

Configurações labirínticas dos espaços narrativos em Borges, Saramago e Graciliano

Labyrinthine Configurations of Narrative Spaces in Borges, Saramago and Graciliano

Cleomar Pinheiro Sotta

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp) | Assis | SP | BR
cleomar.sotta@unesp.br
<https://orcid.org/0000-0002-6860-9280>

Resumo: Este artigo analisa a presença do labirinto na construção do espaço em narrativas de três autores de distintas nacionalidades: *A biblioteca de Babel*, do escritor argentino Jorge Luis Borges; *Todos os nomes*, do português José Saramago; e *Vidas secas*, do brasileiro Graciliano Ramos. A imagem do labirinto que, no imaginário popular, remete ao mito do Minotauro, transformou-se, ao longo do tempo, em tema e forma de muitos textos literários, incorporando, segundo Mello (2007), duas principais tendências: errância e desorientação sem sentido ou enfrentamento de um percurso cheio de obstáculos, que provoca transformações nos indivíduos em busca de um centro ou saída. A análise apresentada comenta a construção dos espaços das três narrativas, demonstra a configuração labiríntica, destaca a qual dessas perspectivas do sentido do labirinto se filia cada um dos autores e como a utilização desse símbolo denota uma visão de mundo e da existência humana.

Palavras-chave: espaço; labirinto; Jorge Luis Borges; José Saramago; Graciliano Ramos.

Abstract: This article analyzes the presence of the labyrinth in the construction of space in narratives by three authors of different nationalities: *A biblioteca de Babel* by the Argentine writer Jorge Luis Borges; *Todos os nomes* by the Portuguese author José Saramago; and *Vidas secas* by the Brazilian writer Graciliano Ramos. The image of the labyrinth—which, in the popular imagination, evokes the myth of the Minotaur—has, over time, become both a theme and a form in many literary texts. According to Mello (2007), it has incorporated two main tendencies: aimless wandering and disorientation, or the confron-



tation of a path filled with obstacles that leads to transformation in individuals seeking a center or an exit. The analysis presented discusses the construction of space in the three narratives, demonstrates the labyrinthine configuration, highlights which of the two labyrinthine perspectives each author aligns with, and shows how the use of this symbol reflects a worldview and a particular vision of human existence.

Keywords: space; labyrinth; Jorge Luis Borges; José Saramago; Graciliano Ramos.

Introdução

Quando são aproximadas as produções literárias do argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), do brasileiro Graciliano Ramos (1892-1953) e do português José Saramago (1922-2010), uma das constatações mais evidentes a qual se pode fazer é que são três grandes escritores que não só alcançaram papel de destaque e se tornaram representantes da literatura de seus países, como também transcenderam os limites territoriais, escrevendo seus nomes no cânone da literatura mundial e influenciando outros autores.

Borges impactou a literatura latino-americana do século XX ao deixar de lado o realismo psicológico e o realismo social do pós-guerra, “para adotar a ficção como um artefato reflexivo, retórico, propenso a uma fantasia que não se envergonha de si mesma e a preocupações francamente intelectuais e até filosóficas” (Williamson, 2011, p. 9). É por essa razão que suas narrativas curtas subvertem os padrões do gênero conto, apresentam uma mescla entre arte e pensamento, bem como conferem tom ensaístico à ficção, por meio de um narrador onipresente que se aproveita dos fatos relatados para emitir reflexões, dúvidas, hipóteses, atuando como “uma espécie de comentador, inquiridor e intelectualizado, dado a minúcias, abstrações e ironias” (Arrigucci Jr., 1997, p. 15).

Saramago, ganhador do Prêmio Nobel de Literatura (1998), teve uma produção romanesca dividida em duas tendências, apontadas pelo autor e corroborada pela crítica especializada (Costa, 1998): em seus primeiros romances, que formam a chamada fase da estátua, tratou de temas ligados à história de Portugal, sua pátria, discutindo os efeitos do passado no “ser” português no mundo contemporâneo (Calbucci, 1999, p. 118). Em um segundo momento, a fase da pedra, o autor abandona questões mais locais e passa a abordar temáticas de caráter universalizante, aquelas associadas ao “ser” humano, às inquietações diante da existência e a vida em sociedade.

Graciliano Ramos, por sua vez, tornou-se um dos grandes representantes do romance de 1930 no Brasil, modalidade narrativa preocupada em representar por meio da literatura as desigualdades e injustiças sociais. Suas obras destacam-se na ficção modernista brasileira, graças ao realismo crítico que suscita a conscientização social (Santiago, 2020) e porque, através das denúncias sociais, ataca questões de interesse universal (Miranda, 1992), além de

fazer uma análise psicológica profunda do comportamento de seus personagens cujos resultados estendem-se a uma leitura da sociedade, do mundo e do homem.

Além da notoriedade de cada um dos três autores, quando se lança um olhar mais atento com propósito comparativo às obras de ficção que publicaram, identifica-se, entre outras semelhanças, a presença da simbologia no labirinto na construção estrutural dos espaços narrativos. Embora já tivesse manifestação em textos egípcios, o labirinto mais recordado pelo imaginário coletivo é o do Minotauro, figura metade homem, metade touro.

De acordo com o mito, Dédalo teria sido contratado pelo Rei Minos de Creta para projetar uma construção cheia de corredores emaranhados que se confundem e levam a falsos recintos ou portas, na qual seria aprisionado o Minotauro. O único a se locomover com facilidade pela edificação foi Teseu, paixão da filha de Minos, Ariadne, que ofereceu ao rapaz um novelo, cujo fio permitiu adentrar o labirinto, executar o monstro e alcançar a saída.

Na concepção de Mello (2007), ao longo do tempo, em muitas culturas, o labirinto recebeu duas principais tendências, as quais se manifestam também na literatura: 1) a condição de errância, aprisionamento e desorientação; e 2) a ideia de enfrentamento de obstáculos, na busca obsessiva por um centro ou pela saída (Mello, 2007, p. 372). No primeiro caso, o labirinto se associa à condição humana vista como absurda, de modo que viver é percorrer solitariamente um labirinto sem saída, sem encontrar sentido algum para a errância, sujeitando-se à resignação. A segunda perspectiva denota que o percurso, embora solitário, silencioso, monótono e angustiante tem um aspecto positivo, pois possibilita ao indivíduo “um contato consigo mesmo, com sua consciência e, conseqüentemente, a transformação [...], organização interna que possibilitará a ‘passagem’ para uma nova forma de ser no mundo” (Mello, 2007, p. 377).

Diante dessas considerações sistematizadoras sobre a representação do labirinto, o objetivo deste artigo é, a partir de uma perspectiva comparativa, demonstrar, de maneira amostral, a configuração labiríntica na construção do espaço nas narrativas *A biblioteca de Babel*, de Jorge Luis Borges; *Todos os nomes*, de José Saramago e *Vidas secas*, de Graciliano Ramos. O intuito é verificar qual sentido o labirinto assume para cada um, observar como o mesmo símbolo se manifesta em literaturas de nacionalidades distintas, os efeitos que essa imagem provoca nos textos e quais aproximações ou divergências há entre os três escritores. As conclusões apresentadas contribuem para a fortuna crítica dos autores, para os estudos da imagem do labirinto na literatura e para a percepção de como a configuração labiríntica do espaço se articula ao conteúdo do texto e à vida dos personagens, sendo reveladora de uma visão de mundo.

A biblioteca de Babel, de Jorge Luis Borges

Nascido em 1899, em Buenos Aires, Jorge Luis Borges iniciou sua carreira nos anos de 1920, com a publicação de poemas e ensaios em jornais e revistas, e passou, na década seguinte, a escrever contos ligados à literatura fantástica. No âmbito da prosa, o autor não produziu romances, apenas narrativas curtas, preferindo concentração e síntese de ideias em poucas páginas. O argentino se afastou do realismo-naturalismo e empreendeu a experimentação de formas, estruturas e linguagens, contribuindo para o chamado *boom* da literatura latino-americana, fenômeno que renovou a produção artística do continente (Monegal, 1972).

Quando se pensa na representação do labirinto na literatura, Borges ocupa papel de destaque, pois o tema é recorrente em suas produções como analogia do destino e da existên-

cia humana, da desorientação, da impossibilidade de descobrir a ordem que rege o universo, da ausência, portanto, de sentido do mundo. Sua sedução pelo labirinto ocorreu desde a infância, quando viu em um livro francês uma gravura do labirinto de Creta, surpreendente no seu tamanho e cujas frestas despertaram curiosidade de avistar o que havia lá dentro (Borges, 1999). Ao tornar-se escritor o labirinto passou a ser uma de suas obsessões temáticas e/ou formais.

Na coletânea intitulada *Ficções* (1944) há narrativas que, segundo Olmos (2008), apresentam, entre outros temas, relatos de base filosófica e fantástica, que expressam reflexões metafísicas sobre a realidade, o universo, o tempo e o espaço. Um dos contos em que o labirinto se manifesta de forma emblemática na construção do espaço é *A biblioteca de Babel*. Desde as primeiras linhas do texto se estabelece a relação alegórica entre a biblioteca e o universo, quando afirma o narrador: “o universo (que outros chamam a Biblioteca)” (Borges, 2016, p. 69).

A edificação tem a forma de uma torre de galerias hexagonais. O narrador faz um relato detalhado, a fim de permitir ao leitor uma visualização da composição:

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. A distribuição das galerias é invariável. Vinte prateleiras, com cinco longas prateleiras por lado, cobrem todos os lados menos dois; sua altura, que é a dos andares mal ultrapassa a de um bibliotecário normal. Uma das faces livres dá para um corredor apertado, que desemboca noutra galeria, idêntica à primeira e a todas. À esquerda e à direita do corredor há dois gabinetes minúsculos. Um permite dormir em pé; o outro, satisfazer as necessidades finais. Por aí passa a escada espiral, que se abisma e se eleva rumo ao mais remoto. No corredor há um espelho, que fielmente duplica as aparências. Os homens costumam inferir desse espelho que a Biblioteca não é infinita (se o fosse realmente, para que essa duplicação ilusória?); eu prefiro sonhar que as superfícies polidas figuram e prometem o infinito... A luz procede de umas frutas esféricas que levam o nome de lâmpadas. Há duas em cada hexágono: transversais. A luz que emitem é insuficiente, incessante (Borges, 2016, p. 69-70).

Na descrição do lugar há abundância de adjetivos e advérbios, tais como: *indefinido, infinito, vastos, baixíssimas, interminavelmente, invariável, longas, incessante*. Esses termos destacam a magnitude do edifício, que desperta a hipótese de ser infinito. A configuração labiríntica do espaço reside na simetria da construção, que causa desorientação nos transeuntes, já que não é possível distinguir uma galeria de outra: são todas hexagonais, de mesma altura, com um canal de ventilação no meio, vinte prateleiras, uma saída para um corredor, no qual há sempre dois gabinetes, uma escada que leva ao infinito superior ou inferior e um espelho, que também causa um efeito labiríntico, na medida em que cria uma realidade falsa, ilusória, um simulacro.

A luz insuficiente de duas frutas esféricas (que lembram astros) deve impedir uma visão nítida e deixar os indivíduos em uma espécie de penumbra, que produz sombras e, consequentemente, mais uma realidade ilusória, outra espécie de espelhamento. Há uma falsa sensação de domínio do espaço ao ser possível ver de qualquer hexágono os andares inferiores e superiores, contudo a simetria das galerias impede um senso preciso de direção. Como se nota, a desorientação é certa para quem percorre essas galerias, pois, sendo infinitas, nunca se atingirá a última, o fim, a saída; sendo idênticas, é inevitável a impressão de voltar ao mesmo ponto ou de não sair do lugar. Não é gratuito o fato de a biblioteca receber a locução adjetiva

“de Babel”, que remete ao mito bíblico da torre de Babel, bem como às ideias de confusão, desordem, desorientação e desentendimento que ele representa. Talvez o universo seja, tal qual a torre de Babel, uma obra inacabada, abandonada e, portanto, sem coerência e sentido.

Se o desejo de quem percorre um labirinto é encontrar a saída ou um centro, onde estaria uma recompensa, a busca dos habitantes da biblioteca era por um suposto livro, o catálogo dos catálogos, que contivesse todas as explicações sobre esse universo. De acordo com o conto, para os místicos haveria uma câmara circular com um grande livro também circular de lombada contínua, que dá toda a volta das paredes. Para o narrador, que peregrinou pelas galerias durante toda a vida e que está próximo de morrer, “a Biblioteca é uma esfera cujo verdadeiro centro é qualquer hexágono e cuja circunferência é inacessível” (Borges, 2016, p. 70).

A procura pelo livro dos livros é dificultada pela simetria na organização bibliográfica das prateleiras de cada galeria, cuja descrição é realizada *en abyme*, explorando a profundidade e empreendendo um *zoom* progressivo, desde os muros do hexágono até as páginas dos exemplares:

A cada um dos muros de cada hexágono correspondem cinco prateleiras; cada prateleira contém trinta e dois livros de formato uniforme; cada livro tem quatrocentas e dez páginas; cada página, quarenta linhas; cada linha, umas oitenta letras de cor negra. Também há letras no dorso de cada livro; essas letras não indicam ou prefiguram o que dirão as páginas (Borges, 2016, p. 70).

Os livros, como se nota, também se manifestam como uma realidade enigmática e labiríntica. Pelas hipóteses do narrador, a arquitetura da biblioteca, os materiais e os bibliotecários deveriam ser obra de um deus, cujas ações são inescrutáveis aos homens. A investigação incansável das obras permitiu, porém, algumas constatações: os livros eram compostos a partir da combinação e/ou repetição de vinte e cinco símbolos ortográficos (o espaço, a vírgula e as vinte e duas letras do alfabeto); nenhuma obra era idêntica à outra, de modo que registram todas as combinações possíveis dos símbolos que contêm e expressam, assim, tudo o que pode ser dito em todos os idiomas.

Essas premissas subverteram, a princípio, a ideia de uma natureza informe e caótica do conteúdo escrito e geraram a esperança de que o universo estivesse justificado, já que os materiais deveriam guardar as respostas dos mistérios da humanidade e revelações do futuro. No entanto, tal esperança se converteu logo em depressão diante da dificuldade de encontrar os livros preciosos e de desvendar a escrita das obras. Alguns sugeriram cessar as buscas e embaralhar letras e símbolos, até, por obra do acaso, construir esses livros esclarecedores; outros adotaram a estratégia de descartar os supostos livros inúteis; outros ainda acreditavam que em algum hexágono existiria um livro chave e compêndio dos demais, que já fora lido por algum bibliotecário, o qual, por isso, se assemelharia a um deus, dada a compreensão de tudo.

Os esforços dos peregrinos por encontrar algo que conceda lógica e coerência à biblioteca demonstram o senso de desorientação dos indivíduos, a errância, a busca incessante e obsessiva por encontrar um sentido para o mundo, uma saída, um centro que justifique o labirinto onde estão encerrados, um momento em que os mistérios desse espaço sejam explicados pelos deuses ou por um homem que tenha acesso ao hipotético livro total. É o que se observa no desejo do narrador: “que eu seja ultrajado e aniquilado, mas que num instante, num ser, Tua enorme Biblioteca se justifique” (Borges, 2016, p. 76).

Assim, “o mundo aparece como livro ou escritura sagrada que alude, como o labirinto, a um significado obscuro, a uma mente superior por trás da criação total e à impossibilidade de enfrentar o criador” (Kapschutschenko, 1981, p. 28).¹

A certeza de que tudo estaria escrito provoca tristeza, solidão e angústia nos homens, pois se sentem anulados, fantasmas, sem livre arbítrio, executando ações previamente projetadas por alguém, transmitindo “[...] a impressão de um universo válido por si mesmo e que exclui toda a participação do homem” (Barrenechea, 1984, p. 42).² Esses sentimentos despertam loucura e desencadeiam suicídios, todavia a morte não parece ser aliviadora, afinal os mortos são atirados no canal de ventilação, em que a queda é infinita. Alguns céticos ou ímpios afirmam que “o disparate é normal na Biblioteca e que o razoável (e mesmo a humilde e pura coerência) é uma quase milagrosa exceção” (Borges, 2016, p. 77). Nessa perspectiva, a ordem que rege a biblioteca-universo é a desordem, opinião que se alinha com as hipóteses do narrador: “A Biblioteca é ilimitada e periódica. Se um viajante eterno a atravessasse em qualquer direção, comprovaria ao cabo de séculos que os mesmos volumes se repetem na mesma desordem (que, repetida, seria uma ordem: a Ordem)” (Borges, 2016, p. 78).

Desta maneira, ao concluir que a desordem é efetivamente a ordem, a configuração da biblioteca-universo de Borges demonstra a utilização da imagem do labirinto para representar o mundo como um espaço de errância incessante, desorientação, angústia, melancolia – por isso não é fortuita a epígrafe do conto, extraída de um estudo de Robert Burton (2011) a respeito da melancolia, que desejava ser um compêndio tão completo quanto o suposto livro total procurado na biblioteca. Os homens vagam em vão em busca um sentido para sua existência: “A busca num espaço infinito, ocupado por infinitas combinações, não se deixa organizar metodicamente e se faz ao sabor do acaso. Assim, a busca se define por um oxímoro, porque o método exigido pela biblioteca é a antítese de um método” (Sarlo, 2008, p. 128).

A insistente procura de lógica e coerência para o mundo é inútil, pois essa justificção não existe, tudo parece fruto do acaso, o sentido é justamente a ausência de sentido. O mundo, na concepção borgiana, é um labirinto sem centro ou saída.

Todos os nomes, de José Saramago

O romance *Todos os nomes*, do português José Saramago, apresenta espaços cujas construções expressam, tal qual a Biblioteca de Babel, uma configuração labiríntica e se associam à trajetória do protagonista, o Sr. José. A narrativa conta a história de um auxiliar de escrita da Conservatória Geral do Registo Civil, de cinquenta anos, único morador das antigas casas anexas à repartição pública. Sem família ou amigos, o passatempo de José é colecionar recortes de jornais e revistas com notícias e fotos de celebridades de seu país. Utilizando secretamente uma porta de sua casa que dá acesso à Conservatória, o auxiliar de escrita visita os arquivos durante as madrugadas para coletar verbetes das personalidades que constam em sua coleção e copiar dados pessoais para uma espécie de ficha que preenche para cada famoso. O

¹ “El mundo aparece como libro o escritura sagrada que alude, como el laberinto, a un significado oscuro, a una mente superior detrás de la creación total, y a la imposibilidad de enfrentarse con el creador”.

² “[...] la impresión de un orbe valido por sí mismo y que excluye toda participación del hombre”.

conflito do romance ocorre quando, entre os verbetes dos artistas, por acaso, José recolhe o registro de uma mulher desconhecida e decide descobrir quem ela é.

A Conservatória em que trabalha Sr. José é um dos espaços que guarda ressonâncias labirínticas. O prédio tem uma fachada antiga, pintura desbotada e placa de identificação quase ilegível. A área interna é desorientadora, pois em todas as partes a vista é tomada por verbetes, fichas, pastas e processos em gigantescas armações de estantes. O aumento dos assentamentos dos mortos obriga constante expansão dos fundos da edificação. As instalações, “consideradas ciclópicas e sobre-humanas por todos os observadores” (Saramago, 2014, p. 13), parecem crescer vertical e horizontalmente de forma desenfreada. As mesas dos funcionários na ala administrativa, dispostas em quatro linhas, formam uma progressão geométrica (1, 2, 4, 8): o Conservador, à sua frente dois subchefes, depois quatro oficiais e, na última fileira, oito auxiliares de escrita. Além de demonstrar hierarquia e burocracia, a disposição conecta-se com a ampliação incessante, intensificada pelos adjetivos *alto*, *enorme*, *grandes*, *imparável*, *gigantescas*, *ciclópicas*, *sobre-humanas*, que conferem um tom fantástico à Conservatória.

Percorrer o labirinto envolve enfrentar obstáculos. Na Conservatória labiríntica, Sr. José encara uma atmosfera fantasmagórica e sobrenatural, que se manifesta por meio de várias dificuldades: o medo de altura e “a presença ameaçadora das altíssimas estantes que pareciam querer precipitar-se das sombras do tecto, lá onde as aranhas tecem e devoram” (Saramago, 2014, p. 72); a parede dos fundos que, consoante o narrador, queria engolir tudo; a sensação de haver olhos na escuridão dos corredores; “o sussurrar dos papéis, ou um murmúrio de vozes” (Saramago, 2014, p. 169) ou um silêncio absoluto; condições físicas (pouca umidade, sujeira, poeira, insetos e animais que se acumulam em papéis velhos); desmoronamento de processos e consequente desorganização; escassa iluminação e ventilação. Todos esses itens causam desorientação, marca fundadora de um labirinto, e obrigam José a enfrentar “uma rede complexa de carreiros e veredas, onde a cada momento surgem os obstáculos e os becos sem saída” (Saramago, 2014, p. 169); “há que rodear montanhas de maços, colunas de processos, pilhas de verbetes, maciços de restos antigos, avançar por desfiladeiros tenebrosos, entre paredes de papel sujo” (Saramago, 2014, p. 168).

O espaço é tão labiríntico que, segundo a narrativa, um historiador foi encontrado morto entre as estantes uma semana depois de ter desaparecido, episódio que levou à adoção do fio de Ariadne – referência explícita ao mito –, uma corda amarrada à mesa do Chefe. Contudo, a estratégia fracassou, pois o cordel se enroscava nos papéis e nas estantes.

O desejo de encontrar a anônima do verbe, de 36 anos, nascida naquela mesma cidade, faz com que José espreite a casa onde a mulher nascera. Com uma credencial falsificada da repartição, ele interroga uma vizinha do prédio, que lhe indica a escola onde a procurada teria estudado. Surge, então, outro espaço labiríntico do romance. Em um final de semana chuvoso, Sr. José invade o colégio por uma janela dos fundos. A fim de encontrar documentos da desconhecida, o auxiliar de escrita percorre, quase às escuras, longos corredores, portas e salas quase idênticas, que dão a sensação de serem a mesma ou de não sair do lugar, “a difusa luz exterior dava um ar fantasmático, onde as carteiras dos alunos pareciam túmulos alinhados, onde a mesa do professor era como um sombrio espaço de sacrifício, e o quadro negro o lugar onde se faziam as contas de todos” (Saramago, 2014, p. 96).

Chegar à secretaria foi uma saga, que o fez se perder pelo prédio. Nas gavetas, registros dos atuais alunos; no corredor, correspondências antigas. Os documentos procurados estavam em um sótão, acessado por uma porta estreita entre prateleiras, com uma escada helicoidal sem corrimão. A desorganização impera no local, os arquivos não tinham ordem aparente:

Havia papéis espalhados, caixas de cartão, algumas delas rebentadas, tudo coberto de pó, [...] vultos fugidios de estantes que pareciam dar a volta a todo o compartimento. Não eram altas, nem o poderiam ser por causa da inclinação do telhado, e estavam sobrecarregadas de caixas e de maços informes de papéis (Saramago, 2014, p. 109).

Com trabalho, José encontrou o histórico escolar da mulher desconhecida. No entanto, a expedição na chuva resultou em um resfriado, que afastou o auxiliar de escrita do trabalho por uns dias. Nesse período de folga, a busca continua no último endereço informado nos registros de matrícula do colégio. Evita entrevistar os moradores, com medo de ser descoberto pelo subchefe da Conservatória, morador da região. Fingindo procurar alguém que não retirou o diploma, percorre a cidade e interroga comerciantes. A perambulação pelo espaço urbano simula um labirinto, “[o trabalho] é andar e andar, ele é palmilhar ruas e calçadas, ele é subir escadas, ele é bater às portas, ele é descer escadas” (Saramago, 2014, p. 153). A investigação, todavia, não avançou, converteu-se em uma via sem saída.

O acaso, no entanto, obrigou Sr. José a guardar um verbete de nascimento que deveria ser arquivado imediatamente após o nome da desconhecida e perceber que o registro da mulher não mais estava lá. Munido de metros de cordel – “não há outra maneira de saber por onde ainda falta passar, não há outra maneira de encontrar o caminho de volta” (Saramago, 2014, p. 168), durante a noite, o homem visita os arquivos dos mortos. Quando já quase desistia, encontra no chão o processo da desconhecida, descobrindo que ela falecera dois dias depois do assalto à escola. Decide visitar o túmulo da mulher em mais um dos espaços labirínticos da narrativa, o Cemitério Geral, idêntico à Conservatória na fachada e na estrutura administrativa, o que faz com que sejam locais espelhados. Os muros tiveram de ser reconstruídos inúmeras vezes, devido ao aumento do número de lápides, até decidir-se abdicar das cercas e deixar que os túmulos se espalhassem por todas as partes, como ramificações desordenadas ou tentáculos de um polvo, segundo descreve o texto, formando uma necrópole, que invade e se une ao território urbano.

A configuração labiríntica do Cemitério Geral dificulta os enterros e as visitas, exigindo coveiros guias, mapas, um fio de Ariadne que sempre aparecia cortado. Mesmo com essas medidas, o público perdia-se nos “labirintos de corredores, [que] estão constantemente a interromper-se, a mudar de sentido, dá-se a volta a uma sepultura e de repente deixámos de saber onde estamos” (Saramago, 2014, p. 223). Ao pedir informações, Sr. José descobre que a mulher tinha tirado a própria vida, por isso dirigiu-se à ala dos suicidas. A lápide procurada tinha como identificação uma chapa preta com números brancos. Contudo, um pastor de ovelhas, um Jesus às avessas, preocupado com os mortos e burlador do destino das pessoas, confessa ao auxiliar de escrita que tem o costume de trocar as placas dos túmulos dos suicidas, porque julgava que abdicar de viver significava não querer ser encontrado. As sepulturas se convertem em um labirinto invisível, que impede os visitantes de identificar a mentira diante de seus olhos, “a verdade tinha-se tornado mentira [...]. As obras do acaso são infinitas” (Saramago, 2014, p. 243). Sem exumação não saberia onde estava o corpo da mulher.

Em um interrogatório aos pais da desconhecida, supostamente em nome da Conservatória, José descobre que a mulher era divorciada, vivia sozinha, dava aulas de matemática na escola em que estudou, e que falecera depois de ingerir quantidade excessiva de pílulas para dormir. O diretor da escola descreveu-a como profissional dedicada. Na visita à casa da professora, o auxiliar pôde ouvir a voz dela no gravador do telefone. Nas ruas, andou

“às voltas pela cidade, de lado para lado, para cima e para baixo, como perdido sem mapa nem roteiro” (Saramago, 2014, p. 268). No retorno a casa, encontrou o Conservador, que revelou ter conhecimento de todas as irregularidades praticadas e da investigação, sugerindo, em um ato semelhante ao do pastor, que José devolvesse o registro da falecida ao arquivo dos vivos, ação que marca o final do romance.

A imagem do labirinto em *Todos os nomes* reflete a segunda vertente apontada por Mello (2007), pois se manifesta como uma singular e solitária deambulação, formada por perigos, obstáculos e desafios em busca de uma revelação causadora de transformação no viajante ao longo do percurso. A procura pela dona do verbete modifica a vida monótona do auxiliar de escrita. Obriga José, segundo Huici (1999), ao risco e ao abandono da segurança de sua casa. Os espaços labirínticos refletem o estado interior do protagonista. Na busca pelo conhecimento do outro, José conhece a si mesmo, explora sua identidade, preenche o vazio, aplaca a solidão, supera limites, investiga as pontas da existência humana: o nascimento, expresso pela Conservatória, e a morte, simbolizada pelo Cemitério, espaços em que os nomes são centrais, nos verbetes ou nas lápides. O romance “mobiliza as imensas questões da identidade, das relações entre os indivíduos, do amor, da verdade e da mentira, da vida e da morte, do poder divino ou institucional sobre o destino dos homens” (Perrone-Moisés, 1999, p. 430).

Ainda que o funcionário da Conservatória, em seu labirinto interior, na oscilação entre pensamentos e sentimentos, conclua que “o mundo não tem sentido” (Saramago, 2014, p. 274) e considere “o caos como regedor único do universo” (Saramago, 2014, p. 23), a narrativa deixa inferir que o encontro com o outro, a comunicação entre os homens é o centro, a saída, a chave, o caminho que deve ser percorrido para decifrar o labirinto de si.

***Vidas secas*, de Graciliano Ramos**

Publicado em 1938, a narrativa *Vidas secas*, do escritor brasileiro Graciliano Ramos, retrata uma família de retirantes nordestinos que percorre o sertão para fugir da seca. Nessa obra, a descrição da caatinga alude a um labirinto. Podem ser labirintos não apenas construções arquitetônicas, mas também jardins ou outros espaços, desde que sejam “sem finalidade aparente, de estrutura complicada e da qual, uma vez em seu interior, é impossível ou muito difícil encontrar a saída” (Cirlot, 1984, p. 329).

Esse é o caso do sertão nordestino, uma espécie de deserto, um espaço sem limites ou marcos, sem pontos de referência, com sensação de infinito e número incalculável de encruzilhadas virtuais. Os personagens da narrativa de Graciliano percorrem a caatinga, “de um vermelho indeciso salpicado de manchas brancas que eram ossadas. O voo negro dos urubus fazia círculos altos em redor de bichos moribundos” (Ramos, 2019, p. 8). Para qualquer lado que olhavam, a paisagem era a mesma. A caatinga, árida e rústica, aliada à seca que é uma de suas características, constitui uma força opressora e brutal, antagonista da família, pois impede o progresso e provoca a manutenção da miséria e a luta por necessidades básicas.

Outra marca labiríntica é a errância sem destino. A família de Fabiano vaga desorientada, sem direção, sem destino pelo sertão, apenas com o objetivo de fugir da seca e da miséria dela decorrente. Essa peregrinação incessante está marcada nos títulos dos capítulos de abertura e fechamento da narrativa, “Mudança” e “Fuga”, respectivamente. Os leitores encontram os retirantes partindo de um lugar no início da obra, ação que se repete no final

do texto, gerando uma estrutura circular, que exprime a falta de avanço, a repetição contínua e constante do deslocamento, a sensação de andar e voltar ao mesmo ponto: “Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos” (Ramos, 2019, p. 7).

Essa configuração dos capítulos reforça a ideia de um labirinto sem saída, no qual os sertanejos perambulam, mas nunca chegam a um lugar definitivo, nem possuem um suposto ponto de chegada. O deslocamento inútil e ininterrupto reforça o sentimento de instabilidade, impotência e estagnação, o que exprime um aspecto labiríntico capaz de articular as noções de espaço e de tempo: “Note-se que, se o labirinto parece pertencer ao domínio do espaço e envolver uma relação problemática com este, pode-se igualmente pretender que ele tem a ver com o tempo (o eterno retorno constituindo, nesse caso, uma figura limite)” (Peyronie, 2000, p. 555).

Se os labirintos cerrados possuem falsas portas, que confundem, enganam e despertam falsas esperanças, a caatinga contém miragens de sombras de juazeiros minimizadoras do sol escaldante: “A folhagem dos juazeiros pareceu longe, através dos galhos pelados da catinga rala” [...] Os juazeiros aproximaram-se, recuaram, sumiram-se. O menino mais velho pôs-se a chorar, sentou-se no chão” (Ramos, 2019, p. 7). Como se nota, encontrar juazeiros e usufruir de suas sombras é um desejo da família, mas nem sempre a visão das árvores é ruim, trata-se de uma espécie de alucinação. A caminhada envolvia enfrentar “os caminhos, cheios de espinho e seixos, fazia horas que pisavam a margem do rio, a lama seca e rachada que escaldava os pés” (Ramos, 2019, p. 8).

Durante o inverno, a família de retirantes, em vez do calor insuportável, precisava enfrentar o frio, aquecer-se ao redor de uma fogueira. Embora a seca intensa despertasse a esperança de chuva, quando as nuvens se formavam provocavam um misto de sensações: por um lado, a intenção de renovação do sertão com a água, mas por outro, o medo de tempestades:

Um traço ligeiro rasgara o céu para os lados da cabeceira do rio, outros surgiram mais claros, o trovão roncara perto, na escuridão da meia-noite rolaram nuvens cor de sangue. A ventania arrancara sucupiras e imburanas, houvera relâmpagos em demasia. [...] Sinhá Vitória andava amedrontada. Seria possível que a água topasse os juazeiros? Se isto acontecesse, a casa seria invadida, os moradores teriam de subir o morro, viver uns dias no morro, como preás (Ramos, 2019, p. 63-64).

Além de “Mudança” e “Fuga”, que estabelecem uma estrutura circular para a obra, os capítulos, embora aproximados pela menção aos membros da família, o que compõe um fio narrativo, são semelhantes a contos independentes, de maneira que podem ser lidos em ordem diversa daquela que aparece no livro, formando o que Rubem Braga (1938, p. 127) classificou como “romance desmontável”. Desta maneira, a leitura pode ser empreendida por meio de múltiplas combinações, tal qual os caminhos de um labirinto. Os gêneros literários, nessa configuração, também se (con)fundem, sendo difícil definir o texto, portanto, como uma coletânea de contos ou como um romance:

Cada capítulo desse pequeno livro dispõe de uma certa autonomia, e é capaz de viver por si mesmo. Pode ser lido em separado. É um conto. Esses contos se juntam e fazem um romance. Graciliano não fez assim por recreação literária. Fez por necessidade financeira. Ia escrevendo e ia vendendo o romance a prestação. Vendeu vários contos. Alguns capítulos ele fez de maneira a poder rachar no meio. Foi colocando aquilo a varejo, em nosso pobre mercado literário. Depois vendeu tudo por atacado, com o nome do romance. Quase tão pobre como o Fabiano, o autor fez assim uma nova técnica de romance no Brasil. O romance desmontável (Braga, 1938, p. 127).

Independente da necessidade financeira, Graciliano encontrou uma estratégia que deu ao livro, no nível composicional, uma estrutura labiríntica. A leitura desmontável só é possível porque os capítulos não apresentam referências temporais precisas, de modo que não seja possível saber, entre a maioria dos acontecimentos relatados, qual fato antecedeu ou sucedeu a outro.

A cidade, palco de algumas ações da narrativa, é outro espaço de contornos labirínticos. Fabiano, o patriarca da família, percorre a feira em busca de mantimentos e outras necessidades. Enfrenta um ambiente que lhe parece hostil, estranho, em que não consegue movimentar-se com propriedade, sente-se desconfortável. Nas lojas, sabe que os caixeiros furtam no preço, nas medidas e “batizam” os produtos. Nas ruas, é abordado pelo soldado amarelo, que o convoca a um jogo de cartas com aposta de dinheiro. Fabiano perde, consome cachaça, é agredido e ainda passa a noite na cadeia por não resistir à provocação do policial e ser acusado de desacato. Contudo, apesar do desejo de vingança, quando encontra um soldado amarelo desorientado, perdido e indefeso no território em que Fabiano dominava, o vaqueiro deixa de lado a mágoa e ensina o caminho à autoridade.

É no espaço urbano que, em outro momento, a família de Fabiano sente-se ridicularizada, ao participar da celebração do Natal. O vaqueiro comprara pouco pano para confecção das roupas, de modo que “tinham saído curtas, estreitas e cheias de emendas” (Ramos, 2019, p. 70). Sinhá Vitória, esposa de Fabiano, não conseguia equilibrar-se nos sapatos de salto enormes, tropeçava todo o tempo e andava com um guarda-chuva fechado com castão para baixo. Para chegar à cidade, a família atravessara um rio, o que obrigou os integrantes a se descalçarem ou tirarem peças de roupa, chegando às comemorações com a aparência descomposta. Os filhos do casal “sentiam medo [...] retraíam-se, encostavam-se às paredes, meio encandeados, os ouvidos cheios de rumores estranhos” (Ramos, 2019, p. 72).

O ambiente que deveria ser celebrativo transforma-se em uma ameaça. O espaço parece expandir-se: “No mundo, subitamente alargado, viam Fabiano e Sinhá Vitória muito reduzidos [...] Fabiano sentia-se rodeado de inimigos, temia envolver-se em questões e acabar mal a noite. [...] Comparando-se aos tipos da cidade, Fabiano reconhecia-se inferior” (Ramos, 2019, p. 74). Fabiano termina a noite cochilando depois de embriagar-se. Sinhá Vitória expele urina acoorada entre outras mulheres enquanto assiste à circulação da multidão pela praça. Os filhos comentam as descobertas. A cachorra Baleia tenta administrar a confusão do faro de tantos odores. Como se pode observar, a cidade é um labirinto que guarda dificuldades de ordem distinta da área rural em que vive a família, causa sensação de estranheza, confusão, não pertencimento.

Por fim, outra nuance labiríntica da narrativa de Graciliano reside na ideia de que esses espaços em que os personagens percorrem são confusos, pois refletem o labirinto interior dos retirantes ou, o íntimo deles se torna labiríntico por contaminação do mundo que os cerca. Tal qual ocorre em *Todos os nomes*, em que o leitor tem acesso aos pensamentos de Sr. José, em *Vidas secas*, por meio do discurso indireto livre – modalidade que funde sem aviso a voz do narrador com a voz dos personagens –, é explicitada a confusão mental de Fabiano, e, por vezes, de outros membros da família.

Afirma Peyronie que há autores que parecem defender que: “[...] o labirinto talvez esteja tanto dentro de nós como nós dentro dele; ou ainda, que somos nós que o projetamos para fora. De objetivo ele se faz subjetivo, ou vice-versa; entre espaço interno e espaço externo há correspondência, como entre microcosmo e macrocosmo” (Peyronie, 2000, p. 560).

No interior de Fabiano há uma confusão que passa pela dificuldade de organizar os pensamentos e, especialmente, pela falta de dominação da linguagem. O vaqueiro, em vários

momentos da narrativa, constata que sua condição miserável – assim como de toda a família – se deve muito à sua falta de estudo, dificuldade de expressão, além de limitação linguística e cognitiva, habilidades cuja ausência fazem-no se sentir inferior. Ele gira em círculos em sua própria mente, sem encontrar saída, formas de superação, “não podia arrumar o que tinha no interior” (Ramos, 2019, p. 34). O marido de Sinhá Vitória “nunca vira uma escola. Por isso não conseguia defender-se, botar as coisas nos seus lugares [...] Fabiano também não sabia falar. Às vezes largava nomes arrevesados, por embromação” (Ramos, 2019, p. 33-34).

A pouca capacidade linguística e a vida resumida à luta pela sobrevivência provoca a animalização de Fabiano e sua família, que se manifesta em termos e comparações, espalhados pela descrição e comportamento dos personagens: emitem “sons guturais”; apresentam calcanhares “duros como cascos”; mexem-se “como um papagaio”; grunhem; entretêm-se nos barreiros “sujos de lama” como porcos, ficam acorados. O papagaio, que precisou ser morto para servir de alimento aos retirantes, imitava o gado ou os latidos da cachorra, pois a família mal conversava de modo a permitir que o louro aprendesse a falar. O contraste da animalização dos peregrinos acontece com a cachorra Baleia, a qual não fala, mas, por meio da prosopopeia ou personificação, age como se fosse um ser humano.

O fato de não dominar a língua é um incômodo, como se nota quando um dos filhos do casal questiona o significado da palavra “inferno”. Fabiano ignora a pergunta. Sinhá Vitória define como um lugar ruim demais e quando o filho exige detalhes, leva um cocorote, como forma de intimidar o garoto e evitar a indagação de vocábulos desconhecidos dos progenitores.

O vaqueiro e sua esposa invejavam Seu Tomás da bolandeira, homem sábio que lia muito e conseguia se comunicar. Fabiano julgava que fora por sua inaptidão de expressão que não resistira ao jogo de cartas com o soldado amarelo, que não fora capaz de defender-se quando foi preso, que não tinha argumentos para contestar os desmandos e a exploração dos patrões, que não questionava os comerciantes que roubavam no preço e no peso.

Ele admirava a capacidade matemática da esposa: “Sinhá Vitória mandou os meninos para o barreiro, sentou-se na cozinha, concentrou-se, distribuiu no chão sementes de várias espécies, realizou somas e diminuições [...] a mulher tinha miolo” (Ramos, 2019, p. 90). Contudo, as contas dela sempre diferiam dos cálculos dos patrões. Fabiano não tinha coragem de usar as informações que ela lhe transmitia, pois sabia que não conseguiria sustentar a conversação, ainda mais com pessoas que considerava socialmente superiores, como fazendeiros e autoridades.

Sinhá Vitória também demonstrava agilidade no raciocínio lógico. É ela quem prevê a seca quando vê as aves de arribação migrando para o sul. Fabiano tarda a entender o pensamento da mulher de que as aves queriam matar o gado. Pensara que a esposa enlouquecera, pois era impossível animais tão pequenos matarem outros de grande porte. No entanto, “logo a significação apareceu. As arribações bebiam a água. Bem. O gado curti sede e morria. Muito bem. As arribações matavam o gado” (Ramos, 2019, p. 106).

Em certo momento da narrativa, Fabiano tenta se convencer de que era um homem, ou seja, dono de seu destino, chefe da família, dominador do sertão. Entretanto, a condição submissa às condições climáticas, aos comerciantes, às autoridades, o faz crer que “seria aquilo mesmo a vida inteira, cabra, governado pelos brancos, quase uma rês na fazenda alheia” (Ramos, 2019, p. 22). Ele parece ser consciente de sua condição errante e labiríntica: “O vaqueiro precisava chegar, não sabia onde” (Ramos, 2019, p. 8); “A sina dele era correr mundo, andar para cima e para baixo, à toa, como judeu errante. Um vagabundo empurrado pela seca” (Ramos, 2019, p. 17).

O término da narrativa não revela a mudança da condição da família. A seca obriga uma vez mais o abandono de uma fazenda. Para Sinhá Vitória, “chegariam a uma terra distante, esqueceriam a catinga onde havia montes baixos, cascalho, rios secos, espinho, urubus, bichos morrendo, gente morrendo” (Ramos, 2019, p. 121). Fabiano “acreditava nessa terra, porque não sabia como ela era nem onde era. [...] Chegariam a uma terra desconhecida e civilizada, ficariam presos nela” (Ramos, 2019, p. 124). Esse desejo, todavia, não tem nenhuma garantia de que vai se concretizar, funciona apenas como estratégia para resistir e continuar a caminhada, enfrentando o labirinto externo, da paisagem árida, e o interno, das reflexões.

Considerações finais

Por meio desse percurso pelas três narrativas constata-se, primeiramente, a presença da imagem do labirinto na configuração estrutural, na construção dos espaços que compõem os textos dos três escritores: Borges, Saramago e Graciliano. Nota-se que o labirinto reside não no tema, mas na forma das obras comentadas, fazendo alusão implícita ou explícita ao mito do Minotauro, uma das mais fortes referências sobre a temática no imaginário popular.

Embora em muitas narrativas o labirinto manifeste-se como tema, forma ou espaços concretos, ele é

[...] antes de mais nada uma imagem mental, uma figura simbólica que não remete a nenhuma arquitetura exemplar, uma metáfora sem referente. Deve-se tomá-lo, em primeiro lugar, no sentido figurado, e foi por isso que se tornou uma das representações mais fascinantes dos mistérios do sentido (Peyronie, 2000, p. 556).

Sobre os sentidos que o labirinto assumiu ao longo do tempo, como foi mencionado, destacam-se duas perspectivas: a de errância e desorientação; e a de enfrentamento de obstáculos em busca de um centro ou saída, percurso que promove uma transformação no indivíduo. Levando-se em conta essas tendências, a análise de *A biblioteca de Babel* permite perceber que o conto de Borges se alinha ao primeiro sentido. A biblioteca, metáfora do universo, é um labirinto de dimensões portentosas cujos habitantes são seres errantes, prisioneiros, sem encontrar uma explicação para o destino dos homens, uma ordem regente do mundo, um sentido para a existência.

Em *Todos os nomes*, a Conservatória, o Cemitério Geral e a cidade ganham feições labirínticas, imagem que marca a trajetória humana desde os registros de nascimento até os assentamentos de óbito. Por meio desse romance, é possível perceber que Saramago se conecta ao segundo sentido. O homem procura uma saída, um centro (o encontro com a mulher desconhecida e o encontro consigo mesmo). Para atingir tal objetivo, enfrenta inúmeras dificuldades que o transformam, fortalecem, rompem limites, permitem descobertas, proporcionam o encontro com a sua própria identidade. A procura de José desperta um passeio pelo seu labirinto interior, uma revelação, um crescimento e metamorfose individual.

Por meio de *Vidas secas*, evidencia-se uma espécie de mistura das duas tendências significativas do labirinto. O sertão e a cidade apresentam-se como labirintos em que perambula a família de retirantes. Se, por um lado, os nordestinos caminham sem destino aparente, na fuga da seca e suas consequências, o que denota errância e desorientação; por outro, ao

longo da movimentação, Fabiano, Sinhá Vitória e seus filhos também enfrentam seus labirintos interiores e atingem revelações sobre a sua condição de miséria e exploração.

Cabe destacar que, embora se tenha comentado uma obra de cada autor, o labirinto está presente em outras narrativas dos três escritores (como forma ou tema, na configuração do espaço ou de outras categorias narrativas) e mantêm nelas a mesma significação a respeito da utilização dessa imagem, o que revela a conversão desse símbolo em uma visão de mundo. Nesse sentido, Borges e Graciliano parecem ter uma perspectiva mais pessimista: o argentino pela desorientação sem sentido em um espaço infinito; o brasileiro, porque demonstra que as personagens sonham com uma vida melhor, que parece, contudo, delírio ou uma realidade muito distante, estratégia de sobrevivência, tal qual a busca do suposto livro com todas as respostas na Biblioteca de Babel. Saramago, por sua vez, ao destacar o labirinto como um trajeto de amadurecimento e conhecimento capaz de modificar o indivíduo, adota uma linha mais otimista, apesar das situações desafiadoras e dos contratempos enfrentados.

Por último, fica evidente a força da imagem do labirinto, que ganhou uma tradição ao longo do tempo, transcende literaturas nacionais e é utilizada por escritores de diferentes nacionalidades, épocas e em diferentes gêneros narrativos, romances e contos. A construção dos espaços estudados exibe como a configuração labiríntica se converte em um elemento constitutivo dos textos, como esses ambientes externos e concretos exprimem e se associam a traços íntimos dos personagens, fazendo do labirinto uma metáfora fecunda, reveladora de uma concepção de mundo e do sentido da existência dos homens.

Referências

ARRIGUCCI JR., Davi. Borges ou do conto filosófico. In: BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução de Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 1997. p. 9-24.

BARRENECHEA, Ana María. *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1984.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Tradução de Sérgio Molina, Josely Vianna Baptista, Leonor Scliar-Cabral, Nelson Ascher, Carlos Nejar, Alfredo Jacques e Hermilo Borba Filho. v. 3. São Paulo: Globo, 1999.

BRAGA, Rubem. Vidas secas. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 14 ago. 1938. Recorte do IEB-USP, [n. p.]. Disponível em: <https://revistas.usp.br/teresa/article/download/116581/114171>. Acesso em: 25 jul. 2025.

BURTON, Robert. *A anatomia da melancolia*. Tradução de Guilherme Contijo Flores. 3 v. Curitiba: Editora UFPR, 2011.

CALBUCCI, Eduardo. *Saramago: um roteiro para os romances*. Cotia; São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Moraes, 1984.

COSTA, Horacio. Uma conversa de José Saramago, primeiro Nobel da literatura portuguesa. *Cult: Revista de Brasileira de Literatura*, São Paulo, n. 17, p. 16-23, dez. 1998.

HUICI, Adrián. Perdidos en el laberinto: el camino del héroe en todos los nombres. *Colóquio Letras*, Lisboa, v. 151/152, p. 453-462, jan. 1999. Disponível em: <https://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/do?bibrecord&id=PT.FCG.RCL.7764&org=I&orgp=151>. Acesso em: 29 out. 2024.

KAPSCHUTSCHENKO, Ludmila. *El laberinto en la narrativa hispanoamericana contemporánea*. London: Tamesis Books, 1981.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. Labirinto. In: BERND, Zilá. (org.). *Dicionário de figuras e mitos literários da América*. Porto Alegre: Tomo Editorial; Editora UFRGS, 2007. p. 372-378.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: EDUSP, 1992.

MONEGAL, Emir Rodríguez. *El boom de la novela hispano-americana*. Caracas: Tiempo Nuevo, 1972.

OLMOS, Ana Cecília. *Por que ler Borges*. São Paulo: Globo, 2008.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A ficção como desafio ao Registo Civil. *Colóquio Letras*, Lisboa, v. 151/152, p. 429-439, jan. 1999. Disponível em: <https://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/do?bibrecord&id=PT.FCG.RCL.7762&org=I&orgp=151>. Acesso em: 30 out. 2024.

PEYRONIE, André. Labirinto. In: BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind, Jorge Laclette, Maria Thereza Rezende Costa, Vera Whately. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000. p. 555-581.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record, 2019.

SARAMAGO, José. *Todos os nomes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SANTIAGO, Silviano. *Fisiologia da composição*. Recife: CEPE Editora, 2020.

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

WILLIAMSON, Edwin. *Borges: uma vida*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.