volume XXVI. Evidentemente, não deu com o menor indício de Uqbar. (BORGES, 2008, p. 16).

Interessante notar a importância dada aos registros em livros para comprovar a veracidade da existência de tal país, concebendo as bibliotecas como representações do mundo tal qual consta no conto “A biblioteca de Babel”.

O 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 balaustradas baixíssimas. De qualquer hexágono, veem-se os andares inferiores e superiores interminavelmente. (BORGES, 2008, p. 69).

Na segunda parte do conto, o narrador aparenta ter se esquecido não somente do mistério envolvendo Uqbar, como também da existência de uma enciclopédia apócrifa. Já não há também referências ao projeto inicial de escrita de um romance.

A figura de Herbert Ashe, engenheiro inglês de ferrovias do Sul, será importante para o desenrolar da trama narrada. O narrador relembra que conhecera Ashe em um hotel de Adrogué; seu pai tinha o hábito de trocar livros com ele e de jogar partidas de xadrez.

As recordações do narrador sobre a descoberta de um exemplar endereçado a Herbert Ashe mudam a perspectiva investigativa da primeira parte do conto para uma perspectiva enciclopédica. Alguns dias antes da sua morte, Ashe havia recebido um exemplar vindo do Brasil, o qual fora deixado no bar do hotel.

Alguns meses após a morte de Herbert Ashe, o narrador encontra o livro escrito em inglês, contendo mil e uma páginas. Tratava-se de *First Encyclopaedia of Tlön. Vol XI. Hlaer to Jangr*, cuja primeira página trazia um óvalo azul com a inscrição *Orbis Tertius*.

Ao contrário do que acontece na primeira parte, o narrador não busca comprovações sobre a veracidade do exemplar encontrado, preferindo aceitar as referências constantes no décimo primeiro tomo da enciclopédia de Tlön. Sem ao menos dissimular sua desconfiança sobre tal conteúdo, o narrador passa a emitir suas convicções sobre o planeta imaginário, as quais se revelam utópicas, devido ao seu encantamento frente à organização da sociedade descrita.

Fazia dois anos que eu descobrira num tomo de certa enciclopédia pirata uma descrição sumária de um falso país; agora o acaso me deparava algo mais precioso e árduo. Agora tinha nas mãos um vasto fragmento metódico da história total de um planeta desconhecido, com suas arquiteturas e querelas, com o pavor de suas mitologias e o rumor de suas línguas, seus imperadores e mares, com seus minerais e pássaros, com sua álgebra e seu fogo, com sua controvérsia teológica e metafísica. Tudo isso articulado, coerente, sem visível propósito doutrinário ou tom paródico. (BORGES, 2008, p. 18).

Embora Tlön seja uma aparente utopia, observa-se que a descoberta de informações trazidas pelo acaso causam incômodo ao narrador, primeiramente pela alusão de que o planeta fosse concebido pela imaginação. Neste ponto, percebe-se que o narrador procura refutar tal possibilidade, na tentativa de comprovar que existam os outros exemplares da enciclopédia.

A princípio se acreditou que Tlön era um mero caos, uma irresponsável licença da imaginação; agora se sabe que é um cosmos e as íntimas leis que o regem foram formuladas, ainda que de modo provisório. Para mim é

suficiente recordar que as contradições aparentes do Décimo Primeiro Tomo são a pedra fundamental da prova de que existem os demais: tão lúcida e tão justa é a ordem que nele se observou. (BORGES, 2008, p. 19).

As nações desse planeta são – congenitamente – idealistas. Sua linguagem e as derivações de sua linguagem – a religião, as letras, a metafísica – pressupõem o idealismo. O mundo para eles não é um concurso de objetos no espaço; é uma série heterogênea de atos independentes. É sucessivo, temporal, não espacial. (BORGES, 2008, p. 20).

Outra característica pertinente à sociedade tlöniana é o predomínio de paradoxos, conquanto a linguagem do hemisfério boreal demonstre que as pessoas não acreditam na realidade dos substantivos, o número deles é infinito. Outro paradoxo relaciona-se à questão da metafísica em Tlön que, ao invés de buscar explicações verossímeis, interessa-se pelo espanto.

Beatriz Sarlo aponta o princípio do paradoxo<sup>31</sup> como o cerne da construção narrativa borgiana, demonstrando que, assim como os sábios de Tlön, Borges também usa elementos estranhos ao mundo empírico na elaboração de suas histórias. Como propõe Suvin, os nova são responsáveis pela produção do efeito do estranhamento cognitivo característico dos textos de ficção científica.

Borges arma sua história de acordo com os princípios que atribui aos sábios de Tlön (que são a figura hiperliterária do idealismo filosófico), de tal modo que o relato resulta da mesma convicção que anima esses sábios: a beleza dos sistemas e sua capacidade de gerar situações maravilhosas são o fundamento de seu valor. (...) Para dizê-lo de outro modo, é possível inventar Tlön à medida que se inventam ideias na contramão do senso comum: o paradoxo como espelho invertido. (SARLO, 2008, p. 118-119).

Outra característica distópica, fruto do paradoxo, é a existência de inúmeras ciências em Tlön que, ao invés de estudarem princípios de comprovação científica, dedicam-se ao assombro. Mesmo que os estados mentais sejam considerados irredutíveis, as ciências se

---

<sup>31</sup> Para Lausberg, o paradoxo é um recurso retórico que pertence ao sema da credibilidade e causa um efeito de estranhamento. Como faz parte da inventio, o paradoxo tem por objetivo proceder à persuasão pela criação de um grau elevado de credibilidade mesmo quando o discurso a ser proferido tinha um grau baixo. Entre suas categorias estão a ironia, a ênfase, a lítotes, a hipérbole, o oxímoro, o zeugma e algumas perífrases.

proliferam e possuem como princípio o caráter dialético: “Os metafísicos de Tlön não buscam a verdade e a verossimilhança: buscam o assombro”. (BORGES, 2008, p. 22).

A concepção do tempo também pode ser constatada como uma característica distópica, uma vez que não há uma concordância em relação a ele nas diversas escolas tlönianas. Em Tlön não existe o tempo linear, mas sim os tempos, um fato que acontece em um deles pode alterar o outro, enquanto alguns dos sábios de Tlön refutam a existência do tempo.

A crítica àqueles que acreditam na existência de um destino traçado por Deus para cada ser humano evidencia ainda mais o caráter distópico da narrativa, pela alusão de que em uma das escolas de Tlön a história do universo está relacionada a fatos que um deus subalterno regeria para acertar contas com um demônio.

Uma das escolas de Tlön chega a negar o tempo: argumenta que o presente é indefinido, que o futuro não tem realidade senão como esperança presente, que o passado não tem realidade senão como recordação do presente. Outra escola declara que todo o tempo já transcorreu e que nossa vida é apenas a recordação, ou o reflexo crepuscular, sem dúvida falseado e mutilado, de um processo irrecuperável. Outra, que a história do universo – e nela nossas vidas e o mais tênue detalhe de nossas vidas é a escrita que um deus subalterno produz para se entender com um demônio. Outra, que o universo é comparável a essas criptografias em que não valem todos os símbolos e que só é verdade o que acontece a cada trezentas noites. Outra, que, enquanto dormimos aqui, estamos despertados noutra parte e assim cada homem é dois homens. (BORGES, 2008, p. 22-23).

Há também a crítica às leis divinas, como revela a exigência do milionário Ezra Buckley de que a enciclopédia de Tlön não fizesse referências a Jesus Cristo. “Buckley descrê de Deus, mas quer demonstrar ao Deus inexistente que os homens mortais são capazes de conceber um mundo”. (BORGES, 2008, p. 29).

A crítica ao materialismo pode ser considerada outra marca distópica, uma vez que a impressão do narrador pode revelar uma alusão crítica a ele na sociedade empírica: “Entre as

doutrinas de Tlön, nenhuma mereceu tanto escândalo quanto o materialismo”. (BORGES, 2008, p. 23).

O princípio da identidade e da autoria é inconcebível em Tlön. Todos os livros são atribuídos a um único autor, não existindo, dessa maneira, a possibilidade de plágio, além de se considerar como incompleto um livro que não possua seu contralivro. Nota-se uma crítica ao valor dado à autoria.

Nos hábitos literários também é todo-poderosa a ideia de um sujeito único. É raro que os livros sejam assinados. Não existe o conceito de plágio: ficou estabelecido que todas as obras são obra de um só autor, que é intemporal e anônimo. (BORGES, 2008, p. 26).

Como já foi dito anteriormente, a duplicação de objetos perdidos é comum em Tlön, no entanto, tal duplicação está intimamente ligada ao desejo das pessoas, bem como tais objetos podem se apagar caso elas se esqueçam deles.

As coisas se duplicam em Tlön; propendem igualmente a se apagar e a perder os detalhes quando as pessoas as esquecem. É clássico o exemplo de um umbral que perdurou enquanto um mendigo o visitava e que se perdeu de vista com sua morte. Por vezes uns pássaros, um cavalo, têm salvado as ruínas de um anfiteatro. (BORGES, 2008, p. 28).

Os hrönir são classificados de acordo com uma escala de semelhanças com o objeto do qual derivam, os hrön. Os hrönir de segundo e terceiro grau têm por característica exagerar as aberrações dos hrön. A referência a essa classificação em grau relembra a escala apresentada no livro X de *A República* de Platão, no qual se considera a obra dos poetas como desprezível por estar afastada três graus do objeto real.

A terceira parte do conto, intitulada como pós-escrito, acrescenta mais inquietações à sua leitura, primeiramente por revelar que as partes anteriores são o resultado de um resumo feito pelo narrador do artigo publicado em 1940. A estratégia narrativa adotada é a de apenas recordar alguns fatos que ocorreram desde a data de publicação do artigo.

A resolução do mistério narrado no conto deve-se à descoberta de uma carta endereçada a Herbert Ashe por Gunnar Erfjord. A carta continha informações sobre a existência de uma sociedade secreta desde o início do século XVII, cuja intenção era a criação de um país. Após alguns anos, os membros da sociedade percebem que não seria suficiente uma geração para empreender tal objetivo, dessa maneira escolhem alguns sucessores para a continuação do projeto.

Em 1824, cerca de dois séculos depois, a sociedade ressurgiu na América. Um de seus membros procura a ajuda financeira do milionário Ezra Buckley para dar continuidade ao projeto inicial de criação de um país, quando é impulsionado pela ideia de criar um planeta ao invés de um país.

A proposta de Buckley envolve a criação de um planeta ordenado e concebido por homens sem alusão à existência de Deus, já que ele era agnóstico. O princípio de concepção de um universo baseado em leis humanas visa a uma tentativa de se explicar o mundo empírico por meio da organização textual. Pode-se, pois, atribuir a caracterização da *First Encyclopedia of Tlön* como uma utopia textual.

Em 1914, os 300 colaboradores da sociedade recebem os exemplares da enciclopédia redigida em inglês, composta por quarenta volumes, entre os quais estava o de Herbert Ashe. A enciclopédia seria a base para um empreendimento ainda mais abrangente, a criação de um mundo ilusório denominado Orbis Tertius.

Se Ashe era um dos membros da sociedade secreta, quem seriam os outros? Essa pergunta permanece sem resposta, porém, como o narrador já havia mencionado, a criação de um planeta ordenado não era obra de um único homem, mas estaria sob a égide de um gênio.

Conjectura-se que este *brave new world* é obra de uma sociedade secreta de astrônomos, biólogos, engenheiros, metafísicos, poetas, químicos, algebristas, moralistas, pintores, geômetras dirigidos por um obscuro homem de gênio. Sobram indivíduos que dominam essas diversas disciplinas, mas não os capazes de invenção e menos ainda os capazes de subordinar a invenção a um rigoroso plano sistemático. Esse plano é tão vasto que a contribuição de cada escritor é infinitesimal. (BORGES, 2008, p. 19).

Embora não se conheçam os outros membros da sociedade responsáveis pela continuidade do projeto, a realidade começa a ser invadida por objetos provenientes de Tlön, A primeira aparição é a de uma bússola recebida pela princesa de Faucigny-Lucinge<sup>32</sup>, contendo iniciais do alfabeto tlöniano. O segundo episódio foi vivido pelo narrador: trata-se de um cone de metal muito pesado que foi encontrado entre os pertences de um homem morto numa venda de um brasileiro na Cuchilha Negra. No entanto, é a descoberta dos quarenta exemplares da enciclopédia de Tlön em uma biblioteca de Memphis que surpreende a inserção de objetos do mundo idealizado no mundo real.

De certa forma, a realidade é invadida por vestígios do planeta ilusório. Numa visão apocalíptica o narrador prevê que o mundo real se tornará Tlön. Tal alusão deixa entrever mais uma característica distópica: a crítica aos regimes totalitaristas, nos quais predominava a ordem e a simetria: “Há dez anos bastava qualquer simetria com aparência de ordem – o materialismo dialético, o anti-semitismo, o nazismo – para inflamar os homens”. (BORGES, 2008, p. 32).

A atitude final do narrador frente aos trabalhos da sociedade secreta de transformar o mundo real em Tlön não o abala, por outro lado, demonstra sua total indiferença e pessimismo, pois sabe que se trata de uma farsa urdida por homens.

[...] Uma dispersa dinastia de solitários mudou a face do mundo. Sua tarefa prossegue. Se nossas previsões não estiverem erradas, daqui a cem anos alguém descobrirá os cem tomos da Segunda Enciclopédia de Tlön.

---

<sup>32</sup>A princesa Faucigny-Lucinge era uma das amigas favoritas de Borges. Seu nome era María Lidia Lloveras, porém todos a conheciam como Lloveras, a ruiva. Seu nome reaparece também no conto “O imortal”.

Aí desaparecerão do planeta o inglês, o francês e o mero espanhol. O mundo será Tlön. Nada disso me importa; continuo revendo, na quietude dos dias do hotel de Adrogué, uma indecisa tradução quevediana (que não penso publicar) do *Urn Burial* de Browne<sup>33</sup>. (BORGES, 2008, p.33).

Os limites entre a realidade e a ficção são expurgados pelo obsessivo impulso de transfiguração do mundo real em um mundo alternativo.

Como não se submeter a Tlön, à minuciosa e vasta evidência de um planeta ordenado? Inútil responder que a realidade também é ordenada. Talvez seja, mas de acordo com as leis divinas – traduzo: com as leis inumanas – que nunca chegamos a perceber inteiramente. Tlön pode ser um labirinto, mas é um labirinto urdido pelos homens, um labirinto destinado a ser decifrado pelos homens. (BORGES, 2008, p.32).

Esse labirinto que os homens precisam decifrar é o labirinto da leitura. O universo labiríntico borgiano é a alternativa para que o leitor possa se refugiar das agruras do mundo.

Formado pela linguagem, Tlön se origina, ademais, numa das organizações conceituais que mais fascínio tem para Borges: a enciclopédia, redigida por uma seita – outra de suas formas prediletas de organização imaginária da vida social. Mas, no final do relato, Tlön invade a imperfeita realidade em que vivemos: objetos de Tlön cruzam a linha tênue entre o mundo de palavras postulado ironicamente como “real” apenas porque os leitores encontram o narrador “Borges” e seus amigos escritores. O “como se” que dá origem a Tlön revela a força do idealismo tlöniano, e os objetos do mundo hipotético invadem a “realidade”, num processo de contaminação silenciosa: estirando a dobra que as separa, as palavras se convertem em coisas. (SARLO, 2008, p. 123).

Beatriz Sarlo conclui que é por meio da linguagem que a utopia textual de Tlön pode existir, sendo o poder da linguagem que permite a produção da realidade agora contaminada por objetos tlönianos. A linha de separação entre o mundo real e o ficcional se desdobra.

---

<sup>33</sup> Thomas Browne (1605 – 1682). Médico e ensaísta inglês. Sua obra *Urn Burial* versa sobre os ritos funerários em todo o mundo.

## 2.2 – “A loteria na Babilônia”: o mundo regido pelo acaso

O nome da sociedade borgiana remete ao império babilônico, civilização que dominou durante anos a região Mesopotâmica. Enquanto a Babilônia do conto de Borges é regida por leis do acaso, a cidade da Babilônia era um dos mais importantes centros urbanos da Antiguidade. Entre as principais contribuições deste império para a humanidade está o Código de Hamurábi, considerado como o mais antigo código de leis do mundo. Leis estas que privilegiavam aqueles que detinham o poder econômico e político, pois as punições aos escravos eram mais rigorosas do que a um comerciante, por exemplo.

No conto “A loteria na Babilônia”, tem-se uma sociedade regida pelo acaso, na qual o princípio da desordem controla a ordem de todos os setores de um mundo ficcional. Paradoxalmente, a sociedade fundada em princípios de aparente igualdade configura-se autoritária, à medida que o acaso determina não somente a sorte, mas também castigos atrozes aos seus moradores.

Como todos os homens da Babilônia, fui procônsul; como todos, escravo; também conheci a onipotência, o opróbrio, os cárceres. Olhem: falta o indicador de minha mão direita. Olhem: por este rasgão da capa se vê em minha barriga uma tatuagem vermelha: é o segundo símbolo, Beth<sup>34</sup>. Esta letra, nas noites de lua cheia, confere-me poder sobre os homens cuja marca é Ghimel<sup>35</sup>, mas me subordina aos de Aleph<sup>36</sup>, que nas noites sem lua devem obediência aos Ghimel.(BORGES, 2008, p. 53).

Na esteira dos princípios do acaso regendo a ordem da sociedade, tem-se o caráter distópico do conto borgiano. Beatriz Sarlo afirma que a ordem distópica dessa sociedade

---

<sup>34</sup> Beth é a segunda letra de vários alfabetos semíticos, entre eles o hebraico, o aramaico e o árabe.

<sup>35</sup> Ghimel é a terceira letra de vários alfabetos semíticos, entre eles o hebraico, o aramaico e o árabe.

<sup>36</sup> Aleph é a primeira letra de vários alfabetos semíticos, entre eles o hebraico, o aramaico e o árabe.

ficcional baseia-se em duas figuras lógicas e retóricas, o oxímoro<sup>37</sup> e o paradoxo, construindo um mundo fundado entre o poder e os limites da razão.

Essa ordem distópica é sustentada por duas figuras. O oximoro funde elementos em conflito, desestabilizando o sentido e instalando uma contradição semântica ou lógica; na Babilônia, o oximoro produz uma sociedade fundada no acaso: a ordem é governada pelo princípio da desordem. Por sua vez, o oximoro é sustentado pelo paradoxo: em seu estado final, a loteria exige um número infinito de sorteios para decidir acontecimentos que se dão num lapso temporal infinito. (SARLO, 2008, p. 132).

O narrador do conto está aparentemente exilado da Babilônia, talvez como parte de um dos castigos do jogo. Enquanto espera a chegada da nau que o levará a um outro lugar, o narrador recorda assombrado como o jogo plebeu passou a dominar a sociedade babilônica. Como seu relato está baseado em suas memórias, ele deixa claro que seu conhecimento sobre a Companhia pode ser comparado ao de uma pessoa comum sobre astrologia.

Nos primórdios, o jogo era bastante simples; os bilhetes eram vendidos por barbeiros, sendo que o ganhador recebia moedas de prata como prêmio. Como o jogo baseado na esperança de se tornar ganhador não instigava a população, os organizadores da loteria passaram a perder dinheiro. Na tentativa de arrefecer as vendas de bilhetes, foram incluídos alguns bilhetes adversos que impunham multas aos perdedores, fato que despertou o interesse dos babilônicos.

Os babilônicos entregaram-se ao jogo. Quem não tentava a sorte era considerado pusilânime, mesquinho. Com o tempo, esse desdém justificável se duplicou. Quem não jogasse era desprezado, mas também eram desprezados os perdedores que pagavam a multa. (BORGES, 2008, p. 54-55).

Com o passar do tempo, muitos perdedores começaram a recusar o pagamento das multas, com o intuito de falir a Companhia, a qual foi obrigada a mover um processo contra

---

<sup>37</sup> Oxímoro, segundo Massaud Moisés, provém do grego oxymoron, ou seja, agudamente néscio (oxýs, agudamente; morós, néscio), representa uma união de ideias que se contradizem seja por meio de frases ou orações contrastantes.

os perdedores que teriam como pena a prisão. A incoerência dos acontecimentos que fundamentavam a sorte ou o azar no jogo inquietava a população babilônica, bem como também o fato de os pobres não terem acesso ao jogo. Tal revolta alude às inquietações da população pela busca dos direitos civis e políticos no Ocidente, ou seja, é uma característica distópica do conto.

Outra inquietação grassava nos bairros pobres. Os membros do colégio sacerdotal multiplicavam as apostas e gozavam de todas as vicissitudes do terror e da esperança; os pobres (com inveja razoável ou inevitável) se sabiam excluídos desse vaivém, notoriamente delicioso. O justo anseio de que todos, pobres e ricos, participassem por igual da loteria, inspirou uma indignada agitação cuja memória os anos não desfiguram. Alguns obstinados não compreenderam (ou simularam não compreender) que se tratava de uma nova ordem, de uma etapa histórica necessária. (BORGES, 2008, p. 55-56).

A crítica à dissimulação de alguns frente aos direitos da população pode ser atribuída ao fascismo que assolava a Europa na década de 1930. Ao mesmo tempo era também uma tentativa de encontrar respostas para o estabelecimento de uma nova ordem social que não abolisse os princípios de liberdade.

Graças às revoltas da população, a Companhia passou a ser responsável pela totalidade do poder público, ficando proibida a venda de bilhetes. Dessa maneira, a loteria tornou-se universal e gratuita, mas como os sorteios passaram a ser secretos não havia uma explicação para seus resultados.

O caráter de onipotência da Companhia sobre as vicissitudes da população babilônica representa outra evidência distópica do conto, uma vez que os sorteios eram secretos e envoltos em caracterizações mágicas atribuídas ao acaso. Não há como desvincular o caráter do poder atribuído à Companhia à onipotência do acaso ou à astúcia de seus membros, como se ela fosse um deus que controla os destinos dos indivíduos, já que as combinações dos resultados de alguns sorteios eram humanamente impossíveis de serem controlados.

Uma jogada feliz podia motivar sua elevação ao concílio dos magos ou o aprisionamento de um inimigo (notório ou íntimo) ou ainda o encontro, na pacífica treva do quarto, da mulher que começa a nos inquietar ou que não esperávamos rever; uma jogada adversa: a mutilação, a variada infâmia, a morte. Às vezes um único fato – o grosseiro assassinato de C, a apoteose misteriosa de B – era a solução genial de trinta ou quarenta sorteios. Combinar as jogadas era difícil; mas é preciso recordar que os indivíduos da Companhia eram (e são) todo-poderosos e astutos. (BORGES, 2008, p. 57).

O tom irônico do comentário borgiano a respeito da astúcia e do poder dos membros da Companhia aponta uma característica distópica do conto, já que o autor remete ao poder que os governos autoritários assumem. Os responsáveis pela Companhia aproveitavam-se da crença babilônica no destino, o que contribuiu para que não houvesse a necessidade de uma explicação para a teoria que governava os jogos.

Por inverossímil que possa parecer, ninguém tinha ensaiado até então uma teoria geral dos jogos. Os babilônicos não são especulativos. Acatam os ditames do acaso, entregam a ele a vida, a esperança, o terror pânico, mas não lhes ocorre investigar as leis labirínticas, nem as esferas giratórias que o revelam. (BORGES, 2008, p. 58).

A cada sessenta noites a população tinha o seu destino traçado até a ocasião do próximo sorteio; o acaso determinava esse destino, como se os homens estivessem predestinados e fossem incapazes de modificá-lo: “Um escravo roubou um bilhete carmesim, que no sorteio o tornou merecedor de que lhe queimassem a língua. O código fixava essa mesma pena para quem roubasse um bilhete.” (BORGES, p. 56).

A falta de liberdade e de decisão sobre o próprio destino configura-se como outra característica distópica do conto borgiano. Como as pessoas não têm o direito de decidir o rumo que darão às suas vidas, perdem o direito ao livre arbítrio. À medida que o jogo passa a interferir em todos os âmbitos do mundo, torna-se imperceptível aos que estão envolvidos nele a compreensão de seus eventos. No entanto, percebe-se que as pessoas sentiam prazer em participar dos sorteios como se a possibilidade de jogar com a sorte e o azar proporcionasse um novo sentido à vida.

Embora alguns duvidem da existência da Companhia, outros alegam que ela apenas influencia sobre questões menores. O acaso torna-se uma necessidade na sociedade babilônica, “[...] porque a Babilônia não é outra coisa senão um infinito jogo de acasos”. (BORGES, 2008, p. 61).

As figuras do oxímoro e do paradoxo organizam o texto e constroem um mundo hipotético fundado num escândalo semântico: o acaso é abolido pelo acaso. Se tudo é entregue ao acaso este passa a ser a ordem natural e social. O acaso se converte em necessidade. [...] Onde tudo é obra do acaso, nada o é. (SARLO, 2008, p. 133).

Se considerarmos que a nostalgia expressa pelo narrador do conto em relação à sociedade babilônica é sincera, temos uma ordem utópica que produziu condições distópicas ao longo da narrativa.

Estaria Borges preocupado com a ordem social do mundo pós-Primeira Guerra Mundial? Seria a necessidade do acaso uma alusão às instituições sociopolíticas da época? Considerando que tanto as utopias como as distopias partem do pressuposto de que o autor projeta a idealização de um mundo melhor, é possível que sejam esses os motivos. No entanto, como é habitual nas obras de Borges, não há respostas. Restam apenas hipóteses.

### **2.3 – “O congresso”: uma tentativa de representação do real**

Alejandro Ferri é o narrador do conto “O congresso”, uma narrativa memorialística culminada pela morte de um dos integrantes do congresso. Apesar de mencionar o fato de nunca ter sido amigo de Fermín Eguren, a morte daquele homem causa tristeza ao narrador, forçando-o a compartilhar suas memórias sobre a fundação do congresso.

As recordações que Ferri possui são imprecisas, restam-lhe apenas reminiscências que não podem ser comprovadas, já que é o último congressista vivo. “Sei que estou só; sou na Terra o único guardião daquele acontecimento, o Congresso, cuja memória não poderei compartilhar”. (BORGES, 2009, p. 23). O fato de se dispor a contar suas lembranças incomoda Ferri, pois havia jurado no dia 7 de fevereiro de 1904, data em que o congresso foi destituído, que não revelaria a história de tal empreendimento.

Assumindo o papel de perjuro, Ferri organiza suas lembranças na tentativa de recompor os acontecimentos, porém sabe que de certa maneira sua tarefa será difícil por não dominar o gênero narrativo: “Não vou falsear deliberadamente os fatos, mas pressinto que a negligência e a inabilidade me conduzirão mais de uma vez ao erro”. (BORGES, 2009, p. 24). Acrescenta que seria mais adequado que seu amigo José Fernández Irala – autor de *Los mármoles* – fosse o responsável pela tarefa de recontar a história do congresso.

Ao longo da narrativa, Ferri justifica que os dados precisos não eram importantes para a narrativa, tanto no que se refere a datas como também a alguns acontecimentos. Sua idade avançada atormenta-o a ponto de temer não poder terminar a narrativa caso se prenda a digressões. Embora a justificativa seja relacionada à idade avançada do narrador, pode-se notar que Borges está ironicamente criticando o movimento realista: “Não acredito nos métodos do realismo, gênero artificial se é que isso existe; prefiro revelar de uma só vez o que compreendi gradualmente”. (BORGES, 2009, p. 27).

Ferri não se lembra da primeira vez que ouviu falar do congresso, contudo é por meio de seu amigo jornalista Fernández Irala que começa a frequentar as reuniões, após ter recebido a autorização de Dom Alejandro. As reuniões preliminares do congresso aconteciam na Confeitaria del Gás, em Buenos Aires; seus membros eram cerca de quinze a vinte, entre os quais havia uma única mulher.

Mesmo tendo uma origem pobre, Ferri agora se sente como parte de um grupo seletivo não só de Buenos Aires, mas do mundo. Fazer parte de um empreendimento como o congresso do mundo causou-lhe deslumbramento. Vê-se que tal deslumbramento é uma característica utópica, já que o narrador afirma que o tempo não foi capaz de apagá-lo.

Havia um certo ar de mistério envolvendo a organização, primeiro pelo fato de ser necessária a permissão de Dom Alejandro para que Ferri pudesse frequentar a reunião, além da incerteza sobre a finalidade das reuniões. A impressão do narrador Ferri sobre o congresso revela que se tratava de um sonho, um sonho utópico: “Todos os grupos tendem a criar seu dialeto e seus ritos; o Congresso, que sempre teve para mim algo de sonho, parecia querer que os congressistas fossem descobrindo sem pressa a finalidade que almejava e até os nomes e sobrenomes dos colegas”. (BORGES, 2009, p. 26).

O projeto de reunir representantes de todas as nações em um congresso teria surgido a partir da inspiração em um exemplo de Carlyle<sup>38</sup>, lido pelo fundador do congresso, Dom Alejandro Glencoe, um estancieiro uruguaio que foi impedido de se tornar deputado do Congresso do Uruguai por ser filho de um imigrante escocês. A tentativa de estabelecer uma sociedade com maior amplitude do que a real é uma característica utópica do conto:

O homem irritou-se e resolveu fundar outro Congresso de mais vasto alcance. Recordou ter lido numa das páginas vulcânicas de Carlyle o destino daquele Anacharsis Cloots<sup>39</sup>, devoto da deusa Razão, que à frente de trinta e seis estrangeiros falou como “orador do gênero humano” perante uma assembleia de Paris. Movido pelo exemplo dele, dom Alejandro concebeu o propósito de organizar um Congresso do Mundo que representaria todos os homens de todas as nações. (BORGES, 2009, p. 28).

---

<sup>38</sup> Thomas Carlyle (1795 – 1881). Escritor e ensaísta escocês, sua obra *História da Revolução* é considerada um marco na historiografia romântica.

<sup>39</sup> Jean-Baptiste du Val-de-Grâce, Baron de Cloots ( 1755 – 1794). Popularmente conhecido como Anacharsis Cloots, era um revolucionário francês que tinha por princípios o culto à razão, notoriamente anticatólico. Foi morto em uma guilhotina, sob as ordens de Robespierre.

Embora as reuniões preliminares acontecessem em Buenos Aires, o ato de abertura do Congresso do Mundo estava previsto para dentro de quatro anos, tendo sua sede localizada em uma propriedade de Dom Alejandro que ficava na fronteira entre o Uruguai e o Brasil.

No início, todos os membros recebiam remunerações para participar das reuniões, porém num determinado dia Fernández Irala propôs que todos deixassem de recebê-las, dessa forma, só os membros fiéis ao projeto permaneceriam. A secretária, Nora Erfjord, foi a única que continuou recebendo remuneração, por ter a função de enviar cartas e organizar as adesões que chegavam de todas as partes do mundo.

O sonho utópico de criar um Congresso do Mundo depara-se com um empecilho fundamental: em face da amplitude do empreendimento há uma ameaça distópica: como seria possível representar todos os seres humanos? “Planejar uma assembleia que representasse todos os homens era como fixar o número exato dos arquétipos platônicos, enigma que ocupou durante séculos a perplexidade dos pensadores”. (BORGES, 2009, p. 29).

Para resolver tal impasse, Twirl – o homem de cabelos vermelhos como o fogo que sempre se sentava à esquerda de Dom Alejandro – sugeriu que cada membro do congresso representasse diversos grupos de pessoas: “[...] dom Alejandro podia representar os criadores de gado, mas também os uruguaios e também os grandes precursores e também os homens de barba vermelha e os que estão sentados numa poltrona”. (BORGES, 2009, p. 29).

O preconceito em relação aos imigrantes é mais uma vez salientado no texto quando Fermín refere-se a Ferri como representante dos gringos. Ele é advertido com severidade por Dom Alejandro que confirma que a força propulsora do trabalho imigrante seria a responsável por alavancar o país. Tal referência pode ser uma crítica à ideia de eugenia apregoada pelos nazistas durante a Segunda Guerra Mundial, característica presente em algumas distopias.

A figura de Twirl começa aos poucos a ser definida como o mentor, possivelmente o presidente do congresso, enquanto Dom Alejandro tinha o papel de financiador dos projetos. Logo Twirl descobriu que bastava sugerir que algo era oneroso demais para que Dom Alejandro aceitasse o novo projeto. “Era como estar no centro de um círculo crescente, que aumentava sem fim, distanciando-se”. (BORGES, 2009, p. 31).

A sugestão de se criar uma biblioteca com livros de consulta e obras clássicas de todas as nações foi também de Twirl, prontamente aceita por Dom Alejandro. Entre as obras estavam os *Atlas de Justus Perthes*<sup>40</sup> e algumas enciclopédias – *Britannica*, *Larrouse*, *Brockhaus*, *Larsen*. Quando se refere às enciclopédias, o narrador utiliza a figura dos labirintos, metáfora recorrente na obra borgiana.

Ferri e Irala foram convidados por Dom Alejandro para conhecer a futura sede do congresso. Durante a estada em La Caledonia, puderam perceber a mudança brusca no comportamento de benemérito do congresso: já não havia os traços do homem pacato de Buenos Aires, mas a figura severa do chefe de um clã.

No retorno a Buenos Aires, durante uma das reuniões, Twirl acrescentou que a Biblioteca do Congresso deveria ter também obras clássicas de todo o mundo, uma vez que os livros eram testemunho das nações e das línguas. Aceita a proposta, Fernández Irala e um professor de latim foram destinados a selecionar os textos que seriam adquiridos.

Além de possuir livros de todas as nações, o congresso necessitava de uma língua que seria usada durante as reuniões. Twirl sugeriu que delegados fossem enviados a Londres e a Paris para que pudessem fazer pesquisas. Nesse momento, há uma referência à cidade de Paris como o lugar utópico para os argentinos.

---

<sup>40</sup> Borges utiliza a referência aos *Atlas de Justus Perthes* e à enciclopédia *Britannica* também no conto “*Tlön, Uqbar e Orbis Tertius*”.

Naquele tempo não havia um único argentino cuja Utopia não fosse a cidade de Paris. Talvez o mais impaciente de todos nós fosse Fermín Eguren: seguia-o Fernández Irala, por razões bem diferentes. Para o poeta de Los mármores, Paris era Verlaine e Leconte de Lisle; para Eguren, uma continuação melhorada da rua Junín.(BORGES, 2009, p. 35)

O tom irônico de Borges ao comparar os interesses divergentes dos membros do Congresso em relação a Paris revela sua crítica à busca do saber canônico europeu, ao distanciamento e à fragilidade de uma cultura eurocêntrica como paradigma, típica entre os autores argentinos, mas também à atitude incipiente de Eguren que apenas repetia o sonho de conhecer Paris, sem ao menos ter conhecimento sobre a cidade.

Após o consentimento de Dom Alejandro, Ferri foi enviado a Londres e Eguren a Paris. Durante as pesquisas na Biblioteca do Museu Britânico em busca do idioma que representaria o congresso, Ferri deparou-se com algumas línguas universais e clássicas: o esperanto, o latim e o idioma analítico de Jonh Wilkins. Foi na mesma biblioteca que Ferri conheceu Beatriz Frost, uma estudante de letras de um dos condados do Norte. Logo os dois se tornaram amantes, o fato fez que ele adiasse seu retorno a Buenos Aires.

Enquanto o narrador esteve em Londres, algumas mudanças ocorreram no congresso. Twirl havia comprado coleções de *La Prensa*, várias impressões do *Don Quijote*, teses universitárias, programas de teatro, sob a justificativa de que tudo era testemunho representativo das nações do mundo. A secretária Nora Erfjord havia sido substituída por um sócio que era comandado por Twirl. Já não havia controle dos documentos, que ficavam amontoados no casarão de Dom Alejandro, na rua Alsina. As obras em La Caledonia estavam interrompidas, sob ordens do próprio Dom Alejandro.

No momento em que Ferri resolve entregar o relatório que havia escrito em Londres a respeito do idioma que o congresso deveria utilizar, depara-se com um tumulto na casa de

Dom Alejandro. Todos os livros do congresso são carregados para o pátio da casa e sob a ordem do benemérito são queimados.

Em meio à perplexidade e à revolta de alguns dos membros do Congresso do Mundo, Dom Alejandro revela a razão de tamanha destruição, decisão que demonstra a inviabilidade do empreendimento utópico.

– Levei quatro anos para compreender o que lhes digo agora. O empreendimento que realizamos é tão vasto que abarca, agora o sei, o mundo inteiro. Não se trata de uns quatro tagarelas que causam confusão nos galpões de uma estância perdida. O Congresso do Mundo começou com o primeiro instante do mundo e prosseguirá enquanto formos pó. Não existe um lugar em que não esteja. O Congresso é os livros que queimamos. O Congresso é os caledônios que derrotaram as legiões dos Césares. O Congresso é Jó na imundície e Cristo na cruz. O congresso é aquele moço inútil que desperdiça meus bens com as rameiras. (BORGES, 2009, p. 41).

Apesar de estar arruinado economicamente, Dom Alejandro deseja celebrar o entendimento que agora possui a respeito do Congresso, pois ele não precisa de homens para existir. Ferri também compreende a amplitude do empreendimento, a ponto de sentir nostalgia da noite em que o congresso foi destituído.

O importante foi sentir que nosso plano, do qual mais de uma vez zombamos, existia real e secretamente e era o universo e todos nós. Sem maior esperança, procurei ao longo dos anos o sabor daquela noite; certa vez acreditei recuperá-la na música, no amor, na incerteza da memória, mas não voltou, exceto uma única madrugada, num sonho. (BORGES, 2009, p. 42).

Interessante perceber que foi somente durante um sonho que Ferri pôde recuperar as lembranças daquela noite. De certa maneira, tem-se a correlação entre a utopia e o sonho, como se ela representasse um “não-lugar”.

Maria Esther Maciel (2009), no artigo “Borges e os paradoxos da razão”, acrescenta que o conto “O congresso”, assim como “Tlön, Uqbar e Orbis Tertius”, são projetos que evidenciam a sua inviabilidade.

[...] o malogro de toda tentativa de acomodar as coisas do mundo em um espaço único, capaz de representá-las na totalidade. Isso porque a própria ideia de representação tende, em seus limites, a revelar o caráter inesgotável (e irrepresentável) do mundo e da realidade. (MACIEL, 2009, p. 41)

Vários elementos impedem a concretização do projeto utópico, dada a impossibilidade de se representar todos os seres humanos numa única irmandade, pelas divergências entre interesses pessoais que se sobrepõem aos interesses sociais. Quando a ordem social configura-se num pesadelo, Borges procura alternativas ficcionais que possam transformar o caos em ordem, como é o caso da sociedade utópica do conto “O congresso”.

#### **2.4 – “O livro de areia”: a metáfora da literatura borgiana**

O conto “O livro de areia” foi publicado em 1975 como parte da coletânea de contos homônima. Ao percorrer as primeiras linhas do referido conto, percebe-se que Borges instiga o leitor a considerar sua narrativa como verdadeira, verdade esta que se refere à verossimilhança interna, à capacidade ficcional de se manter a coerência artística. “Afirmar que é verídica é agora uma convenção de toda narrativa fantástica; a minha, no entanto, é verídica”. (BORGES, 2009, p. 100).

Umberto Eco, em “Bosques possíveis”, afirma que o autor finge dizer a verdade e estabelece um pacto ficcional com o leitor. “O leitor tem que saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras”. (ECO, 2002, p. 81).

No intuito de manter essa unidade de verossimilhança, Borges insere no conto algumas referências toponímicas, dados temporais e detalhes sobre a conversa entre o narrador e o vendedor de livros, como aponta Maria Esther Maciel:

Cada frase do texto tem sua medida e sua abertura ao inumerável, e mesmo o clima de pesadelo que envolve o relato mantém uma intrínseca relação com os elementos de realidade (os dados toponímicos, as referências temporais e os detalhes da conversa entre os personagens) que garantem o caráter plausível dos fatos narrados. (MACIEL, 2009, p. 39).

O conto “O livro de areia” é uma espécie de metáfora da literatura. Tem-se a imagem de um leitor perplexo diante de um livro cujas páginas não se repetem nunca, por ser infinito. É o infinito que dá o tom à narrativa: “A linha consta de um número infinito de pontos; o plano, de um número infinito de pontos; o volume, de um número infinito de planos; o hipervolume, de um número infinito de volumes”. (BORGES, 2009, p. 100).

Em uma das notas referenciais do conto “A biblioteca de Babel”, Borges já havia antecipado a existência desse livro “monstruoso”, capaz de causar assombro em seus leitores, “uma coisa obscena que infamava e corrompia a realidade”.

4. Letizia Alvarez de Toledo observou que a vasta Biblioteca é inútil; a rigor, bastaria *um único volume*, de formato comum, impresso em corpo nove ou dez, que constasse de um número infinito de folhas infinitamente finas. (Cavalieri, em princípios do século XVII, disse que todo corpo sólido é a 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, 2008, p. 79).

Borges retoma uma característica distópica recorrente em sua obra: o conto é uma tentativa de dispor o infinito nos patamares da delimitação física, pela imagem de um livro imprevisível que transforma o leitor, à medida que se transmuta, que contém tudo, mas numa efemeridade de tempo impossível de ser recuperada.

Um vendedor bate à porta da casa do narrador, na rua Belgrano, inicialmente para vender-lhe bíblias. Como o narrador demonstra possuir vários exemplares do livro sagrado,

entre eles a primeira bíblia inglesa de John Wiclif<sup>41</sup>, o vendedor oferece-lhe outro livro sagrado que havia comprado na região de Bikanir<sup>42</sup>:

- Adquiri-o num povoado da planície, em troca de umas rupias e da Bíblia. Seu dono não sabia ler. Suspeito que no Livro dos Livros viu um amuleto. Era da casta mais baixa; as pessoas não podiam pisar sua sombra, sem contaminação. Disse-me que seu livro se chamava *O livro de areia*, porque nem o livro nem a areia têm princípio e fim. (BORGES, 2009, p. 102).

O livro tinha uma encadernação em tela já gasta, sua lombada trazia a inscrição Holy Writ, logo abaixo estava escrito Bombay. O fato de se chamar Holy Writ traz uma referência à bíblia, como se o livro fosse a escritura sagrada de um povo desconhecido. A disposição do texto também lembrava a estrutura da bíblia, por ser organizado em versículos. A impressão era de baixa qualidade e estava escrita em um idioma desconhecido; a numeração das páginas não seguia uma ordem determinada, estando disposta de maneira arbitrária.

Abrio-o ao acaso. Os caracteres eram-me estranhos. As páginas, que pareceram gastas e de pobre tipografia, estavam impressas em duas colunas, como um bíblia. O texto era apertado e estava ordenado em versículos. No ângulo superior das páginas havia algarismos arábicos. Chamou minha atenção que a página par trouxesse o número (digamos) 40514 e a ímpar, a seguinte, 999. Virei-a; o dorso era numerado com oito algarismos. Trazia uma pequena ilustração, como é de uso nos dicionários: uma âncora desenhada à pena, como pela mão inábil de um menino. (BORGES, 2009, p. 101).

Enquanto o narrador examinava o livro, foi surpreendido pela advertência do vendedor de que nunca mais poderia visualizar a mesma imagem. Assombrado pelo tom ameaçador, o narrador fixa seus olhos em um determinado lugar do volume, fechando-o. Ao reabrir o livro, sua busca pela imagem da âncora foi inútil.

As páginas do livro se interpolavam umas entre as outras, sendo impossível encontrar seu início e seu fim. A cada movimento das mãos entre a portada e o índice do livro, novas

---

<sup>41</sup> John Wiclif (1320 – 1384). Professor e teólogo inglês, um dos precursores da reforma protestante. Foi o responsável pela primeira tradução da bíblia para o inglês, a qual ficou conhecida como a Bíblia de Wiclif.

<sup>42</sup> Um dos estados nativos da Índia.

páginas surgiam. O mesmo acontecia entre a capa e a última página. Instaura-se um clima de pesadelo nesse momento. É em meio ao pesadelo entre a realidade e o sonho que a distopia borgiana é enredada, quando o narrador duvida de que tal fato seja possível.

- Não pode ser, mas o é. O número de páginas deste livro é exatamente infinito. Nenhuma é a primeira; nenhuma, a última. Não sei por que são numeradas desse modo arbitrário. Talvez para dar a entender que os termos de uma série infinita admitem qualquer número. (BORGES, 2009, p. 102).

Após conversarem sobre as concepções de infinito, a origem do vendedor e os célebres representantes escoceses na literatura, o vendedor oferece o livro por um valor elevado que é prontamente recusado pelo narrador.

Revelando que era um homem de poucas posses, o narrador propõe uma troca, entregando-lhe o dinheiro de sua aposentadoria e um exemplar da bíblia de Wiclif, proposta que foi imediatamente aceita pelo vendedor. “Assombrou-me que não regateasse. Só mais tarde eu compreenderia que entrara em minha casa com a intenção de vender o livro. Não contou as notas, e guardou-as”. (BORGES, 2009, p. 104).

Mais uma vez a referência ao livro sagrado aparece, como se Borges necessitasse comprovar que o livro de areia realmente existia, que não se tratava de um sonho utópico, já que o paradoxo entre o espanto e a realidade dão o tom à narrativa.

O exemplar raríssimo de folhas infinitas causa insônia e temor ao narrador. Nas poucas horas que conseguia dormir, era atormentado pelo livro em seus sonhos. Aprisionado pelo livro, passa seus dias examinando-o; já não visita os poucos amigos que tem por temer que pudessem roubar seu tesouro.

Examinei com uma lupa a lombada desgastada e as capas, e afastei a possibilidade de qualquer artifício. Comprovei que as pequenas ilustrações distavam duas mil páginas uma da outra. Fui anotando-as num livreto alfabético, que não demorei a preencher. Nunca se repetiram. De noite, nos

escassos intervalos que a insônia me concedia, sonhava com o livro. (BORGES, 2009, p. 104).

O narrador fica perplexo com o exemplar cujas folhas se modificavam a cada leitura, percebendo a monstruosidade do livro. No momento em que o narrador se vê afugentado pelo livro, o tom utópico da narrativa configura-se numa distopia, o sonho revela-se como pesadelo.

A necessidade de se livrar do livro faz que o narrador pense em queimá-lo, mas conclui que o melhor local para um livro é uma biblioteca. Como havia trabalhado na Biblioteca Nacional de Buenos Aires, decide escondê-lo em uma das prateleiras.

O final da narrativa confirma que a angústia do narrador é apenas atenuada no momento em que o exemplar é abandonado. Só o fato de saber de sua existência já o atormenta a ponto de não querer mais passar perto da rua México, onde se localiza a biblioteca.

### CAPÍTULO 3

#### TRAÇOS UTÓPICOS E DISTÓPICOS NA FICÇÃO CIENTÍFICA BORGIANA

Refletir sobre a ficção científica borgiana é trilhar por caminhos utópicos que se revelam distópicos; é percorrer os labirintos de seus contos; é estar envolto por suas obsessões; é ser perseguido por seus fantasmas; é perder-se em sua biblioteca de Babel, nesse universo-biblioteca cujos livros remetem a eles mesmos.

A felicidade para Borges está intrinsecamente ligada às suas duas grandes paixões: a leitura e a criação poética. Os livros sempre estiveram presentes em sua vida, desde o primeiro contato, na biblioteca de seu pai, pela leitura da literatura europeia, especialmente de origem inglesa.

Não lembro uma etapa de minha vida em que eu não soubesse ler e escrever. Se alguém tivesse dito para mim que essas faculdades eram inatas, eu teria acreditado. Nunca ignorei que meu destino seria literário. Sempre estava lendo e escrevendo. A biblioteca de meu pai me parecia agradavelmente infinita. As enciclopédias e os Atlas me fascinavam. Agora compreendo que meu pai despertou e fomentou essa vocação. Ler e escrever são formas acessíveis da felicidade. (BORGES, 2000, p. 85-86).

O legado da literatura insere-se como um destino anteriormente traçado na vida de Borges. Nem mesmo a perda gradativa da visão foi capaz de afastá-lo da sua paixão. São os livros que o levam ao encontro da felicidade. A perda gradual da visão obriga Borges a ditar seus textos, recorrendo ao recurso da memória para reproduzir metaforicamente traços autobiográficos em suas ficções. Os temas da biblioteca, da noite, do livro e do ofício de escrever são reduplicados em sua poética, povoados pelas novas formas de percepção da realidade trazidas pela cegueira.

Continuo imaginando não ser cego; continuo comprando livros; continuo enchendo minha casa de livros. Há poucos dias fui presenteado com uma edição de 1966 da Enciclopédia Brokhaus. Senti sua presença em minha casa – eu a senti como uma espécie de felicidade. (BORGES, 1987, p. 10).

Se o destino legou-lhe a literatura, Borges soube tirar proveito dessa herança. É justamente na literatura que encontra seu refúgio. Suas memórias são uma espécie de arquivo aberto que circula por sua escritura, num jogo constante entre ficção e realidade. Ao escolher a literatura como pátria, a obra borgiana rompe com as noções de tradição vigentes em sua época, à medida que sua escrita escapa das limitações geográficas, desmonta a noção de origem e de cópia e reinventa noções distintas de nacionalidade.

Ricardo Piglia, no artigo “Borges: a arte de narrar”, analisa a maneira singular empregada por Borges para encerrar suas narrativas, “[...] sempre com ambiguidade, mas ao mesmo tempo com um eficaz efeito de clausura e de inevitável surpresa” (2000, p. 17). Aponta que a narrativa borgiana encontra-se em uma tensão constante entre o ouvir e o ler, entre o narrar ou o escrever, o que o fez optar pela forma breve do conto, pois o romance está preso pela necessidade da referencialidade.

Narrar ou escrever? Essa tensão nunca se resolve, para felicidade de seus leitores. Borges trabalha uma prosa complexa, e tenta, ao mesmo tempo, sustentar nessa trama a voz pura da narração. Não é um desses narradores que se limitam a narrar e que transformam seus romances em roteiros vulgares, mas tampouco quer ser um narrador como Joyce, que já esqueceu a pureza do relato em benefício da complexidade poética da prosa. (PIGLIA, 2000, p. 22).

Uns dos elementos diferenciais da obra borgiana em relação às da literatura distópica apontadas no capítulo anterior reside no fato de que seus projetos distópicos estão configurados em contos, ao invés de se desenrolarem em romances como os de George Orwell, Aldous Huxley, Margaret Atwood e Ray Bradbury.

Mesmo escritos em poucas páginas, os projetos distópicos borgianos são elaborados a partir de tramas que desafiam o leitor, seja pela sedução criada por elementos que causam

estranhamento, seja pela ironia de relatar uma história que serve apenas como uma fraude que encobre a história secreta de seus contos. Em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, a história em primeiro plano remete à tentativa de escrever um romance em que fossem omitidos alguns fatos para que apenas alguns leitores pudessem compreender uma realidade banal, porém a história secreta envolve a tentativa de se criar um planeta ordenado por um grupo de sábios membros de uma sociedade secreta.

Apesar de resistir à utilização da ficção como estratégia para expressar opiniões político-partidárias, parece-nos inegável que Borges procura discutir em alguns de seus contos o princípio da desordem instaurada na sociedade, por meio de imagens de um poder baseado em decisões arbitrárias.

### **3.1 – A irônica inviabilidade dos projetos utópicos**

O tom particular dos projetos distópicos borgianos reside na posição irônica de demonstrar que as organizações sistematizadas sob princípios de extrema ordem são inviáveis para o mundo empírico. A ironia retórica, segundo Heinrich Lausberg (1993), é utilizada com finalidades ideológicas por se revelar como uma mentira em potencial. É no campo da ficção que Borges constrói uma ordem capaz de organizar os sentidos do mundo. Embora os mundos ficcionais sejam tão horrendos quanto o mundo empírico, sempre serão mais bem arranjados porque são imaginários.

Borges tinha um grande fascínio pela ordem e pela maneira como ela se estabelece nas representações culturais, como nos jogos narrativos sobre sociedades secretas ou na

representação imaginária de outros mundos. Desafia os limites entre ficção e realidade pela inserção de referências, citações e notas de rodapé que confundem o leitor.

Tlön, por exemplo, é um mundo cuidadosamente criado por eruditos de uma sociedade secreta cujos princípios norteadores são fundamentalmente diferentes daqueles do mundo empírico. Em Tlön impera a recusa à continuidade do tempo, do espaço e da substância, pois o tempo não existe e não há possibilidade de se conceber a ideia de sujeito.

Quando o narrador de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” adverte que o mundo empírico está contaminado pelos objetos de Tlön e que a humanidade foi seduzida pelo rigor de suas leis e línguas, sua posição de não se importar com tais fatos e continuar seu trabalho de tradução demonstra que o mundo de Tlön está longe de ser o seu ideal, portanto prefere não compactuar com essa farsa empreendida por homens.

Tlön representa um elogio ao poder criador dos homens. “Tlön pode ser um labirinto, mas é um labirinto urdido por homens, um labirinto destinado a ser decifrado pelos homens” (BORGES, 2008, p. 32). Nesse ponto, Borges ironiza a busca de construir mundos fundamentados em leis que possam ser decifradas pela razão, em princípios com bases científicas que não podem compactuar com os desmandos do acaso e das leis não humanas.

Como não há continuidade temporal, em Tlön inexistem os princípios de causa e efeito. Os sábios de Tlön têm uma visão idealista do mundo, baseando suas teorias filosóficas em princípios do “como se”, princípio este que

[...] é uma estratégia formal da ficção utópica e distópica: Borges, especialista na construção de espaços infinitos e temporalidades descontínuas, opera como os sábios de Tlön, sobre os quais escreve em tom admirativo, pasmo e irônico. (SARLO, 2008, p. 120).

Outra manifestação da inviabilidade dos projetos utópicos borgianos está em “A loteria na Babilônia”. Nesse conto, a pauta do acaso e de seus desenlaces contrapõe-se à lógica humana: o acaso lotérico começa a dominar a vida na Babilônia; a Companhia que controla os sorteios assume poderes policiais, jurídicos e políticos. Quem ganhasse podia ser um ministro, quem perdesse podia ser condenado à morte ou ao exílio. Envolto nesse infinito jogo de azares, a vida torna-se ficção.

No momento em que o narrador indica que a história da Companhia está contaminada de ficção, a ponto de produzir inúmeras conjecturas a respeito de sua existência, sua posição irônica aponta para a tentativa humana de corrigir o acaso por meio da criação de métodos científicos, também passíveis de erros.

[...] Nossos historiadores, que são os mais perspicazes do globo, inventaram um método para corrigir o acaso; consta que as operações desse método são (em geral) fidedignas; embora, naturalmente não sejam divulgadas sem alguma dose de engano. Além disso, nada tão contaminado de ficção como a história da Companhia... Um documento paleográfico, exumado num templo, pode ser obra do sorteio de ontem ou de um sorteio secular. Não se publica um livro sem alguma divergência entre cada um de seus exemplares. Os escribas prestam o juramento secreto de omitir, interpolar, variar. Também se pratica a mentira indireta. (BORGES, 2008, p. 60).

O narrador do conto aponta para a impossibilidade de se conhecer as regras que organizam a sociedade da Babilônia. Elas são incognoscíveis, pois não remetem a um fato natural, se estabelecem no conflito entre a liberdade e a obrigação. Nesse infinito jogo de sorte e azar, ironicamente, o acaso torna-se a ordem natural e necessária.

Em “O Congresso”, Borges ironiza a tentativa humana de busca pela identidade e pela unidade por meio de uma instituição que pudesse representar todos os homens do mundo. A concretização do Congresso perpassa por alguns impedimentos, desde as ambições individuais de seus membros até demonstrações de preconceitos sociais, étnicos e culturais.

Ironicamente, a instituição que deveria unir seus membros propiciava o afastamento e o distanciamento.

Quando Ferri visita a estância La Caledonia, observa-se que sua tentativa vã de conversar com os gaúchos está impregnada de uma visão de estranhamento diante das diferenças não só linguísticas, mas também físicas e étnicas.

Mais de uma vez tentei conversar com os gauchos, mas meu empenho fracassou. De algum modo sabiam que eram diferentes. Para entenderem entre eles, usavam parcamente um espanhol fanhoso e abrasileirado. Sem dúvida, corriam por suas veias sangue índio e sangue negro. Eram fortes e baixos; em La Caledonia eu era um homem alto, coisa que não havia me acontecido até então. [...] Sob o estímulo do álcool dos sábados, tornavam-se facilmente violentos [...]. (BORGES, 2009, p. 33).

Além de causar o estranhamento, a instituição do Congresso padecia da inviabilidade de não ser capaz de representar a unidade humana, por ser tamanha a imensidão do universo. O Congresso do mundo sempre existiu e prescinde do intento humano para permanecer existindo, como acrescenta ironicamente o narrador do conto: “[...] O importante foi sentir que nosso plano, do qual mais de uma vez zombamos, existia real e secretamente e era o universo e todos nós [...]”. (BORGES, 2009, p. 42).

Apesar de o conto “O livro de areia” não representar a configuração de uma sociedade, nele também se observa o caráter irônico da inviabilidade dos projetos utópicos borgianos. A existência de um livro mágico com páginas que se modificam a cada leitura talvez fosse o sonho de inúmeros leitores, porém o fascínio inicial é transformado pela angustiante sensação de aprisionamento que o livro proporciona.

O narrador do conto vê-se envolto numa miscelânea de sentimentos: a felicidade diante de um tesouro, o medo de que o livro fosse roubado e o receio de que ele não fosse realmente infinito. Porém, é o sentimento de alívio que o narrador sente após ter abandonado

o livro em uma das prateleiras da Biblioteca Nacional que ironiza a inviabilidade de existir um exemplar similar ao do conto borgiano, dada à sua obscenidade diante da realidade.

O verão declinava, e compreendi que o livro era monstruoso. De nada me adiantou considerar que não menos monstruoso era eu, que o percebia com olhos e apalpava com dez dedos com unhas. Senti que ele era um objeto de pesadelo, uma coisa obscena que inflamava e corrompia a realidade (BORGES, 2009, p. 104).

Uma das possíveis maneiras que o narrador pensa para se livrar do livro monstruoso é queimá-lo, mas a fumaça de um livro infinito poderia sufocar o planeta. Ironicamente, o narrador relembra-se de ter lido que um bosque é o melhor lugar para esconder uma folha. Dessa forma, as prateleiras da Biblioteca Nacional seriam o esconderijo perfeito para o livro de areia.

Nos quatro contos temos, portanto, projetos que se organizam em torno da irônica inviabilidade de tentar representar as coisas do mundo em um único lugar.

### **3.2 – A crítica social dos projetos distópicos borgianos**

Valendo-se da condição de escrever a partir dos arrabaldes latino-americanos, Borges desconstrói mitos e influências, apropriando-se da herança europeia como uma precursora literária, rompendo com as barreiras e as fronteiras das memórias dos contos gaúchos e da cor local, inserindo-se no âmbito de discussões que permeavam a agenda social de sua época.

O crítico argentino Ricardo Piglia, no ensaio *“Memória y Tradición”*, considera Borges o representante do movimento “mirada estrábica”, cuja característica seria ter um olhar enviesado – um olhar na tradição argentina e outro na tradição europeia.

Piglia insere todos os escritores que bebem das fontes literárias do velho mundo como participantes do movimento “mirada estrábica”. Esse fato, porém, incomoda a crítica brasileira Eneida Maria de Souza, pois a situação de dependência cultural nos países latino-americanos já pode ser vista sob outra perspectiva.

No ensaio “O não-lugar da literatura”, Eneida Maria de Souza discute a situação de dependência latente nos países latino-americanos. Para a autora, com a ascensão dos Estudos Culturais, as barreiras das culturas hegemônicas e da cultura popular foram dispersadas. “Por isso, o debate em torno dos lugares disciplinares tem cheiro de fruta passada e já deveria estar produzindo outros frutos que enriqueceriam os estudos literários comparatistas e culturais”. (SOUZA, 2002, p. 85).

A literatura e os demais discursos não têm mais um lugar fixo, devendo deslocar-se pelos lugares teóricos, literários e paraliterários. Tem-se, portanto, o estabelecimento do não-lugar da literatura. É desse lugar que a voz de Borges ecoa até os nossos dias. “Se ainda a estética de *fin de siècle* vale-se da indefinição de estilos e da releitura dos vazios da modernidade, Borges permanece, inevitavelmente, como uma das agudas vozes do presente”. (SOUZA, 2009, p. 31).

Davi Arrigucci Jr, no artigo “Borges e a experiência histórica”, observa que as obras borgianas costumeiramente são lidas por meio do inegável estilo e pela qualidade ímpar de sua linguagem. Enquanto críticos como Robert Alter e Harold Bloom atribuem o valor da literatura borgiana à engenhosidade de seus paradoxos, Arrigucci propõe uma nova possibilidade de leitura:

Na verdade, esses juízos são indícios do modo como Borges vem sendo lido por grande parte da crítica já faz bastante tempo. Agora é preciso lê-lo noutra direção, mais inclusiva e difícil, mas quem sabe mais justa para com o escritor: a que seja capaz de buscar a unidade orgânica entre a articulação

interna de sua obra com o conteúdo de verdade humana que ela envolve e que é, até o cerne da matéria, histórico [...]. (ARRIGUCCI JR., 2001, p. 118).

Cabe assinalar que a arte borgiana de produzir labirintos verbais inúmeras vezes serve também como um subterfúgio capaz de despistar os críticos, pela inserção de dados falsos sobre livros e autores em seus contos mais famosos. Dessa forma, muitos críticos optam pela via mais segura de ler as referências de seus textos, ou seja, como frutos ficcionais.

As referências históricas inseridas em sua obra perpassam temas relativos à crônica histórica e política da Argentina, como também episódios marcantes da história da humanidade. Sua posição política contrária ao peronismo além de lhe causar infortúnios pessoais, como a perda do emprego na Biblioteca Nacional, também foi causadora de um movimento de aversão à recepção de sua obra em seu país.

Como toda grande obra de arte, a de Borges pode aspirar à totalidade do real, mas não paira nas nuvens; como as outras, tem os pés radicados na terra dos homens. Nosso patrimônio latino-americano, como herdeiros da tradição europeia diante da qual reafirmamos o desejo de ser outros, pode ser de fato o universo, como ele próprio escreveu num famoso ensaio sobre o escritor argentino e a tradição. Mas penetrar na articulação particular que sustenta essa vasta construção universal em correlação com o processo histórico que de algum modo a condiciona é necessidade básica de toda consciência crítica que queira compreender adequadamente, dos pilares ao topo, o lance, a envergadura e a significação da nova torre de Babel. A porta de Deus, inscrita no nome Babel e feita da mesma matéria de que são feitos os sonhos, pode ser reinventada a cada passo do homem, mas parte do chão histórico específico onde, feliz ou infelizmente, nos toca viver. (ARRIGUCCI JR., 2001, p. 120).

Para Arrigucci Jr., é preciso penetrar nas dobras das obras borgianas para desvendar além das referências históricas, para que se possa entender a história imanente à literatura, por meio de uma leitura interna dos textos integrados ao contexto.

Na esteira da análise de Arrigucci Jr., de que as obras borgianas estão arraigadas no chão histórico, é possível afirmar que os projetos distópicos dos contos que compõe o *corpus* deste trabalho desvelam a resposta racional de Borges frente à desordem em que se

encontrava a sociedade de seu século, retomando a afirmação de Santee (1998) de que a crítica social é o caráter imprescindível da literatura distópica.

Quando a história parece ter tirado de cena os valores (quando a história é história de guerras e de atos públicos desumanos ou imorais), a literatura propõe um modelo, às vezes tão horrendo quanto o da história, mas sempre mais perfeito por ser imaginário, e ter, por sua natureza ficcional, a capacidade de estabelecer um desvio irônico ou paradoxal diante da experiência. Diante da desordem dos fatos, a invenção responde não com um espelho do mundo, mas como uma ideia do mundo: avança tomando distância da empiria. (SARLO, 2008, p. 157).

É a partir desse desvio irônico que as tramas borgianas organizam-se, como a representação de uma ideia de mundo caótico, indesejável, porém não destituído de sua relação com o momento histórico e com a agudeza crítica frente aos desmandos autoritários e aos novos rumos trazidos pela inovação científica.

Em “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*”, a voz borgiana ecoa criticamente contra a busca da simetria típica dos regimes totalitários. Além de refutar a acepção platônica de verdade, evidencia-se também a alusão à febre científica que desde o final do século XIX havia se tornado corrente no âmbito acadêmico.

[...] A ordem do planeta Tlön é uma utopia filosófica que critica a desordem referencial e empírica que Borges trata de afastar na trama perfeita de suas ficções. Essa ordem imaginária é uma resposta ficcional à pergunta filosófica formulada por uma estratégia estética que, por sua vez, adota as formas do argumento filosófico. Pergunta e resposta entrecruzam seu teor. (SARLO, 2008, p. 119).

A possibilidade de o mundo ser transformado em Tlön reflete a concepção de que o mundo real perpassa também por tramas urdidas por homens, que podem modificar o rumo da história. Uma falsa verdade pode ser tão bem elaborada a ponto de que toda a humanidade passe a crer que realmente tenha existido. Dessa forma, a descoberta dos 40 exemplares da Primeira Enciclopédia de Tlön e os objetos tlönianos que invadem o mundo real comprovam que a realidade pode ceder à ficção.

[...] Por volta de 1944, um investigador do jornal *The American* (de Nashville, Tennessee) exumou numa biblioteca de Memphis os quarenta volumes da Primeira Enciclopédia de Tlön. Até o dia de hoje se discute se essa descoberta foi casual ou se foi consentida pelos diretores do ainda nebuloso *Orbis Tertius*. É verossímil a segunda hipótese. Alguns traços incríveis do Décimo Primeiro Tomo (*verbi gratia*, a multiplicação dos *hrönir*) foram eliminados ou atenuados no exemplar de Memphis; é razoável imaginar que essas correções obedecem ao plano de exibir um mundo que não seja por demais incompatível com o mundo real. A disseminação de objetos de Tlön em diversos países complementaria esse plano... O fato é que a imprensa internacional propalou infinitamente o “achado”. Manuais, antologias, resumos, versões literais, reimpressões autorizadas e reimpressões piratas da *Obra Maior dos Homens* abarrotaram e continuam abarrotando a Terra. Quase imediatamente, a realidade cede em mais um ponto. A verdade é que almejava ceder [...]. (BORGES, 2008, p. 31-32).

A sociedade babilônica do conto “A loteria na babilônia” também aponta como uma possível recusa aos preceitos de ordenação científica e aos regimes totalitários. É o acaso das leis divinas que rege o mundo natural que se contrapõe à lógica humana e aos princípios tecnicistas e aos desmandos do autoritarismo.

Sarlo assinala que quando o conto foi escrito e publicado pela primeira vez havia um clima de insegurança e incerteza causado pelo fascismo. Talvez fosse esse o mundo a que, metaforicamente, Borges se referia quando comentou o conto no prólogo de *Ficções*. Embora não se possa provar que este tenha sido o *leitmotiv* do conto, fica evidente que a posição crítica do conto revela sua preocupação diante do avanço dos regimes antiliberais. “‘A loteria na Babilônia’ não é completamente destituída de simbolismo”. (BORGES, 2008, p. 11).

Sarlo acrescenta que a democratização do direito aos bilhetes é uma crítica irônica à luta pelos direitos civis e políticos de alguns países do Ocidente, oriundos de revoltas populares. Embora o povo assumisse o direito ao bilhete, os sorteios secretos eram regidos pela Companhia, a qual defendia que a existência de erros em alguns sorteios era obra do acaso e não da manipulação dos homens.

A Companhia assentou sua autoridade, convertida em governo supremo. Essa democratização do direito ao jogo é um comentário irônico à extensão

dos direitos civis e políticos no Ocidente: as revoltas, uma espécie de Revolução Francesa, garantiram que todo homem livre da Babilônia pudesse exercer seu direito a participar da cerimônia sagrada do sorteio, a cada sessenta noites, quando se definia a fortuna do período seguinte. Assim organizada, a vida se tornou mais sagrada, à medida que o destino (e não os homens) reinava sobre a cidade. (SARLO, 2008, p. 131).

Presos à ideia de que o destino imperava sobre todas as instâncias da sociedade babilônica, havia a impossibilidade de se distinguir entre as decisões que partiam do livre arbítrio de cada sujeito ou das imposições do acaso. Nesse ponto tem-se a crítica ao fato de que alguns governos totalitários imprimem nas pessoas uma falsa ideia de liberdade, quando na verdade suas vidas são controladas pelas leis arbitrárias do regime.

O projeto de conspiração fomentado pelo uruguaio Dom Alejandro no conto “O Congresso” representa outra crítica social, evidenciada pela fundação de um empreendimento impossível: um congresso que fosse capaz de representar todos os homens de todas as nações da Terra.

Os aspectos socioculturais do contexto de produção do conto são criticados a partir das relações de poder reinantes. Dom Alejandro, por exemplo, assume a posição de um severo chefe perante seus peões na estância La Caledônia.

O fascínio pela Europa também é uma das críticas presentes no conto. As figuras de Irala e Eguren representam a mentalidade reinante entre os intelectuais latino-americanos da época que se voltavam para os modelos e estilos literários de Paris, numa posição de reverência, como se a Europa fosse um lugar utópico, fonte de prazer e de civilização.

A crítica estende-se também ao aspecto de miscigenação das sociedades, formadas essencialmente por imigrantes e mestiços, onde reinava o preconceito étnico-cultural. Os membros do Congresso revelam sentimentos de superioridade por motivos de fortuna e de procedência, exacerbados na figura de Fermín Eguren que “[e]xercia diversas soberbas: a de

ser uruguaio, a de ser crioulo, a de atrair todas as mulheres, a de ter escolhido um alfaiate caro e, jamais vou saber por quê, a de sua estirpe basca, gente que à margem da história não fez outra coisa além de ordenhar vacas” (BORGES, 2009, p. 29).

Os sentimentos de estranhamento entre os congressistas e suas ambições pessoais se sobrepõem aos interesses do Congresso a ponto de ocasionarem sua derrocada pela inexistência de uma identidade individual fixa.

A partir dessas considerações acerca da crítica social dos projetos distópicos borgianos, podemos conceber que sua literatura institui-se como uma resposta racional à desordem do mundo: “[...] A busca de uma ordem impossível, mas desejada e a certeza de que toda ordem tem consequências desconhecidas e terríveis se unem na inquietante serenidade de sua escrita” (SARLO, 2008, p. 157).

### **3.3 – Recordar o passado: do sonho utópico ao pesadelo distópico**

A literatura, enquanto escrita ficcional, ocupa-se da memória como artifício para construir suas narrativas: “Toda ficção é, certamente, lembrança”. (MOLLOY, 2003, p. 9). Borges não apenas alude à memória como um tema em sua obra, mas também faz dela seu lugar de refúgio para a construção de seus projetos utópicos e distópicos.

É impossível falar sobre memória sem relacioná-la à palavra arquivo, sem recorrer à maneira como a memória registra as lembranças. No âmbito dessas questões, encontra-se o livro *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, de Jacques Derrida, cujas reflexões são basilares para a reformulação da noção de arquivo e de memória.

A partir das reflexões de Freud, a memória deixa de ser considerada como um arquivo mental capaz de registrar de maneira fidedigna as experiências vividas. Por outro lado, ela é resultado da ação de vários processos mentais que, assim como textos, teriam sofrido inúmeras revisões decorrentes de repressões, apagamentos, negações e censuras. Derrida afirma que, etimologicamente, a palavra arquivo (*arkhê*) remete a dois significados: começo e comando. Portanto, é o poder quem gere o arquivo, é ele quem organiza, dispõe as informações e forja uma história a partir de seus interesses.

O ato de recordar pressupõe o esquecimento, pois quando lembramos selecionamos partes de um arquivo. “Nesse sentido, toda memória também se constitui numa desmemória, já que é preciso ter esquecido para lembrar, ou esquecer razoavelmente para reter o bastante”. (BRANCO, BRANDÃO, 1995, p. 132).

Também adepto desse raciocínio, Derrida acrescenta que a memória é uma resultante deficitária do processo arquiviolítico. Arquivar é selecionar, é cortar, é ficcionalizar, ou seja, é sofrer de uma constante “pulsão de morte”. Por meio da “pulsão de morte”, ao mesmo tempo em que o arquivo se autodestrói, ele procura novas possibilidades para que a memória não se esgote. Na ânsia do arquivamento, ou seja, no mal de arquivo, fundamenta-se sua própria aniquilação.

A pulsão de morte tende assim a destruir o arquivo hipomnésico, quando não a disfarçá-lo, maquiá-lo, pintá-lo, imprimir-lo, representá-lo no ídolo de sua verdade em pintura. Uma outra economia está assim trabalhando: a transação entre a pulsão de morte e o princípio do prazer, entre Thanatos e Eros; mas a pulsão de morte e esta aparente oposição dual dos princípios, dos *arkhai*, por exemplo, o princípio de realidade e o princípio do prazer. A pulsão de morte não é um princípio. Ela ameaça de fato todo principado, todo primado arcôntico, todo desejo de arquivo. É a isto que mais tarde chamaremos de mal de arquivo. (DERRIDA, 2001, p. 23).

Considerando-se o caráter de poder atribuído ao arquivo, é possível dizer que os registros de memórias estão permeados pelo poder de dar voz ou silenciar sujeitos históricos, de acordo com os interesses de cada época.

O crítico Hugo Achugar, no texto “Direitos de memória, sobre independências e estados-nação na América Latina”, discute o processo de constituição dos sujeitos históricos nos países latino-americanos a partir da releitura de fatos históricos. Dessa forma, a memória, segundo ele, atuaria como uma reconfiguração cultural do presente, capaz de dar voz aos “planetas sem boca”.

A investigação do passado como uma forma de recuperar/corriger/ “armar” a memória. A memória que organiza relatos e histórias. A memória que todos – ou quase todos – querem transmitir e contar, fazer sua, resgatar do esquecimento ou do silenciamento. A memória que todos – ou quase todos – talvez só alguns – querem escutar. A memória que postula uma zona intermediária, um equilíbrio instável entre passado, presente e futuro. (ACHUGAR, 2006, p. 222).

Sylvia Molloy corrobora o pensamento de Achugar no que se refere ao papel atribuído à memória na escrita autobiográfica hispano-americana, já que ele está atrelado às exigências do momento histórico.

O presente da escrita sem dúvida condiciona o resgate do passado, conta menos aquilo que se recorda do que o quando e a partir de onde se recorda. Com isso não me refiro à disposição pessoal do autobiógrafo, por mais importante que seja, mas, de maneira mais geral, às convenções vigentes no momento da escrita. (MOLLOY, 2003, p. 10).

O historiador Júlio Pimentel Pinto afirma que Borges redimensiona o lugar da memória histórica em seus textos, assumindo mais o papel de memorioso do que de historiador.

A memória é um lugar de refúgio, meio história, meio ficção, universo marginal que permite a manifestação continuamente atualizada do passado. Mais do que adotar a memória como tema, a obra de Borges é, como um todo, um exercício da memória, da vontade de lembrar, da ordem irrefutável de retomar referências passadas. (PINTO, 2001, p. 125).

Quando Borges recorre às lembranças, ele está colocando em cena a origem e reconfigurando o presente. É nesse ponto que se encontra a maestria da escrita borgiana, pois ele faz do ato de recordar um exercício produtivo por meio do qual seus contos dialogam não só com as tradições literárias, mas também com autores marginais, silenciados ou esquecidos pelo cânone.

No conto “Funes, o memorioso”, Borges empreende uma exposição teórica sobre o processo de seleção e de esquecimento como uma condição da memória e do raciocínio. “Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, é abstrair”. (BORGES, 1999, p. 545).

Na esteira das palavras de Borges, Hugo Achugar, no artigo “A nação entre o esquecimento e a memória: para uma narrativa democrática da nação”, afirma que a sentença borgiana representa o processo inevitável da construção de toda memória. Por outro lado, a memória democrática não poderia permitir-se o esquecimento (*cf.* ACHUGAR, 2006, p. 126).

Para Beatriz Sarlo, o conto “Funes, o memorioso” problematiza os limites de representação da memória ligada à experiência imediata. A literatura seria a solução para o problema de Funes, pois romperia com o imediatismo da memória. “A literatura trabalha com o heterogêneo, corta, salta, mistura: operações que Funes não pode realizar com suas percepções nem, portanto, com suas recordações”. (SARLO, 2008, p. 63).

A estratégia narrativa empregada por Borges em seus contos aponta o ato de recordar como uma maneira de igualar a memória à porosidade característica da literatura. Nessa operação de misturar lembranças, os narradores de seus contos relembam fatos do passado, apontando que em algumas vezes essas lembranças podem estar comprometidas pela falta de precisão de algumas datas e informações, ou até mesmo como uma posição irônica.

No conto “O Congresso” essa posição do narrador é confirmada por ser ele o único congressista ainda vivo e pela sua incapacidade de precisar os fatos narrados: “[...] Não vou falsear deliberadamente os fatos, mas pressinto que a negligência e a inabilidade me conduzirão, mais de uma vez ao erro” (BORGES, 2009, p. 24).

Ao longo do conto o narrador também revela que não se lembra exatamente da primeira vez que ouviu falar do Congresso: “[...] Talvez tenha sido naquela tarde em que o contador pagou meu salário mensal e eu, para celebrar aquela prova de que Buenos Aires me aceitara, propus a Irala que jantássemos juntos. Este se desculpou, alegando não poder faltar ao Congresso” (BORGES, 2009, p. 25).

O conto “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” tem como ponto de partida a lembrança de uma conversa com Bioy Casares ocorrida há cerca de 5 anos, o afastamento entre o tempo da escrita e do fato narrado possibilita que as memórias estejam corrompidas: “[...] É pra mim suficiente recordar ou mencionar os fatos subsequentes, com a simples brevidade de palavras que a concavidade geral das recordações enriquecerá e ampliará” (BORGES, 2008, p. 31).

Inicialmente Bioy não pôde precisar quem teria dito a frase que fazia referência a Uqbar, pois apenas se lembrava que tinha sido declarada por um dos heresiarcas da região. Em relação à Herberst Asche, o narrador aponta que ainda possa restar alguma lembrança limitada de sua presença no hotel de Adrogué.

O narrador do conto “A loteria na Babilônia” também recorre à memória para narrar as vicissitudes por que passou, sua posição de exílio deixa transparecer certo desejo de retorno, mas ao mesmo tempo aponta os assombros que aconteciam naquela sociedade: “[...]Agora, longe da Babilônia e de seus queridos costumes, penso com certo assombro na

loteria e nas conjecturas blasfemas que ao entardecer os homens velados murmuram”.  
(BORGES, 2008, p. 54).

As narrativas são relativizadas pela memória deficitária que o narrador possui, suas reminiscências se misturam com as imagens de um sonho utópico que se configura em pesadelo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A habilidade com que Borges elabora suas obras tem levado a uma leitura voltada para a metalinguagem, a arte literária como expressão maior. Nossa opção de leitura não se preocupou apenas com essa vertente, procurando também indicar que algumas de suas obras apresentam aproximações com a ficção científica.

A ficção científica, segundo Darko Suvin, é um gênero cujos textos são engendrados a partir de hipóteses literárias elaboradas com base em um quadro imaginário que se diferencia do mundo empírico do autor, por meio do distanciamento cognitivo. Esse gênero teria englobado em si alguns subgêneros como as narrativas medievais, as utópicas e as distópicas.

A inserção das literaturas utópica e distópica como subgêneros da ficção científica parte do pressuposto estabelecido por Suvin de que esses textos produzem as condições suficientes e necessárias para que possam ser considerados como ficção científica, o efeito do distanciamento cognitivo.

Os contos borgianos de ficção científica perpassam pelos lugares da utopia e da distopia como se fizessem parte de um labirinto infinito, um jogo de paradoxos que se configura a partir do caos em que se encontrava a sociedade contemporânea ao autor.

Borges estabelece possibilidades literárias que sejam capazes de transformar o caos em que a sociedade empírica está imersa em ordem, mas esta ordem está longe de ser a desejável. Seus mundos ficcionais distópicos se estabelecem na irônica inviabilidade de seus

projetos, no pesadelo que atormenta os narradores, que procuram saídas para escapar daquele caos por via da crítica social.

Nossa proposição de leitura dos contos borgianos que compõem o *corpus* literário deste trabalho como oriundos da ficção científica parte do efeito de distanciamento cognitivo que produzem no fruidor a partir da inserção de elementos estranhos ao mundo empírico, os *nova*.

O conto “O livro de areia” endossa o efeito supracitado. Nele Borges cria um elemento estranho ao mundo empírico, um livro que se modifica a cada leitura, cujas páginas espantosamente nunca mais serão as mesmas, pois são infinitas. Embora o livro tenha algo de mágico, ele mantém algumas características comuns aos livros, como a lombada, as capas, a disposição das palavras, as páginas numeradas.

Outra particularidade do efeito de distanciamento cognitivo encontra-se no conto “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” na imagem dos hrönir, objetos perdidos que se duplicam à medida que as pessoas os desejam, mas que também podem perder alguns detalhes ou até mesmo desaparecerem caso as pessoas se esqueçam deles. A existência dos hrönir fica intimamente ligada ao desejo das pessoas, seja pela memória, seja pelo esquecimento.

Os hrönir caracterizam-se por serem objetos idênticos em sua aparência, mas com algumas diferenças em relação ao objeto de que se derivam, os hrön. No conto, observa-se que existe uma escala de classificação desses elementos: conforme eles se afastam, predominam os exageros e as aberrações.

Além daqueles efeitos, os contos de Borges apresentam aproximações com as literaturas utópica e distópica de maneira mais significativa por meio da crítica social aos

governos totalitários e ao cientificismo que predominava nos âmbitos acadêmicos em meados do século XX.

Os textos utópicos e distópicos têm como princípio basilar a crítica social. Na distopia a insatisfação do autor com a sociedade empírica evidencia-se na criação de um clima de pesadelo e de repulsão. Enquanto nos textos utópicos existe uma tentativa de demonstrar alternativas para expurgar os problemas que imperam na sociedade descrita, os textos distópicos exageram os traços negativos, para que transpareça a ambiguidade entre o que é perfeito e hediondo na sociedade.

É por meio da crítica social que os contos borgianos estudados particularizam-se como literatura distópica, porque remetem a uma situação indesejada, por vezes até repulsiva de como a sociedade poderia se tornar. Os elementos utópicos presentes servem de pano de fundo para que as qualidades distópicas possam ser evidenciadas, por meio da comparação paródica daquilo que é desejável e do que é repulsivo. Dessa maneira, há uma plena consciência de tais elementos para que a situação distópica possa ser engendrada.

Embora alguns críticos procurem demonstrar que a obra borgiana seja destituída de elementos ligados ao engajamento social, podemos verificar que a crítica social está presente seja por meio da reconstrução da crônica histórica da Argentina, ou do mundo. Os marcos históricos mais latentes remetem aos governos totalitários e como uma crítica direta ao peronismo.

O fato de Borges se declarar contrário ao governo de Perón ocasionou-lhe problemas de ordem pessoal como a destituição de seu cargo na Biblioteca Nacional e a prisão de sua mãe e de sua irmã, além também de ser o motivo pelo qual muitos argentinos (críticos e leitores) peronistas não aceitavam a grandiosidade de suas obras.

A crítica aos governos totalitários perpassa pelos contos “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “A loteria na Babilônia” e “O Congresso”, por meio da metáfora de uma sociedade secreta, responsável pela organização da sociedade ficcional. Borges procura demonstrar como as ações dessas sociedades articulam a vida da sociedade ficcional a ponto de afetar a noção de liberdade e os preceitos de igualdade.

A sociedade descrita no conto “A loteria na Babilônia” baseia-se em princípios de igualdade devido à universalização do direito ao jogo da loteria. Por outro lado, o avanço dos desígnios da Companhia que organiza o jogo para os mais diversos âmbitos organizacionais e políticos da sociedade impõem uma ordem inumana e atroz: “[...] um acaso organizado universalmente, que nega toda possibilidade de liberdade e autodeterminação. Onde tudo é obra do acaso, nada o é.” (SARLO, 2008, p. 133).

A inexistência de liberdade também é caracterizada no conto “Tlön, Uqbar e Orbis Tertius”, uma vez que na sociedade tlöniana o tempo não existe e dessa forma a noção de sujeito é inconcebível, pois nenhuma substância ou ação pode transcorrer num espaço de tempo. Assim, como não há a noção de identidade, nem os princípios de causalidade, as ciências tlönianas se afastam das práticas experimentais e baseiam-se nos princípios do “como se”, não se preocupando com a monopolização de nenhuma verdade.

Os sábios de Tlön preferem uma visão idealista do mundo, e tudo em Tlön supõe esse idealismo. Com leve distanciamento, ‘Borges’ descreve teorias linguísticas e filosóficas que, em muitos aspectos, coincidem com aquelas que apresenta em seus relatos e ensaios. Os sábios imaginaram que o espaço é, por natureza, descontínuo, e que um lugar ou um objeto no espaço nunca é o mesmo se considerado de uma perspectiva temporal. Afetado o princípio de identidade, o conforto do pensamento ingênuo, que supõe que o lápis que usamos hoje é o mesmo que usamos ontem cai por terra, junto com a volátil identidade do lápis. (SARLO, 2008, p. 120).

Borges não se limita apenas em discutir a questão da ordem social a partir dos parâmetros políticos, avançando também para os princípios filosóficos. Sua argumentação não

se preocupa com o estabelecimento de respostas ou soluções; é a partir das hipóteses sobre a ordem utópica e das ameaças distópicas que elabora as situações narrativas.

Os paradoxos dão o tom da narrativa borgiana. É dos espaços sem fim e da desconstrução temporal que ecoa a voz de Borges em busca de respostas para a desordem do mundo empírico, para uma ordem desejada, mas impossível de ser alcançada, pois tem a consciência de que toda ordem pode produzir consequências terríveis.

## REFERÊNCIAS

### a) Obras de Jorge Luis Borges:

BORGES, J. L. A loteria na Babilônia. In: \_\_\_\_\_. *Ficções*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 53 – 61.

\_\_\_\_\_. A biblioteca de Babel. In: \_\_\_\_\_. *Ficções*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 69 – 79.

\_\_\_\_\_. Epílogo. In: \_\_\_\_\_. *O livro de areia*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 106 – 108.

\_\_\_\_\_. O congresso. In: \_\_\_\_\_. *O livro de areia*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 22 – 42.

\_\_\_\_\_. O livro de areia. In: \_\_\_\_\_. *O livro de areia*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 100 – 105.

\_\_\_\_\_. O primeiro Wells. In: WELLS, Herbert George. *A máquina do tempo*. Tradução de Fausto Cunha. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1981.

\_\_\_\_\_. Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. In: \_\_\_\_\_. *Ficções*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 13 – 33.

\_\_\_\_\_. Prólogo. In: CASARES, Adolfo Bioy. *A invenção de Morel*. Tradução de Vera Neves Pedroso. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

\_\_\_\_\_. Prólogo. In: \_\_\_\_\_. *Ficções*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 11 – 12.

\_\_\_\_\_. GIOVANNI, Norman Thomas. *Um ensaio autobiográfico*. Tradução de Maria Carolina e Jorge Schwartz. São Paulo: Globo, 2000.

\_\_\_\_\_. *Jorge Luis Borges: cinco visões pessoais*. Tradução de Maria Rosinda Ramos da Silva. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1987.

\_\_\_\_\_. Funes o memorioso. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas de Jorge Luis Borges*. Tradução de Vera Mascarenhas, Jorge Scharwitz, Maria Carolina de Araujo e Victoria Rébori. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Globo, 1999. (Volume I).

## b) Bibliografia Geral

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Tradução Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

ARRIGUCCI JR., Davi. Borges a arte de narrar. In: SCHWARTZ, Jorge (Org). *Borges no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP: 2000. p. 117-120.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS – ABNT. NBR 6023: informação e documentação, referências – elaboração. Rio de Janeiro, ago. 2002.

BACON, Francis. *Nova Atlântida*. Tradução Pietro Nasseti. Rio de Janeiro: Edições 70, 2008.

BOOKER, M. Keith. *The Dystopian Impulse in Modern Literature: fiction as social criticism*. Westport: Greenwood Press, 1994.

BRANCO, Lucia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literaterras: as bordas do corpo literário*. São Paulo: Annablume, 1995.

CAMPANELLA, Tommaso. *A cidade do sol*. Tradução Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2004.

CARNEIRO, André. *Introdução ao Estudo da "Science Fiction"*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura; Imprensa Oficial do Estado, 1967.

CAUSO, Roberto de Sousa. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil – 1875 a 1950*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

DERRIDA, Jaques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

ECO, Umberto. Bosques possíveis. In: \_\_\_\_\_. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. Tradução Beatriz Borges. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

FERNS. Chris. *Narrating utopia*. Liverpool: Liverpool University Press, 1999.

FIKER, Raul. *Ficção científica. Ficção, ciência ou uma épica da época?* Porto Alegre: L&PM, 1985.

GIROLDO, Ramiro. *A ditadura do prazer. Ficção científica e literatura utópica em Amorquia de André Carneiro*. Campo Grande, 2008. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens), UFMS.

GOTTILIEB, Erika. *Dystopian fiction east and west: universe of terror and trial*. Québec: McGill-Queen's University Press, 2001.

JAMESON, Fredric. *Archaeologies of the future: the desire called utopia and others science fictions*. New York: Verso, 2005.

KUMAR, Krishan. *Utopianism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

LEVITAS, Ruth. *The Concept of Utopia*. Great Britain: Syracuse University Press, 1990.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de Retórica Literária*. Tradução R. M. Rosado Fernandes. 4. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

MACIEL, Maria Esther. Borges e os paradoxos da imaginação. In: DITCHUN, Ricardo. *Jorge Luis Borges*. São Paulo: Duetto Editorial, 2009. (Entre Clássicos: 10).

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOLLOY, Sylvia. *Vale o escrito: a escrita autobiográfica na américa hispânica*. Tradução Antonio Carlos Santos. Chapecó: Argos, 2003.

MORE, Thomas. *A Utopia*. Tradução Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2005.

NOLASCO, Edgar César. Literatura, mercado e consumo. Disponível em <http://ecnolasco.blogspot.com/2008/10/literatura-mercado-e-consumo.html>. Acesso em 15/07/2009.

PIGLIA, Ricardo. Borges a arte de narrar. In: SCHWARTZ, Jorge (Org). *Borges no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2000. p. 17-34.

\_\_\_\_\_. Memoria y Tradycion. In: CONGRESSO ABRALIC, 2. 1990. Belo Horizonte. *Anais*, volume 1. Belo Horizonte: UFMG, 1991.

PLATÃO. *A República*. Tradução Ciro Mironza. São Paulo: Editora Escala, 2007.

PINTO, Júlio Pimentel. Borges, uma poética da memória. In: SCHWARTZ, Jorge (Org.). *Borges no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp; Imprensa Oficial do Estado, 2000.

RENAUX, Sigrid; Margaret Atwood: A república de Gilead Revisitada. In: IZARRA, Laura P. Zuntini de (Org). *A literatura da virada do século: o fim das utopias?* São Paulo: Humanitas/ FFLCH/ USP, 2001.

RIVERA, Tania. O infinito literário. In: DITCHUM, Ricardo. *Jorge Luis Borges*. São Paulo: Duetto Editorial, 2009. (Entre Clássicos, 10).

SANTEE, Daniel Derrel. *Modern utopia: a reading of Brave New World, Nineteen Eight-Four, and Woman on the Edge of Time in the lighth of More's Utopia*. Florianópolis, 1998. Dissertação (Mestrado em Letras), UFSC. Disponível em: <http://www.ead.ufms.br/letras/daniel/thesis/> Acesso em 14/12/2008.

SARLO, Beatriz. *Jorge Luis Borges, um escritor na periferia*. Tradução Samuel Titan Jr. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SODRÉ, Muniz. *A Ficção do Tempo: análise da Narrativa de Science Fiction*. Petrópolis: Editora Vozes, 1973.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

\_\_\_\_\_. *O século de Borges*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

SUVIN, Darko. *Methamorphoses of science-fiction*. Yale: Yale Universit Press, 1979.

\_\_\_\_\_. *Pour une poétique de la science fiction*. Québec: LesPresses de L'Univeristé du Québec, 1977.

TAVARES, Bráulio. *O que é ficção científica*. São Paulo: Brasiliense, 1992.