

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO CENTRO DE LETRAS E ARTE
ESCOLA DE BELAS ARTES – EBA COMUNICAÇÃO VISUAL DESIGN**

**Ian Guy de Ipanema Moreira
DRE 111014699**

**JARDIM DE VEREDAS QUE SE BIFURCAM
Baralho Ilustrado a partir da obra de
Jorge Luis Borges**

Rio de Janeiro 2020

Ian Guy de Ipanema Moreira

JARDIM DE VEREDAS QUE SE BIFURCAM
Baralho Ilustrado a partir da obra de
Jorge Luis Borges

Trabalho de Conclusão de curso
Comunicação Visual - Design
Escola de Belas Artes
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Orientação:

AGRADECIMENTOS

À Cecília Carvalho, pelo incansável apoio e afeto, sem o qual este trabalho não teria sido possível.

Aos amigos que tive a sorte de terem cruzado meu caminho, e independente de distância ou contato, contribuíram para meu trabalho e minha formação: Yuri Souza, Bruno Portella, Elisa Pessôa, Cora Ottoni, Heitor Menezes, Lucca Dutra, Beatriz Cyrillo, Joanna Dalleth, Aron Fowler, Maíra Brandão, Ana Beatriz Rodrigues, João Paulo Carvalho e Jullie Steffanine.

À minha orientadora Beth Jacob, que acreditou neste projeto e não mediu esforços para me auxiliar a concretizá-lo.

À minha família pelo apoio incondicional.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo ilustrar os contos do livro *O Jardim de Veredas que se Bifurcam* (1941) do escritor argentino Jorge Luis Borges. Partindo de uma análise das temáticas recorrentes do autor, se estabelece uma conexão com as ilustrações de cartas de tarot, devido a natureza simbólica das imagens presentes em ambos, selecionando dessa maneira este suporte para veicular as ilustrações dos contos. Realiza-se então um estudo sobre esses baralhos, para mais adiante embasar as decisões acerca das qualidades estruturais das cartas desenvolvidas. Em seguida, o trabalho discute o processo de elaboração das ilustrações, para enfim encerrar com uma análise individual de cada ilustração desenvolvida.

Palavras-chave: ilustração, Borges, tarot, tempo, identidade, ficção;

ABSTRACT

The present work aims to illustrate the short-stories from the book *The Garden of Forking Paths* (1941) from Argentine writer Jorge Luis Borges. Analyzing the author's recurrent themes, a connection is made with tarot card illustrations, based on the symbolic nature of the images present in both, selecting it this way as the base to vehiculate the short-stories' illustrations. Next, a study is made of these kinds of decks, to further on fundament the decisions regarding the structural qualities of the developed cards. Then, the work addresses the process of creating the illustrations, and lastly, end with individual analysis of each of the illustrations developed.

Key words: illustration, Borges, tarot, time, identity, fiction;

Lista de Imagens

Figura 01: Cartas de um baralho chinês, sem data.....	14
Figura 02: Baralho Mameluco do século XV.....	15
Figura 03: Baralho Visconti-Sforza século XV.....	15
Figura 04: Tarot de Marseille, início do século XVIII.....	16
Figura 05: O Livro de Thoth - Tarot de Etteilla.....	18
Figura 06: moodboard de referências alquímicas.....	25
Figura 07: Moodboard de referências de Emblemas.....	26
Figura 08: Quadros com anotações de todos os contos.....	27
Figura 09: Anotações do conto <i>O Jardim de Veredas que se Bifurcam</i>	28
Figura 10: Organização preliminar das anotações feitas.....	29
Figura 11: Dinâmica de temas.....	30
Figura 12: Sketchs de <i>Tlön, Uqbar, Orbis Tertius</i>	34
Figura 12: <i>Four Diagrams of Solar Eclipse</i> (1711) de Johannes Buno.....	35
Figura 13: Sketchs mais avançados de <i>Tlön, Uqbar, Orbis Tertius</i>	36
Figura 14: Ilustração final de <i>Tlön, Uqbar, Orbis Tertius</i>	37
Figura 15: Sketchs de <i>Pierre Menard, autor de Quixote</i>	39
Figura 16: Sketchs mais avançados de <i>Pierre Menard, autor de Quixote</i>	40
Figura 17: Ilustração do livro <i>Elementa Chemicæ</i> (1718) de J.C. Barchusen.....	41
Figura 18: Ilustração final de <i>Pierre Menard, autor de Quixote</i>	42
Figura 19: Sketchs de <i>As Ruínas Circulares</i>	43
Figura 20: Sketchs mais avançados de <i>As Ruínas Circulares</i>	44
Figura 21: Testando diferentes finalizações.....	45
Figura 22: Ilustração final de <i>As Ruínas Circulares</i>	46
Figura 23: Sketchs de <i>A Loteria na Babilônia</i>	48
Figura 24: Ilustração final de <i>A Loteria na Babilônia</i>	49
Figura 25: Sketchs de <i>Exame da Obra de Herbert Quain</i>	50
Figura 26: À esquerda <i>The Hand of the Philosopher</i> , de J. J. Hollandus.....	51
Figura 27: Ilustração final de <i>Exame da Obra de Herbert Quain</i>	53
Figura 28: Sketchs de <i>A Biblioteca de Babel</i>	56
Figura 29: Ilustração final de <i>A Biblioteca de Babel</i>	57
Figura 30: Sketchs de <i>O Jardim de Veredas que se Bifurcam</i>	59
Figura 31: Ilustração final de <i>O Jardim de Veredas que se Bifurcam</i>	60

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	7
2.	BORGES	8
2.1.	Apresentação dos contos.....	10
2.2.	Temas.....	11
2.2.1.	Tempo.....	12
2.2.2.	Identidade.....	13
2.2.3.	Ficção.....	14
3.	ANÁLISE DE BARALHOS	15
4.	ESTRUTURA DO BARALHO	20
4.1.	Embasamento teórico.....	22
4.1.1.	Estrutura do baralho.....	24
4.1.2.	Formato.....	24
4.1.3.	Borda.....	24
4.1.4.	Ilustração.....	25
4.1.5.	Nome e número.....	25
4.1.6.	Verso.....	25
4.1.7.	Padrão cromático.....	26
4.2.	Referências visuais.....	26
4.2.1.	Referências alquímicas.....	26
4.2.2.	Emblemas.....	27
5.	PROCESSO DE CRIAÇÃO	28
5.1.	Pesquisa.....	28
5.2.	Sketchs.....	33
5.3.	Finalização.....	34
6.	ANÁLISE INDIVIDUAL DAS CARTAS	35
6.1.	Tlön, Uqbar, Orbis Tertius.....	35
6.2.	Pierre Menard, autor do Quixote.....	39
6.3.	As Ruínas Circulares.....	44
6.4.	A Loteria na Babilônia.....	48
6.5.	Exame da Obra de Herbert Quain.....	51
6.6.	A Biblioteca de Babel.....	55
6.7.	O Jardim de Veredas que se Bifurcam.....	59
7.	CONCLUSÃO	63
8.	BIBLIOGRAFIA	64

1 INTRODUÇÃO;

O presente trabalho tem como objetivo a elaboração de um baralho ilustrado, baseado nos contos da obra *O Jardim de Veredas que se Bifurcam*, do escritor argentino Jorge Luis Borges.

O universo da pesquisa aborda contos selecionados da obra de Borges, e como dialogam com temas característicos do corpus do autor através de seu uso de símbolos. Apresento uma investigação acerca dos baralhos oraculares pensando-os como suporte, destacando sobretudo seus aspectos estruturais. Como principal referência visual, analiso a linguagem presente em tratados alquímicos que, assim como as histórias de Borges, dispõe de uma rica rede de símbolos.

As questões que guiaram o rumo do trabalho foram: De que maneira os símbolos usados por Borges se relacionam a sua proposta narrativa? Como ilustrar histórias a partir da simbologia apresentada pelo autor? Quais elementos compõem a linguagem visual das cartas de baralho oracular?

Entender a importância dos símbolos na construção do universo borgeano;
Ilustrar os contos a partir dos símbolos destacados;
Pensar o baralho oracular como suporte narrativo, e como esta escolha dialoga com a obra representada

Parte da relevância do estudo reside na escolha de uma mídia não-convencional como suporte para as ilustrações dos contos, reconhecendo na escolha do suporte o potencial para construção de novos diálogos com as narrativas representadas.

Por outro lado, falar da obra ficcional de Borges é tratar de assuntos existenciais da experiência humana, relacionadas a passagem do tempo, a personalidade, e o infinito.

O trabalho pretende examinar, a partir da análise dos contos, o papel que desempenham os símbolos empregados por Borges. E como, através deles, o autor propõe o espaço filosófico de suas narrativas, ao mesmo tempo espelhando e reconstituindo as leis metafísicas que coordenam o universo dos personagens;

Uma vez determinado que a trama do universo borgeano se mostra nessas redes de símbolos, o trabalho propõe a identificação e uso destes símbolos no

desenvolvimentos das ilustrações. O desafio que se apresenta então é o de concatenar os símbolos de maneira a criar, não necessariamente cenas dos contos, mas uma imagem desse universo e das forças que nele atuam;

Para elucidar o caminho, minha bibliografia compreende comentadores da obra de Borges, em especial o livro *Borges: Uma Poética da Leitura* (1980), de Emir Monegal, provavelmente a leitura fundamental para a realização do meu trabalho. Uso também dois “companheiros de leitura”, que me ajudaram a colher aspectos mais relacionados à biografia do autor; esses livros são: *A Companion to Jorge Luis Borges* (2009) de Steven Boldy e *The Cambridge Companion to Jorge Luis Borges* (2013) editado por Edwin Williamson. Além disso, faço leituras de ensaios do próprio autor, nos quais discorre especificamente sobre suas predileções temáticas.

2 BORGES;

Jorge Luis Borges (Buenos Aires, 1899 - 1986) é um escritor e intelectual argentino, considerado um dos expoentes da literatura latino americana do século XX. Entre suas publicações estão poesias, ensaios e resenhas literárias, mas foram seus contos de ficção que o trouxeram reconhecimento internacional. Tido como uma das principais obras do autor, o livro *Ficções* (1944), compilado de seus experimentos literários com a ficção, é traduzido para o francês em 1951 e para inglês em 1962, logo após receber o International Publishers' Prize, dividindo o prêmio com o autor Samuel Beckett.

A seguir, cito alguns acontecimentos de sua biografia, que acredito serem de alguma maneira peças relevantes no quebra-cabeça de sua obra.

Quando criança Borges é diagnosticado com uma deficiência visual congênita, compartilhada pelo pai, que progrediria ao longo dos anos culminando na perda total de sua visão, que acontece em 1954. Contudo, sua inevitável cegueira não se torna motivo suficiente para afastá-lo dos livros. Influenciado por seu pai, Jorge Guillermo Borges, advogado, professor de psicologia e aspirante a escritor, Borges se torna um ávido leitor ainda bem jovem, fato atribuído pelo autor à biblioteca mantida em casa pelo pai, composta de livros de língua inglesa. É também através de seu pai que, ainda na infância, entra em contato com outras ideias que serão fundamentais para seu trabalho ficcional, como o Idealismo

filosófico de George Berkeley e os paradoxos do filósofo pré-socrático Zenão, apresentados como uma espécie de jogo da linguagem (MONEGAL, 1980, p. 114).

Aos nove anos, traduz o poema “The Happy Prince” do escritor irlandês Oscar Wilde para o espanhol, que é publicado no jornal argentino *El País* cuja tradução consta sob o nome de “Jorge Borges”, fazendo com que todos assumam se tratar de seu pai. Este é um fato curioso considerando que questões de autoria, leitura e da criação a partir de “atribuições errôneas” viriam a se manifestar em seu primeiro conto fantástico em 1939, prefigurando a “morte do autor” de Barthes (BOLDY, Steven. p.71, 2009).

Também relevante é sua amizade com Macedonio Fernández, intelectual argentino amigo de seu pai, cujo interesse por temas metafísicos e filosóficos permite que Borges perceba o potencial estético contido nesses campos. Temas como realidade e ficção, identidade, a natureza do tempo e do infinito, eventualmente tornam-se marca do autor a partir da maneira como joga com estes conceitos como peças em sua construção literária. (YATES, p. 28)

Na véspera do natal de 1938, Borges sofre um ferimento na cabeça que evolui para um estado grave. Após uma semana de insônia, alucinações e febre alta, o escritor perde a capacidade de fala. Apresentando um quadro de septicemia, passa um mês no hospital entre a vida e a morte. As repercussões desse episódio tem profundo impacto no rumo que o trabalho do autor tomaria. Ainda se recuperando e inseguro de suas capacidades, Borges decide fazer algo inédito:

Pouco depois, atemorizou-me a ideia de jamais voltar a escrever. Anteriormente eu havia escrito uma boa quantidade de poemas e dúzias de artigos breves. Pensei que, se nesse momento tentasse escrever uma resenha e fracassasse, eu estaria intelectualmente acabado. Mas, se experimentasse algo que nunca fizera antes e fracassasse, isso não seria tão ruim e talvez até me prepararia para a revelação final. Decidi, então, escrever um conto e o resultado foi “Pierre Menard, autor do Quixote”. (BORGES, *Ensaio Autobiográfico*. 2016)

Borges segue produzindo contos de ficção e publicando-os em periódicos literários, principalmente na revista *Sur*, coordenada pela amiga e colaboradora Victoria Ocampo. Em 1941 lança *O Jardim de Veredas que se Bifurcam*, volume reunindo os sete contos publicados desde 1939. A coleção se tornaria a primeira parte do livro *Ficções* (1944), com o acréscimo da segunda parte, *Artíficios*, composta de outros

nove contos. O livro torna-se obra fundamental na carreira de Borges, fazendo-o alcançar renome internacional.

A partir do livro *Ficções*, o presente trabalho delimita como objeto de estudo os sete contos que compõe sua primeira parte, *O Jardim de Veredas que se Bifurcam*. A decisão leva em conta principalmente dois fatores: (1) o tamanho da empreitada; cujas etapas do processo se beneficiam de uma diminuição do número de contos, resultando em mais tempo hábil para a concepção e realização de cada ilustração selecionada; (2) o reconhecimento de que os sete contos que compõem *O Jardim de Veredas que se Bifurcam* representam também um todo em si, e não estariam de nenhuma maneira desfalcados pela ausência da parte II.

2.1 APRESENTAÇÃO DOS CONTOS

Lançado no último dia de 1941, e distribuído efetivamente em 1942, *O Jardim de Veredas que se Bifurcam* reúne sete contos produzidos e publicados na revista *Sur* entre 1939 e 1941, com exceção de “A Biblioteca de Babel” e “O Jardim de Veredas que se Bifurcam” que não haviam sido previamente publicados. As histórias chamam atenção por seu caráter fantástico, assim como pela escrita “ensaística” de Borges, que cita inúmeros autores e obras, tanto reais quanto ficcionais, nas suas construções narrativas.

Abaixo faço um curto resumo de cada conto, lembrando que mais à frente, ao falar sobre a elaboração de cada ilustração, aprofundo mais nessas narrativas:

- (1) Em *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, conto que abre o livro, acompanhamos a história do surgimento de um planeta inventado chamado *Tlön*. E sobre como eventualmente a realidade cede, e aos poucos a Terra se torna *Tlön*;
- (2) Em *Pierre Menard, autor de Quixote*, lemos ao comentário sobre a obra do escritor francês *Pierre Menard*. O conto analisa especificamente sua obra “invisível”: dois capítulos de *Dom Quixote*, de Cervantes, que Menard havia reescrito *verbatim*, não por meio da cópia mas através de seus experimentos literários;
- (3) *As Ruínas Circulares* narra a saga de um feiticeiro cujo único objetivo é trazer à realidade uma pessoa completamente sonhada por ele;

- (4) *A Loteria na Babilônia* é o relato de um viajante sobre a loteria em sua terra natal, e sobre como esta passa de um jogo de azar para ser a instituição reguladora de tudo o que acontece;
- (5) Em *Exame da obra de Herbert Quain*, escrito como resenha literária, Borges analisa as obras do escritor inventado, que a todo momento espelham o próprio autor e outros contos presentes neste livro;
- (6) *A Biblioteca de Babel* fala sobre uma biblioteca total, contendo todas as combinações de caracteres possíveis em 410 páginas, de maneira cíclica e infinita.
- (7) O último conto, *O Jardim de Veredas que se Bifurcam*, é uma trama policial que se passa durante a primeira guerra mundial. O relato vem através das páginas do diário de um soldado infiltrado no exército inglês, e narram a execução de um plano traçado por ele no início da estória. A narrativa se mistura o tempo todo com fatos e acontecimentos reais.

As estórias não tem ligação narrativa, mas dividem entre elas muitas das mesmas ideias e imagens. Ao analisá-las em conjunto é possível identificar a proposição de um universo ficcional, que emerge através de símbolos e imagens, que a todo momento colocam em xeque a natureza de nossa própria realidade. Esses símbolos são o ponto de partida das ilustrações deste trabalho. Se nos contos eles projetam a malha de sua realidade, penso que ilustrar essas estórias usando-os como elemento primordial seria um espelhamento adequado.

2.2 TEMAS

Para guiar a análise dos contos, estipulei três eixos temáticos para servir como base de comparação entre as estórias, a fim de proporcionar uma visão do conjunto. A partir da investigação dos contos, de outros textos do autor, e de comentadores de sua obra, delimito esses temas por atravessarem todos os contos selecionados: **tempo, identidade e ficção.**

A importância desse recorte se dá a partir de rupturas operadas por Borges com uma concepção aristotélica acerca desses temas (SANTOS, 2005, p.170). O universo narrativo dos personagens reflete tais rupturas, e dessa maneira o texto

ganha seu caráter fantástico, *ficcional*. Mantendo dessa maneira uma relação constante de afastamento e aproximação com a realidade.

A impossibilidade de chegar a um modelo absoluto da realidade permite à Borges manifestar diferentes concepções do real através dessas rupturas. Essas operações têm menos a ver com a proposta de um universo alternativo ou a negação da vigente compreensão ocidental, e mais a ver com um universo que é múltiplo, multifacetado, capaz de abrigar percepções concorrente da realidade.

Ao longo de toda a produção de Borges, coexistem concepções diferentes e antagônicas sobre o tempo: linear, circular, subjetivo ou simultâneo. Seu maior êxito não foi incluir tais conceituações nos contos, à maneira de comentários ou digressões, mas haver conseguido que seus textos narrativos se estruturassem de acordo com cada uma dessas noções temporais. Nesse sentido, a obra de Borges demonstra a relatividade de toda concepção do mundo. (SCHWARTZ [org.], 2017, posição 1.3322)

Na análise que se segue, é possível ver como os três eixos temáticos estão intimamente interligados, de maneira que muitas vezes ao proporcionar uma quebra com um deles, outro dos aspectos consequentemente também se quebram.

2.2.1 Tempo

O tempo se manifesta de diferentes maneiras nos contos selecionados. No planeta imaginário, proposto em *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, não existe continuidade e o passado “não é menos plástico e menos dócil que o futuro.” (BORGES, 2016, posição 1.28). Em *As Ruínas Circulares* o tempo é dado como uma série de ciclos se repetindo indefinidamente. Já no *Jardim de Veredas que se Bifurcam*, além do tempo circular, o protagonista experiencia um tempo abolido, eterno.

O autor propõe essas rupturas apoiado em sua concepção própria da doutrina filosófica idealista, principalmente em do diálogo entre três autores, Berkeley, Hume e Schopenhauer. De acordo com essa corrente filosófica, o que chamamos de realidade é limitado por nossos sentidos, pela nossa percepção, conduzindo à ideia de que a experiência do real é um processo inteiramente mental. E, em essência, aquilo que não é percebido não pode existir.

Monegal destaca duas citações, do ensaio *Nova Refutação do Tempo* (1944) fazendo o seguinte recorte na tentativa de sintetizar o ponto de partida do pensamento idealista do autor:

Berkeley negou que houvesse um objeto por trás das impressões dos sentidos; Hume que houvesse um sujeito por trás da percepção das mudanças. Aquele negara a matéria este negou o espírito; aquele não quis que agregássemos à sucessão de impressões a noção metafísica de matéria, este não quis que agregássemos à sucessão de estados mentais a noção metafísica de um eu. (BORGES apud MONEGAL, 1980, 85)

Mais à diante, estende esse pensamento à questão temporal, diferindo da visão de seus antecessores:

Fora de cada percepção (atual ou conjetural) não existe a matéria; fora de cada estado mental não existe o espírito; tampouco existiria o tempo fora de cada instante presente. (BORGES apud MONEGAL, 1980, 85)

A partir da negação da matéria e da identidade, proposta pela doutrina de Berkeley e Hume, Borges usa dos mesmos argumentos para negar passado e futuro, conseqüentemente negando a continuidade tempo. Da mesma forma, a passagem introduz a ideia do tempo percebido. Se o único tempo possível é o presente, o que existe não é a continuidade mas a ilusória acumulação dessas percepções do presente. Acredito que a ideia desse tempo que é percebido está diretamente relacionada à multiplicidade das formas que o tempo pode tomar nas narrativas de Borges.

2.2.2 Identidade

A questão da identidade é essencial para o projeto poético da obra Borgeana, e ao longo de seus contos aparece, principalmente, sob duas formas: o apagamento da identidade individual e o esvaziamento do autor.

A primeira pode ser vista na abertura de *A Loteria na Babilônia*: “Como todos os homens da Babilônia, fui procônsul; como todos, escravo; também conheci a onipotência, o opróbrio, os cárceres.” (BORGES, 2016, posição 1.78). Também na conclusão de *As Ruínas Circulares*, na qual o sonhador descobre ser feito da mesma “matéria incoerente e vertiginosa de que os sonhos são feitos” (BORGES, 2016, posição 1.70) e não é diferente da criatura sonhada. Ou na realidade idealista de *Tlön*, na qual “Todos os homens que repetem uma linha de Shakespeare, são William Shakespeare.” (MONEGAL, 1980, p.88).

A partir dessas relações, Monegal desenvolve:

Para ele é evidente que todos os homens são o mesmo homem e que ninguém é alguém. No seu projeto de negar o Tempo, o discípulo de Berkeley, não chega ao solipsismo, mas a uma afirmação exatamente oposta. Enquanto o mestre só admite a existência de um eu, sustentado na Realidade pelo postulado da existência anterior de Deus (afinal de contas, Berkeley era bispo), Borges chega precisamente à abolição da personalidade. (MONEGAL, 1980, p.88)

É possível observar como essa visão acerca da identidade se relaciona à questão da autoria no pórtico do *Fervor de Buenos Aires* (1923), seu primeiro livro de poemas:

Se as páginas deste livro consentem algum verso feliz, perdoe-me o leitor a descortesia de tê-lo usurpado, previamente. Nossos nada pouco diferem; é trivial e fortuita a circunstância de que sejas tu o leitor destes exercícios, e eu o redator deles. (BORGES apud MONEGAL, 1980, p.81)

É possível encontrar essa relação também no conto *Exame da Obra de Herbert Quain*, no qual Borges se coloca no lugar de leitor e autor e prossegue apagando os limites entre os dois. O conto termina com a desconcertante revelação de que Borges teria, ingenuamente extraído o conto *As Ruínas Circulares* de um dos livros de Quain, reforçando essa proposta de um leitor ativo na criação da obra, da leitura como uma atividade criadora.

Cada um, texto, autor e leitor, passam a ser vistos dentro de uma relação de colaboração na construção do significado dialético da obra. Essas colaborações acontecerão de diferentes formas, já que o autor, agora mais livremente, explicita formalmente e tematicamente a construção textual, construindo uma relação mais horizontal com o leitor e com a obra sempre inacabada. (CAPAVERDE, 2014, p.40)

2.2.3 Ficção

Na obra de Borges, cabe comentar, a questão da ficção se sobrepõe a realidade é relevante. Tal procedimento fica evidente ao longo de toda a sua obra mas podemos exemplificar com o conto *Tlön*.

Neste se estabelece um padrão no qual as coisas primeiro são imaginadas, ou mencionadas, e em seguida surgem materializadas no mundo real.

Tal desencadeamento seria possível na realidade idealista de Tlön, porém o leitor poderá perceber que essa dinâmica surge desde as primeiras páginas, antes

de qualquer menção do planeta imaginário. Borges trabalha assim uma aproximação entre o mundo real e a lógica deslinearizante de Tlön. Mas ao realizar essa aproximação, essencialmente, através da negação da materialidade proposta por Berkeley, o autor impossibilita qualquer reconciliação com a concepção ocidental da realidade, com a proposta de uma concepção única e absoluta do universo.

Borges trabalha esse tema também a partir da perspectiva dos limites da percepção humana, na qual a inacessibilidade às relações causais que regem o universo cria a necessidade de preencher as lacunas, como aparece na *Loteria na Babilônia*. Para dar conta dessa realidade, o ser humano voluntariamente a sobrepõe à ficção. O interessante do conto está justamente em como Borges trabalha essa ficção mantendo as mesmas características (aleatoriedade) da realidade:

A Companhia [como a loteria é conhecida], com sua discrição habitual, não replicou diretamente. Preferiu rabiscar nos escombros de uma fábrica de máscaras um argumento breve, que agora figura nas escrituras sagradas. Essa peça doutrinária observava que a loteria é uma interpolação do acaso na ordem do mundo e que aceitar erros não é contradizer o acaso: é corroborá-lo. (BORGES, 2016, posição 1.85)

Apoiado no trabalho de Borges sobre essas três perspectivas, segui à diante pesquisando o baralho como mídia ilustrada, para encontrar a maneira mais adequada de trazer as ideias e conceitos à ilustrações.

3 ANÁLISE DE BARALHOS;

Com objetivo de compreender melhor a mídia baralho, faço uma investigação acerca de seu panorama histórico. Em seguida volto meu olhar a um tipo específico de baralho, o tarot. Aqui identifico as particularidades dessa variante de baralho, assim como desmembro suas características estruturais.

Apesar de ter sua origem incerta, acredita-se que os primeiros baralhos tenham surgido na China em torno do século IX, impressos a partir de um processo de

xilogravura. A partir dali, teria se espalhado pela Europa pela mão de ciganos, mercadores e também das cruzadas¹.

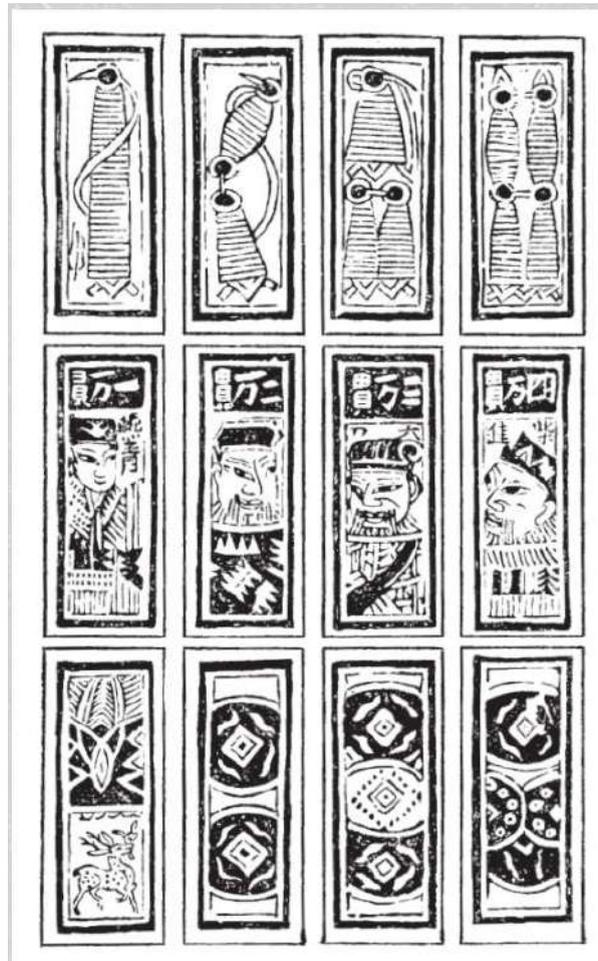


Figura 01: Cartas de um baralho chinês, sem data (fonte: MEGGS e PURVIS, 2016, p. 45)

Outra possibilidade, é que esses baralhos tenham chegado à Europa pelo Egito, pela civilização Mameluca. Observando o baralho mameluco do século, é possível identificar, já nesse período, elementos estruturais ainda presentes nos modelos atuais, como por exemplo a divisão em quatro naipes; e a divisão entre cartas numeradas e cartas de côrte, por exemplo.

¹ <https://playingcarddecks.com/blogs/all-in/history-playing-cards-modern-deck> (acesso em: 02/12/2020)



Figura 02: Baralho Mameluco restaurado do século XV (fonte: <https://www.wopc.co.uk/egypt/mamluk>)

Os primeiros registros do tarot indicam que este surgiu na Itália no século XV, como um jogo de côrte, ou seja, sem qualquer ligação espiritual ou divinatória (FARLEY, 2009, p.30). O conjunto foi desenvolvido a partir do baralho mameluco, porém o baralho italiano se diferenciou a partir de uma inovação, o acréscimo dos trunfos (hoje chamados arcanos maiores), cartas que no contexto do jogo, ganhariam das demais.



Figura 03: Baralho Visconti-Sforza século XV (fonte: <https://www.wopc.co.uk/italy/visconti>)

De acordo com sua dominância no jogo, esses trunfos possuíam ilustrações mais elaboradas que as demais, contendo alegorias, símbolos e cenas da vida cotidiana da Itália medieval. Pintadas à mão por miniaturistas, as vezes folheadas à ouro, esses baralhos eram itens preciosos. Característica que impediu a disseminação e popularização do jogo, que nesse primeiro momento ainda se concentrava nas cortes aristocráticas da Itália.

Porém, com a dominação francesa sobre território milanês no século XVI, o tarot encontra seu caminho até a França onde se torna muito popular. A partir disso o país alcançaria sucesso econômico ao exportar esse produto, que agora se espalhava pela Europa, graças também aos avanços nos meios de produção (ARRONIZ, 2014, p.26). Conseqüentemente estes projetos editoriais se tornavam mais simplificados, para caber dentro dessa nova lógica de produção, ainda que nesse período ainda trabalhassem com variações semelhantes àquelas criadas originalmente na Itália.



Figura 04: Tarot de Marseille, início do século XVIII

(fonte: <https://www.wopc.co.uk/tarot/charles-cheminade-tarot>)

No século XVIII, no entanto, o tarot viria a sofrer uma mudança de perspectiva, por parte do público:

Apesar da notável popularidade desse baralho em grande parte da Europa – Itália, Suíça, Alemanha, Áustria-Hungria, Bélgica, Holanda, Dinamarca, Suécia –, após a virada do século XVIII, tanto as cartas quanto o jogo de tarô se tornaram completamente obsoletos e desconhecidos em Paris, mantendo-se presentes apenas no leste da França (DUMMETT, 1980; KNIGHT, 1991). Distante, temporal e espacialmente – pelo sucesso e ampla distribuição –, de seu contexto de origem milanesa, o simbolismo das cartas, explícito sobretudo para os indivíduos da Itália Renascentista, se tornou pouco relevante para os novos usuários do jogo de tarô – ainda mais após o acréscimo de nome e ordem às cartas –, porém, especialmente exótico e misterioso aos habitantes da Paris Iluminista.
(ARRONIZ, 2014, p.27)

Assim, em um contexto de popularização do ocultismo, reflexo das ideias iluministas que tomam a França na época, o tarot começa um processo de ressignificação a partir do pastor protestante e maçom Court de Gébelin (1728 - 1784), que identifica no tarot de marseille, versão mais popular desses baralhos, ligação direta com uma antiga sabedoria egípcia. Gébelin se torna dessa maneira o primeiro autor a relacionar o tarot à algo sagrado ou divino.

Após Gebelin, outros autores viriam a propor diferentes associações místicas e ocultas ao tarot, desenvolvendo seus próprios baralhos baseados em sua filiação esotérica:

Depois dessas tentativas de enxertar no Tarot todo tipo de sistemas esotéricos, escrevem-se milhares de livros baseados em uma inexistente "tradição" que demonstram que o Tarot foi criado pelos egípcios, pelos caldeus, pelos hebreus, pelos árabes, pelos hindus, pelos gregos, pelos chineses, pelos maias, pelos extraterrestres, evocando-se também Atlântida e Adão, a quem se atribui a autoria dos desenhos das primeiras cartas, ditadas por um anjo. (JODOROWSKY, 2016, p.21)

A partir desse momento o tarot começa a ganhar sua aura hermética e obscura. Gébelin propõe que as cartas devem ser estudadas e decifradas para chegar à seu "conhecimento milenar". Subsequentemente, o místico Etteilla, pseudônimo de Jean Baptiste Alliette (1738 - 1791), apresenta, em uma publicação em quatro volumes, de 1783 a 1785, sua visão acerca do tarot e, pela primeira vez, propondo uma utilização oracular do baralho (ARRONIZ, 2014, p.28).



Figura 05: O Livro de Thot - Tarot de Etteilla século XVIII

(fonte: http://www.clubedotaro.com.br/site/h2319_Thoth_Etteilla.asp)

O tarot então pode ser compreendido contemporaneamente como um conjunto de 78 cartas, divididos em dois conjuntos, arcanos maiores e arcanos menores (PARLETT, 2009, url: <https://www.britannica.com/topic/tarot>). Cada carta é composta por uma parte visual, a ilustração; e uma parte textual, nome do arcano e numeração, que correspondia a seu uso no jogo original.

4 ESTRUTURA DO BARALHO;

Ao me propor ilustrar esse recorte da obra de Borges, um aspecto de seus textos me chamou a atenção. Em seu processo de apagar o autor do texto, Borges propõe um distanciamento com a narrativa. Muitas vezes isso aparece na forma de se apresentar como comentador de um texto ou relato pré existente, pertencente a algum autor imaginário, reforçando também sua visão da escrita como leitura.

São variados os recursos que utiliza para colocar em funcionamento um mecanismo de criação que pressupõe sempre a apropriação, o diálogo e as relações intertextuais. Adota a citação e a imitação como procedimentos recorrentes e foi acusado de praticar uma literatura parasitária. Desempenhou essa função parasitária como “tradutor, anotador, prologuista, antólogo, comentarista, reseñador de libros... Una importantísima dimensión de la obra borgeana se juega en esa relación en la

que el escritor llega siempre después (...)" (PAULS, 2004: 105-6) Para Borges, "original siempre es el otro" (PAULS, 2004: 106), pois sua prática é a cópia e a falsificação. "Borges rara vez se presenta en sus relatos como el que inventa una historia; su función, más bien, consiste siempre en recibirla de otro, en escucharla o leerla, como si el primer paso para contar una historia fuera ser su destinatario." (PAULS, 2004: 113) (CAPAVERDE, 2014, p.45)

Esses textos criados por Borges e então atribuídos à autores imaginários, chegam como sendo inéditos para Borges-narrador. Como consequência dessa operação, esses textos tomam uma dimensão material na forma de livros, artigos, resenhas ou páginas de diário, já que este narrador precisa encontrá-los de alguma forma.

Borges trabalha ainda mais esse afastamento através da verossimilhança desse texto imaginário, no que diz respeito a mídia escolhida por ele.

Dada essa característica do trabalho do escritor argentino, começo a pensar em como trazer este aspecto para meu trabalho. Em como, na escolha de um suporte para essas ilustrações, estabelecer um diálogo com o autor, ao mesmo tempo abrindo novos diálogos associativos com a obra.

Nos contos analisados, Borges cria imagens a partir de símbolos, remontando relações essenciais de sua trama. Muitas vezes apresenta essa construção visual antes mesmo de expor no texto as ideias usadas para construí-las. A passagem referente ao jogo de xadrez, em *Pierre Menard*, é um bom exemplo dessa construção, na qual o autor remonta nas primeiras páginas uma relação ainda não desenvolvida no texto, mas que dialoga diretamente com o cerne da narrativa.

A partir dessas imagens, identifico uma possível aproximação do trabalho de Borges com baralhos oraculares que também privilegiam em suas imagens as relações construídas entre os elementos da composição de maneira simbólica.

A aproximação entre essas duas partes, no entanto, vai além da construção visual.

A ideia de jogo, que pressupõe o baralho, é cara à Borges, aparecendo em inúmeros contos. Em geral, está relacionada ao caráter combinatório da criação artística. Mas aparece também ligada à negação do tempo e da identidade que se assume enquanto jogador, e o diálogo que se constrói com todos os jogadores

passados que também se colocaram nessa posição.

4.1 EMBASAMENTO TEÓRICO;

A partir dessas aproximações, decido usar a mídia baralho . No entanto, não tenho o objetivo de trabalhar com as imagens arquetípicas, pressupostas pelo termo tarot, nem mesmo aplicar ao meu baralho sua estrutura hierarquizante, dividida entre arcanos maiores e menores. Meu interesse repousa em um diferente modo de olhar, inflexionado pela identificação da mídia carta de baralho oráculo, a partir de seus elementos estruturais, respaldados também pela natureza simbólica da ilustração, e, portanto independente da presença desses elementos.

Fazendo uma análise dos métodos de leitura das cartas proposto por Mary K. Greer (2006), Arroniz toca na questão essencial para minha escolha dessa mídia:

Na realidade, muitos dos métodos da autora se voltam para a ampliação subjetiva do universo imagético dos arcanos, conjecturando enunciados latentes na materialidade das cartas. Essa flexibilidade discursiva se deve ao fato de que a leitura pictórica, diferente da alfabética, não é linear, mas multidirecional (BARTHES, 1990): a concatenação dos signos presentes na ilustração depende antes de uma predisposição individual do olhar do que de uma disciplina decodificava convencionalmente culturalmente. Por isso, Suzy Lee (2012) declara que as imagens são mais eficazes em expandir e disseminar um momento específico, pois, à falta de uma orientação verbal ou de uma legenda explicativa – indicando claramente relações de finalidade e causalidade entre os elementos representados –, exige-se do leitor uma participação ativa e, sobretudo, cocriativa diante desse “sábio calado”. É precisamente essa atitude – igualmente importante nos livros ilustrados e nos livros-imagem – que transforma o tarô de uma simples coleção de cartas para um verdadeiro “livro desmembrado”. (ARRONIZ, 2014, p.64)

Os baralhos propõe uma interação específica com sua imagem, uma leitura ativa dos elementos da imagem em busca de relações associativas entre eles. Dessa maneira, o leitor torna-se também criador do significado da carta, uma vez que suas percepções desses elementos são envoltas em subjetividade.

Essa postura ativa diante das imagens é muito semelhante à visão do leitor, trabalhada por Borges em inúmeros textos, como agente criador na construção da obra, e da leitura como atividade diretamente relacionada à criação. Não coincidentemente, as imagens evocadas por Borges em seus textos parecem pedir por este mesmo olhar. É nessa relação com o leitor que as duas partes de meu trabalho mais se identificam e se reafirmam.

Assim, decido usar os elementos estruturais das cartas de baralhos oraculares, para suscitar no leitor essa determinada postura do olhar, e indicar uma maneira de interagir com as imagens apresentadas.

Pensando nas ilustrações a serem desenvolvidas me proponho utilizar os símbolos criados pela narrativa de Borges, e as relações construídas em torno deles.

Para fazer isso, determino duas referências para guiar o desenvolvimento visual do projeto: os desenhos alquímicos do século XVI ao XVIII e os livros de emblema. É nesse campo visual que os símbolos são inseridos.

Como destacado na seção acerca dos temas, Borges trabalha com diferentes concepções da realidade, jogando com a aproximação e afastamento de suas construções em relação ao entendimento ocidental da realidade. De maneira semelhante, ao propor o uso dessas referências da alquimia, me afasto do objeto, em termos de sua iconografia e representação visual, enquanto trabalho uma aproximação através da transposição das relações do determinado símbolo, que passa a ser a única ligação visual direta com o conto.

Ao me afastar do objeto, este espaço é ocupado por essas novas imagens, abrindo espaço a novas possibilidades narrativas, assim com novos paralelos com as estórias. Borges trata dessa questão do afastamento a partir de uma leitura que vai de dentro para fora, no conto *La fruición literaria*, no qual dada a metáfora “O incêndio, com ferozes mandíbulas, devora o campo”, o autor segue atribuindo possíveis autorias:

Suponhamos que num café da Calle Corrientes ou da Avenida um literato [argentino] ma propõe como sua. Pensarei: atualmente é tarefa vulgaríssima fazer metáforas; substituir devorar por queimar, não é uma troca muito eficiente; as mandíbulas talvez espantem alguém, mas é uma debilidade do poeta deixar-se levar pela locução fogo devorador, um automatismo; total, zero... Suponhamos agora que me apresentem como proveniente de um poeta chinês ou siamês. Pensarei: tudo é dragão para os chineses e imaginarei um incêndio claro como uma festa e serpenteante, e me agradara. Suponhamos que se valha dela a testemunha presencial de um incêndio, ou, melhor ainda, alguém que tenha sido ameaçado pelo fogaréu. Pensarei: esse conceito de um fogo com mandíbulas é realmente coisa de pesadelo, de horror e acrescenta malignidade humana e odiosa a um fato inconsciente. A frase é quase mitológica e vigorosíssima. Suponhamos que me revelam que o pai dessa figuração seja Ésquilo e que esteve na boca de Prometeu (e assim é) e que o titã prisioneiro, amarrado num precipício de rochas pela Força e pela Violência, duros ministros, pronunciou-a a Oceano, cavalheiro ancião que veio visitar sua calamidade em carro de asas. A sentença então, parecer-me-á bem e até perfeita, devido ao extravagante caráter dos interlocutores e. a distância (já poética) de sua origem. Farei

como o leitor, que sem dúvida suspendeu seu julgamento, para certificar-se bem de quem era a frase. (BORGES apud MONEGAL, 1980, p.79)

Na passagem, além de falar sobre a perspectiva condicionada do leitor, Borges associa o sucesso de sua construção textual à distância percorrida em relação ao texto original, seu ponto de partida. Acredito que meu trabalho situa-se em um lugar semelhante à este exercício de Borges.

4.1.1 ESTRUTURA DO BARALHO

A seguir falo das características específicas a respeito da materialidade do baralho desenvolvido.

4.1.2 Formato

Para decidir o tamanho, realizei uma pesquisa em uma loja virtual especializada na comercialização de baralhos oraculares (<https://loja.simbolika.com.br/>), observando os tamanhos de carta de diferentes produtos. A partir disso constato que a maioria deles trabalham próximos à uma relação de 1:2, com medida em torno de 6,6x12cm.

Com esses tamanhos em mente, faço alguns “moldes” com tamanhos diferentes para relacionar o tamanho ao manuseio da carta. Chego assim ao tamanho de 7x14cm, aumentando um pouco o tamanho da carta, mas seguindo a proporção das cartas analisadas.

4.1.3 Borda

Para a borda, decido usar um design baseado no *Livro de Thoth*, o tarot de Etteilla, publicado originalmente no século XVIII. A peculiaridade dessa matriz é ter sido uma adaptação do tarot de marseille para fins divinatórios. Essa adaptação envolveu o redesenho de muitas cartas em algo completamente diferente:

Tanto Waite (1911) quanto Knight (1991) destacam que as adaptações de Etteilla foram tão drásticas que até os admiradores que ele havia angariado estranharam a nova simbologia e a consideraram um sistema totalmente distinto e pessoal. (ARRONIZ, 2014, p.29)

Independente de suas motivações acerca do redesenho, identifico nesse movimento de ruptura do tarot de Etteilla uma semelhança ao afastamento de Borges na passagem vista anteriormente de *La fruición literaria*.

Assim, usando ele como base, proponho algumas alterações para melhor se adequar ao conteúdo do meu projeto, como adequar o tamanho da margem para os padrões de impressão, ou o uso da cor.

4.1.4 Ilustração

Me proponho ilustrar os contos a partir de símbolos apresentados por Borges, dentro das histórias. Como comentado anteriormente, as constelações de símbolos criados pelo autor refletem uma proposta de universo (que varia de conto para conto). Com foco nas relações que esses símbolos constroem, com a narrativa e entre si, decido centrar as ilustrações exatamente neles.

Ao selecionar um símbolo para trabalhar a história, retiro-o de seu contexto original. Então, utilizando das referências visuais estabelecidas (analisadas na próxima seção) reconstituo as relações originalmente sustentadas, porém dessa vez me apoiando em uma iconografia completamente diferente do seu ponto de partida, trabalhando afastamento e aproximação do texto original.

4.1.5 Nome e número

No lugar do nome, entro com o nome dos contos, seguindo diagramação semelhante àquela do tarot de Etteilla, como visto acima. Uso numerais referentes à ordem da leitura estabelecida no livro *Ficciones*.

4.1.6 Verso

No verso, faço uma colagem me baseando tanto nos ornamentos comuns ao verso de cartas de baralho, quanto em símbolos comuns ao universo imagético do baralho.

Diferente do verso simples e geométrico do baralho de Etteilla, decido trabalhar com uma ilustração. Uma vez que proponho um considerável afastamento na parte da frente, escolho fazer em contraponto algo mais alegórico. Construo assim, usando o método da colagem virtual, a imagem desse jardim de veredas que se bifurcam,

compreendido como um grande labirinto perdido e no centro desse, o mundo borgeano.

4.1.7 Padrão Cromático

Utilizando das referências selecionadas, tomo a decisão de trabalhar com o preto e branco. Porém, devido a possibilidade de construir uma hierarquia visual mais facilmente, faço uso de uma escala de cinza, permitindo também um trabalho sobre a textura da imagem.

4.2 REFERÊNCIAS VISUAIS DO TRABALHO;

Como estabelecido anteriormente, me apoio principalmente em duas referências, os tratados alquímicos e os livros de emblemas. A esses acrescento também o baralho de tarot de Etteilla, o qual uso não apenas como referência para as ilustrações, como para os elementos estruturais da carta.

4.2.1 Referências alquímicas

Uso alguns trabalhos específicos da alquimia, como o *Elementa Chemicæ* (1718) de J.C. Barchusen, publicação ilustrada com os passos para a preparação da pedra filosofal. Uso também o livro *Harmonia Macrocosmica* (1708) de Andreas Cellarius, um atlas estelar compreendido por vários mapas. Assim como dois livros da autora Joscelyn Godwin sobre dois artistas alquimistas: *Athanasius Kircher A Renaissance Man and the Quest for Lost Knowledge* (1979) e *Robert Fludd Hermetic Philosopher and Surveyor of Two Worlds* (1991). Para pesquisa de composições dentro desse tema, uso o livro *Alchemy & Mysticism* (2001) de Alexander Roob. Além de referências obtidas através de buscas virtuais, como google imagens e pinterest.

A escolha por essa referência se deu pela identificação de alguns pontos de contato com o projeto. Primeiro com Borges, sob a forma de que ambos parecem conciliar em si o científico e o fantástico. Em segundo, a linguagem visual codificada proposta por essas ilustrações, dialogam com a simbólica visualidade das ilustrações de baralho oracular.

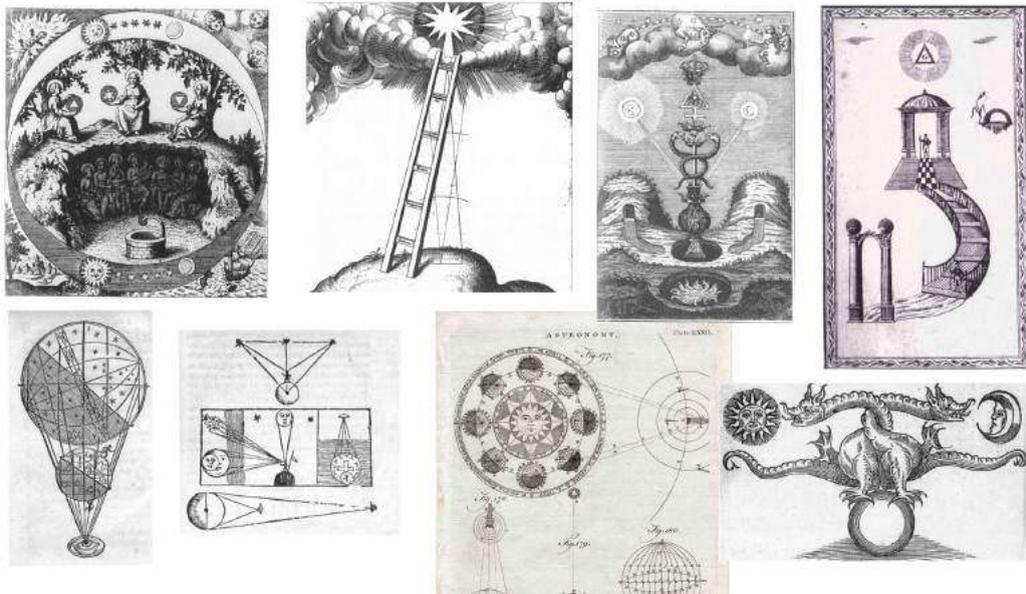


Figura 06: moodboard de referências alquímicas;

4.2.2 Emblemas

Os livros de emblemas compreendem um gênero literário surgido no século XVI, e consistiam em uma série de imagens simbólicas, acompanhadas de um lema, uma parte textual em versos e possivelmente outra, em prosa.

Uso do material presente no portal *French Emblems*, banco de dado da Universidade de Glasgow, com a finalidade de digitalizar esse material. Uso sobretudo, dois livros mais do que os outros: *Emblems* (1549) de Andrea Alciato, e *Devises Heroïques* (1551) de Claude Paradin.

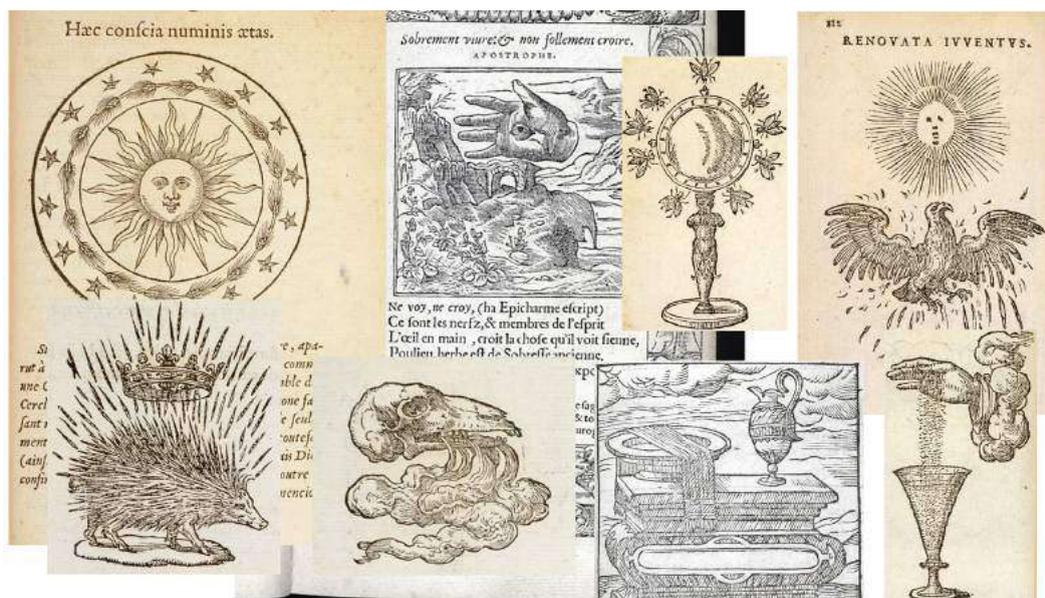


Figura 07: Moodboard de referências de Emblemas

5 PROCESSO DE CRIAÇÃO;

Introdução onde falo sobre como apesar de analisar as etapas do processo separadamente, elas aconteceram concomitantemente. É possível ver nos sketches momentos onde mudo a direção da ilustração, a partir de uma nova referência.

5.1 PESQUISA

Já de início sabia que meu interesse estava nos símbolos e imagens que Borges constrói. Portanto essa fase inicial de pesquisa consistiu na catalogação dessas imagens.



Figura 08: Quadros com anotações de todos os contos

Me propus a fazer duas passadas pelos contos; na primeira anotando cada objeto (com um mínimo de relevância) materializado pelo texto; na segunda, anotando imagens mais abstratas e conceitos que implicam alguma visualidade.

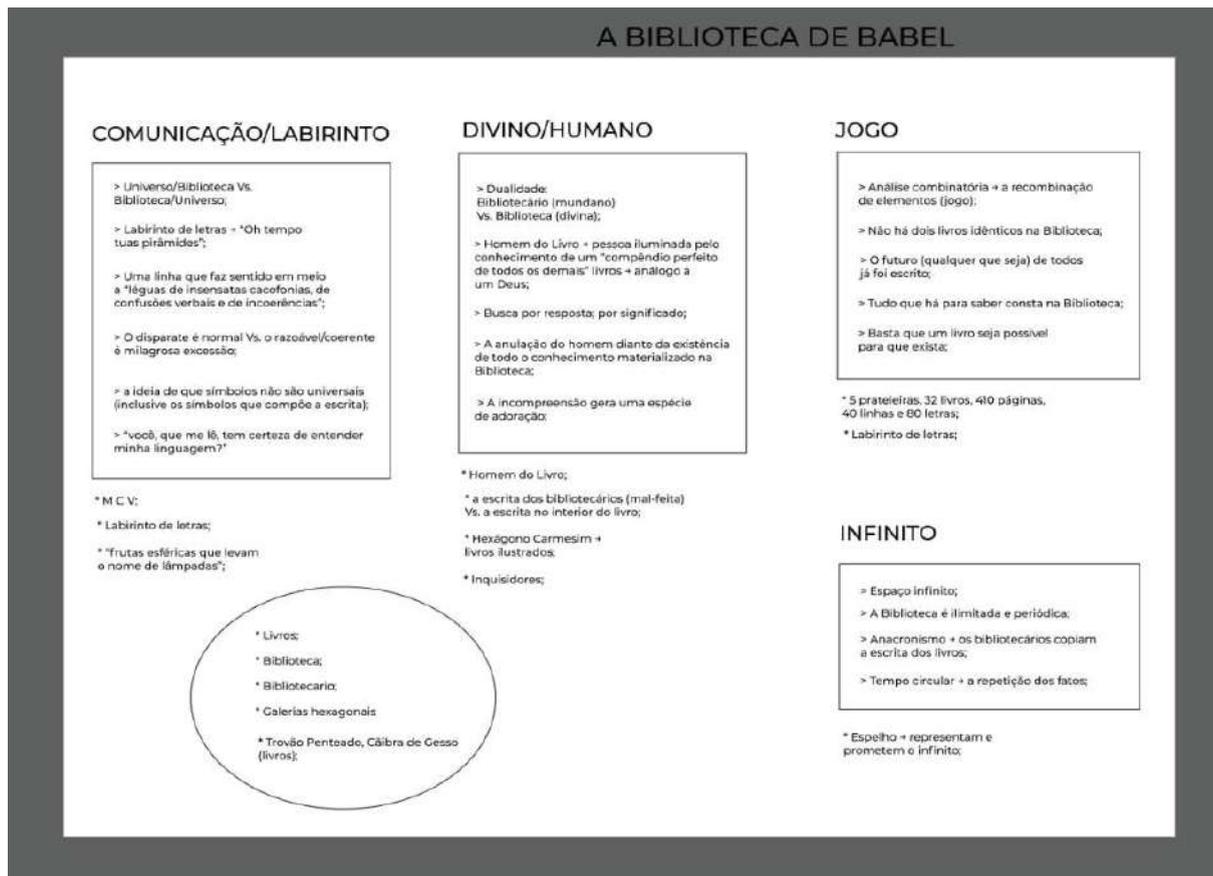


Figura 10: Organização preliminar das anotações feitas

A partir da investigação da obra, tanto de maneira independente quanto apoiado em seus comentadores, somando às anotações desenvolvidas, o recorte temático do trabalho começa a se desenhar de maneira mais definida, na forma de três eixos conceituais, sempre presentes no trabalho de Borges: tempo, identidade e ficção.

Em uma simples dinâmica, tento identificar, quais desses temas se apresentam de forma mais pronunciada em cada conto e ter uma visão comparativa deles. Faço um "baralho de mentira", feito de recortes de papel kraft de tamanho 6x12cm, cada carta representando um dos sete contos. Em seguida, atribuo post-its coloridos, correspondentes aos três temas delimitados a cada desses *proxies*: roxo (tempo), laranja (identidade) e verde (ficção); permitindo que os contos recebam mais de uma classificação nesse primeiro momento.



Figura 11: Dinâmica de temas

O resultado é esclarecedor, na medida que mostra como esses temas tratados pelo autor, apesar de claramente distintos entre si, estão interligados e se esbarram a todo instante. Sem deixar de levar em conta, claro, a meticulosa construção textual de Borges.

Assim, pegando esse mapeamento inicial, tomo decisões, embasadas em minha bibliografia, sobre qual tema atribuir à cada carta, dentre aqueles já apresentados pelo mapeamento preliminar; chegando assim à essa relação:

1. Tlön, Uqbar, Orbis Tertius - ficção;
2. Pierre Menard, autor de Quixote - identidade;
3. As Ruínas Circulares - tempo;
4. A Loteria na Babilônia - ficção;
5. O Exame da Obra de Herbert Quain - identidade;
6. A Biblioteca de Babel - tempo;
7. O Jardim de Veredas que se Bifurcam - tempo;

Com base nessa definição, o trabalho pode ser entendido como a representação da narrativa sob determinada perspectiva temática, mediado e magnificado pelo símbolo.

Estabelecido essa associação temática de maneira clara, determino também nessa etapa de pesquisa, o universo iconográfico do projeto, usando como principal referência as ilustrações alquímicas, da qual estabeleço paralelos ora visuais ora conceituais e os livros de Emblemas, gênero literário com origem no século XVI, caracterizado por uma estrutura de três elementos: um lema (uma espécie de título em latim), um texto e uma imagem simbólica, que uso tanto para referência quanto a representação das figuras, quanto sua qualidade visual enquanto xilogravura.

5.2 SKETCHS

A partir do saber consolidado na etapa de pesquisa, avanço à etapa seguinte, munido de um recorte temático para cada conto, assim como um material de apoio, composto de anotações e relação de símbolos, e as especificações das cartas.

Escolhido um símbolo para trabalhar, começam a surgir as questões formais do trabalho, quanto a representação visual, composição e unidade do conjunto.

Trabalho esses sketches à mão, usando uma combinação de lápis 2B, 4B e 6B, assim como uma lapiseira 5.6mm. Usando um molde do tamanho das cartas, traço em meu sketchbook as dimensões da carta e dessa maneira trabalho fazendo variações de composição. Faço um esforço para manter as formas com relativa simplicidade, uma vez que as referências de emblemas que mais me interessam possuem uma composição pregnante e de fácil identificação dos símbolos.

Em termos de traço, localizo o trabalho em algum lugar entre uma impressão em relevo e desenho, ambos como compreendidos dentro do campo de referências delimitado. Trabalho essa ideia aqui usando hachuras e variando a grossura dos contornos como forma de enfatizar as relações de hierarquia da imagem.

Tendo em vista o formato alongado da carta, trabalho composições bastante verticais, e uso um *motif* sempre presente no textual de Borges, o espelho. A partir dessa verticalidade imposta pelas cartas, trabalho um certo espelhamento a partir de um eixo central na figura. Assim uso das referências alquímicas, uma vez que, devido sua própria natureza, sobretudo nas de temática astrológica, possuem uma organização como um diagrama elucidativo.

Após estar satisfeito com alguma composição, sigo para próxima etapa digitalizando o desenho usando um scanner.

Nos primeiros meses de desenvolvimento, seguia desta etapa para a elaboração de uma versão em nanquim em papel kraft. Para então digitalizar o desenho, retocá-lo e finalizá-lo. Porém, ao trabalhar com dois “protótipos” experimentando diferentes maneiras de finalização, percebo que conseguiria flexibilizar meu fluxo de trabalho de maneira mais eficiente partindo direto do sketch para o Photoshop.

5.3 FINALIZAÇÃO

Com o desenho digitalizado, começo um processo de refinamento das formas, onde redesenho a composição usando o sketch como base. No entanto, a utilização do sketch não tem a intenção de cristalizar o layout. A escolha por seguir a finalização do desenho digitalmente, visa justamente flexibilizar o processo, possibilitando alterações e reorganizações da composição.

Uma vez essas formas básicas finalizadas, volto minha atenção às hachuras e aplicação de texturas. Opto por manter o projeto em preto e branco, mas introduzo a escala de cinza. Vejo nessa decisão um bom meio termo: enquanto não me distancio tanto das referências, o recurso me permite trabalhar de uma outra maneira a questão da materialidade das representações. A mistura de hachura, texturas e uma gradação volumétrica da escala de cinza traz uma variedade que acredito que se relaciona à proposta borgeana. Enquanto Borges trabalha dialogando diferentes concepções do real, sobrepondo-as e transformando-as, trabalho com diferentes formas de representar o volume e a materialidade da ilustração.

A preocupação com a coerência visual do conjunto de cartas esteve presente durante todo o processo. Nesta etapa, porém, me concentro apenas nesta função, realizando operações no sentido de unificar determinados aspectos entre as imagens. Essas operações envolvem ajustes no peso dos traços, nos tons de cinza e como estão dialogando como conjunto, assim como proporcionar pequenos ajustes de enquadramento da imagem. Este esforço unificador é importante, pois a partir dele, é possível trabalhar elementos mais particulares de cada ilustração, sem que se perca de vista a interação do conjunto inteiro. Como por exemplo a textura

diferenciada do envelope na sétima carta, ou a textura da água, que também não se assemelha à outras aplicações no conjunto. O uso desses recursos diferenciados só é possível devido ao estabelecimento prévio de outras relações amarrando esse grupo de cartas.

6 ANÁLISE INDIVIDUAL DAS CARTAS;

A seguir apresento as cartas individualmente, explicando o processo de elaboração de suas ilustrações.

6.1 TLÖN, UQBAR, ORBIS TERTIUS

Tlön, Uqbar, Orbis Tertius é um conto sobre o surgimento de uma misteriosa e detalhada enciclopédia referente a um planeta inventado, cuja realidade seria ordenada a partir do idealismo filosófico de Berkeley. O profundo interesse popular na enciclopédia, faz com que, aos poucos, a ficção de Tlön comece a transbordar para o mundo real; primeiro na forma de objetos e pessoas, mas eventualmente culminando numa substituição cultural e linguística pela cultura de Tlön. O conto então termina na perspectiva da inevitável substituição da Terra por Tlön.

O conto, portanto, trata de maneira bastante extensiva a questão entre a realidade do leitor/observador e a ficção, e nas interferências de um sobre o outro. E é sobre este eixo temático que decido trabalhar a ilustração dessa estória.

Ao longo de todo o texto, há momentos onde as coisas surgem como idéia ou imaginação, para depois serem materializados no real, relação que condiz com o funcionamento idealista de universo. Borges entrega esse sistema de maneira discreta na passagem:

(...) um par de anos depois, topei com esse nome nas inesperadas páginas de De Quincey (Writings, volume XIII), onde se refere a um teólogo alemão que, em princípios do século XVII, descreveu a imaginária comunidade da Rosa-Cruz — que outros fundaram mais tarde, à semelhança da que ele preconizara. (BORGES, 2008, posição 1.13)

Porém esse conceito surge com força total, próximo à conclusão do conto, através do interesse desmedido da população pela enciclopédia. O apelo de se viver em um universo regido por leis humanas, leis “destinadas a serem decifradas”.

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 leis divinas — traduzo: com leis inumanas — que nunca chegamos a perceber inteiramente. Tlön pode ser um labirinto, mas é um labirinto urdido por homens, um labirinto destinado a ser decifrado pelos homens. (BORGES, 2008, posição 1.33)

A partir dessa passagem, penso em como o conto se relaciona com o tema de maneira quase literal. Na conclusão do conto, o planeta Tlön engole a Terra; e a Terra se torna Tlön. A imagem simbólica *Orbis Tertius* (Terceiro Planeta), nome dos organizadores da enciclopédia inventada, surge se interpondo entre o real e o observador.

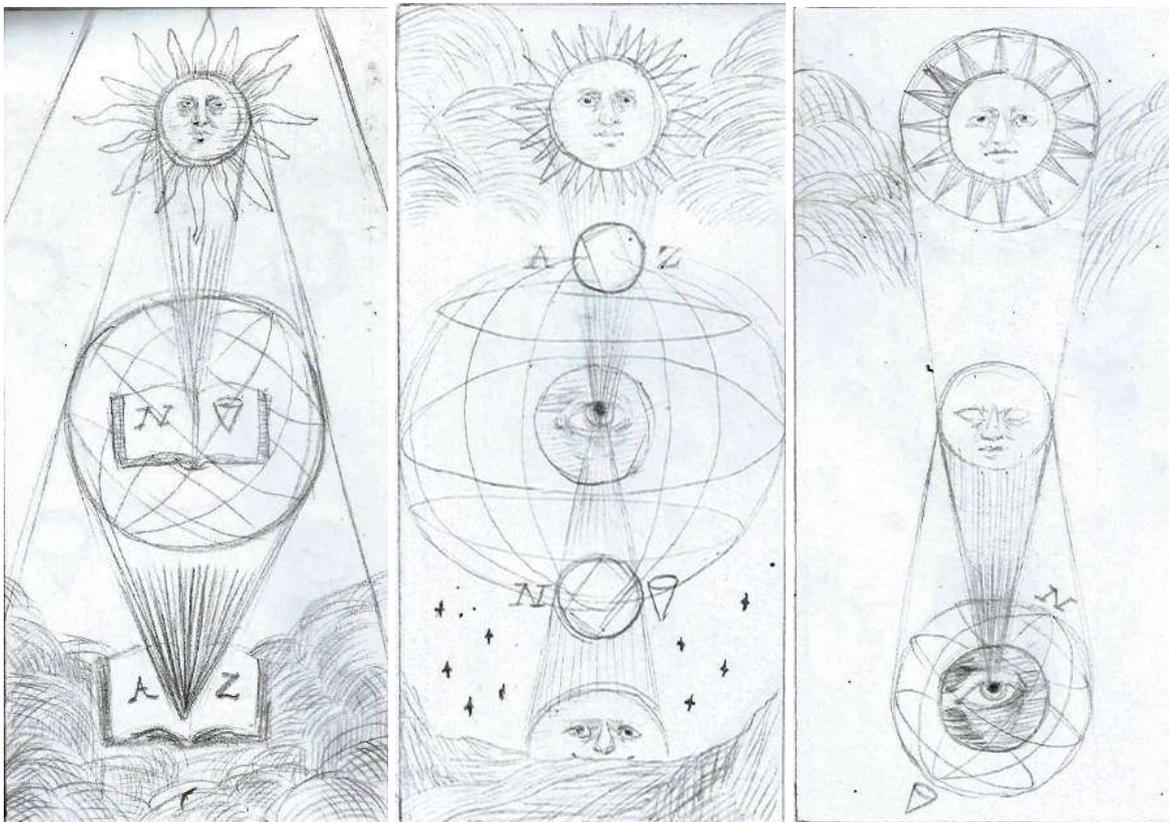


Figura 12: Sketchs de *Tlön*, *Uqbar*, *Orbis Tertius*

Incorporo nessas composições diversos elementos do conto, como a enciclopédia Britannica e a enciclopédia de Tlön, o cone de metal e o “N” representando a bússola. Crio uma oposição entre as duas enciclopédias: as letras “A - Z” representam a enciclopédia Britannica, e o conhecimento sistematizado e catalogado, como compreendidos e aceitos como verdade pela humanidade. A enciclopédia de Tlön parte desse conhecimento estabelecido, e eventualmente o

torna obsoleto. Vejo esses dois livros como uma mesma coisa em polaridades opostas, assim associo-os à materialidade do Sol e à subjetividade da Lua.

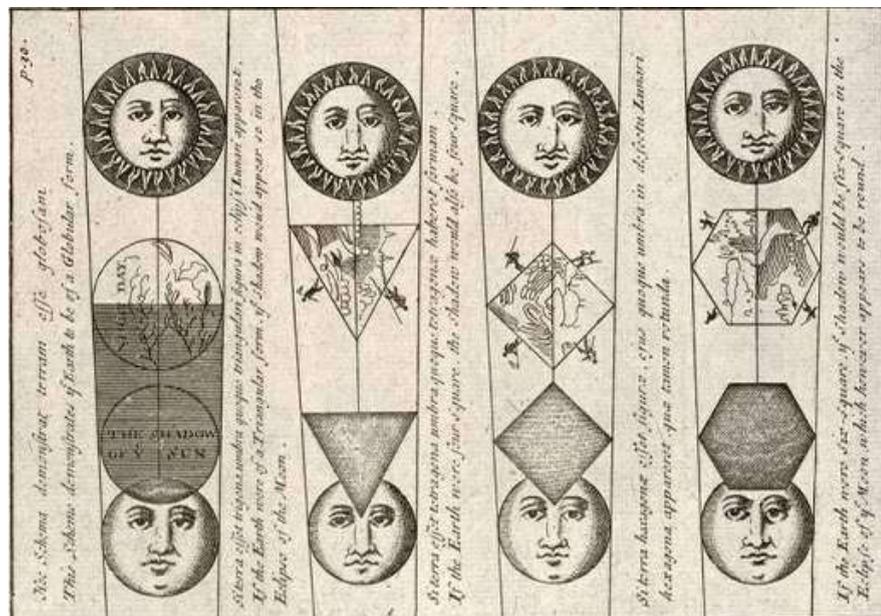


Figura 12: *Four Diagrams of Solar Eclipse* (1711) de Johannes Buno
(fonte: <https://www.loc.gov/item/2013593159/>)

Pesquisando referências, encontro a imagem acima, um diagrama do século XVII atestando a forma esférica da Terra a partir de sua sombra visível sobre a superfície da Lua no momento do eclipse. Encontro na ideia do eclipse e nessa composição correspondências com o conto de Borges.

Este se torna o caminho que acredito dar ênfase no aspecto da estória que havia delimitado: a questão da ficção interpolada na realidade; ou no caso, a lua se entrepondo entre Sol e observador.

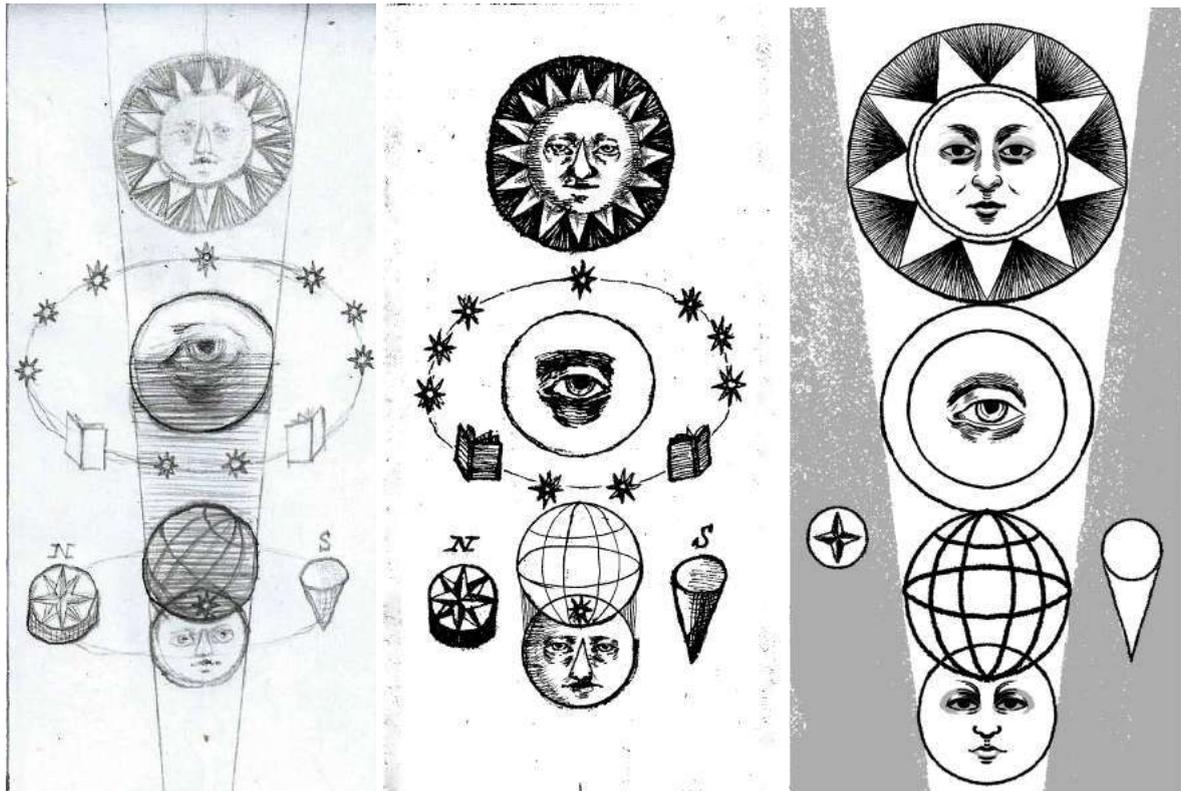


Figura 13: Sketchs mais avançados de *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*

Dentro desta composição do eclipse, continuo utilizando muitos dos símbolos presentes nos sketchs anteriores. Porém, em um esforço de ressaltar a relação entre os planetas, começo um processo de enxugar a imagem dos elementos menos relevantes. Assim, de certa maneira preservo a composição da referência do século XVII, trocando apenas a Terra (observador) e a Lua de lugar. Essa troca permite que a sombra projetada pela Lua caia sobre o observador. Essa sombra é *Tlön*, e a maneira que interage com o observador indica sua gradual sobreposição sobre a Terra.

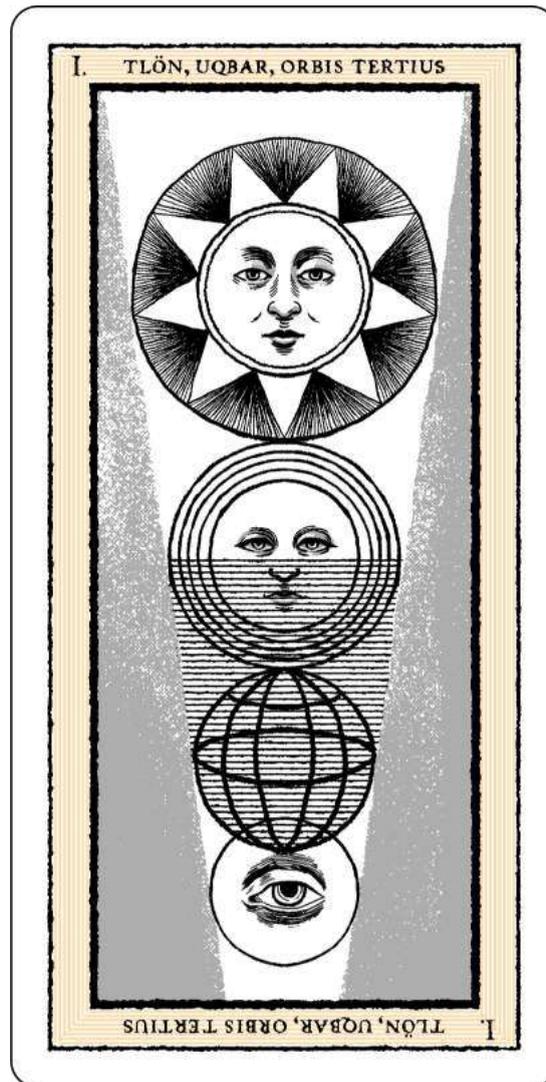


Figura 14: Ilustração final de *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*

6.2 PIERRE MENARD, AUTOR DE QUIXOTE

Pierre Menard, autor de Quixote é um conto escrito como um comentário póstumo à obra desse autor fictício. O destaque da resenha não é em sua obra publicada, mas aquela secreta, que viria a renovar a “detida e rudimentar arte da leitura”.

O narrador abre o texto com uma listagem da bibliografia completa de Menard, um total de 19 publicações entre artigos, monografias, traduções e poemas, relacionando autores reais e imaginários. Esta seria sua obra visível.

O texto parte então ao que realmente o interessa: a obra invisível de Menard. Aparentemente o autor teria conseguido, não através da cópia mas de sua memória e de seus experimentos literários, a rescritura exata de quase três capítulos de *Dom Quixote*.

Fazendo uma comparação da mesma passagem escrita por Menard e por Cervantes (textos idênticos), o narrador conclui facilmente a superioridade da escrita do francês. E revela ainda que consegue ver traços da escrita de Menard por todo *Quixote*, inclusive as partes não elaboradas pelo exercício do autor.

O conto termina com uma visão de um leitor ativo e também criador do texto, e propõe a criação a partir de uma nova técnica:

Menard (talvez sem querer) enriqueceu mediante uma técnica nova a arte detida e rudimentar da leitura: a técnica do anacronismo deliberado e das atribuições errôneas. Essa técnica de aplicação infinita nos insta a percorrer a *Odisséia* como se fosse posterior à *Eneida* e o livro *Le jardin du Centaure* de madame Henri Bachelier como se fosse de madame Henri Bachelier. Essa técnica povoa de aventura os livros mais pacatos. Atribuir a Louis-Ferdinand Céline ou a James Joyce a *Imitação de Cristo* não será uma renovação suficiente desses tênues conselhos espirituais?
(BORGES, 2007, posição 1.60)

Me concentro em uma imagem em particular, construída no início do texto. Ao listar a bibliografia de Menard, o narrador apresenta no quinto item: “*Um artigo técnico sobre a possibilidade de enriquecer o xadrez eliminando um dos peões de torre. Menard propõe, recomenda, discute e acaba por recusar essa inovação*”. Acredito que tal relação reflete uma dinâmica muito importante do conto.

Assim como o xadrez, a escrita também é um procedimento combinatório. Cada letra gravada no papel representa uma escolha dentre um número finito de caracteres, análoga à movimentação das peças no tabuleiro. A partir do diálogo entre essas duas atividades, proponho uma leitura com base na ideia da nulidade da personalidade, discutida anteriormente.

Ao propor o esvaziamento da identidade do autor, retirando sua pressuposta detenção do sentido último do texto, Borges aparenta estar afastando o autor de seu texto, no momento da leitura. Porém, ao “recusar essa inovação”, Borges reafirma a figura do autor, não como dono de um sentido original do texto, mas como uma versão construída e ficcionalizada de autor, evidenciando o caráter aberto da obra literária.

Assim, escolho trabalhar essa relação das peças de xadrez na ilustração da carta, por ver na dinâmica que ela estabelece algumas das relações essenciais desenvolvidas pelo conto.

O texto de *Quixote* surge como a torre, sólida, fixa e estável, na qual os peões, os autores Menard e Cervantes ficcionalizados pelo texto, estão apoiados. Abaixo mostro diferentes etapas do processo de sketch da carta.

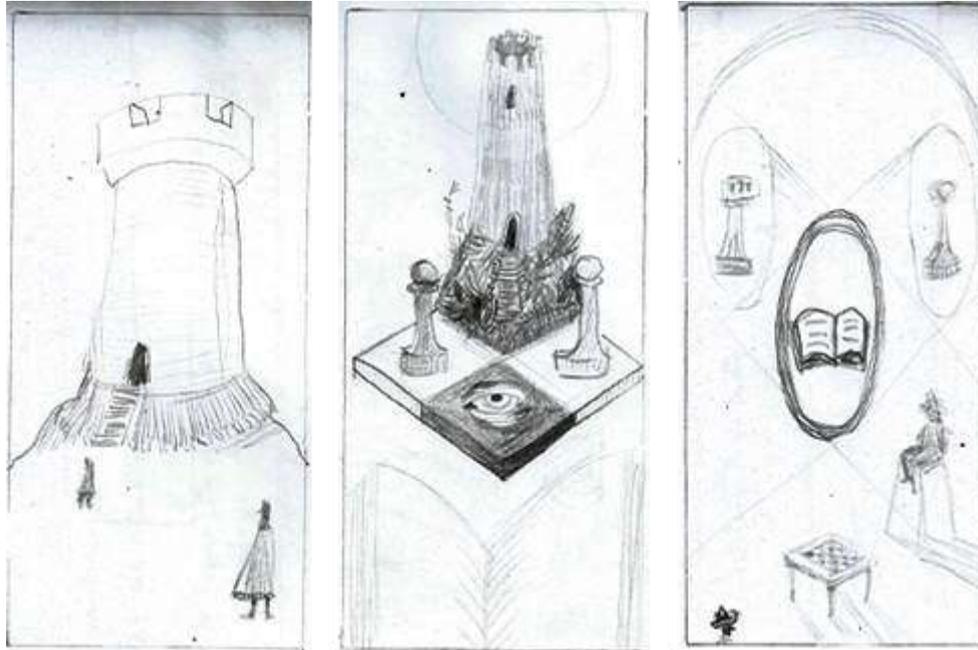


Figura 15: Sketchs de *Pierre Menard, autor de Quixote*

Identifico nesses sketches iniciais um certo desequilíbrio das relações. Ao esvaziar a autoridade do autor de um “significado real” da obra, Borges aponta para outro vértice dessa relação: o leitor.

Ler é, de imediato, uma atividade posterior à de escrever: mais resignada, mais civil mais intelectual. (BORGES APUD MONEGAL, 1980, p.81)

O leitor aparece com figura central e ativa na produção de sentido da obra, numa estrutura compreendida por autor, obra e leitor, como é evidenciado pela conclusão do conto. Com isso em mente prossigo testando outras composições, tentando privilegiar, em termos de composição, a posição do leitor (simbolicamente representada pelo olho).

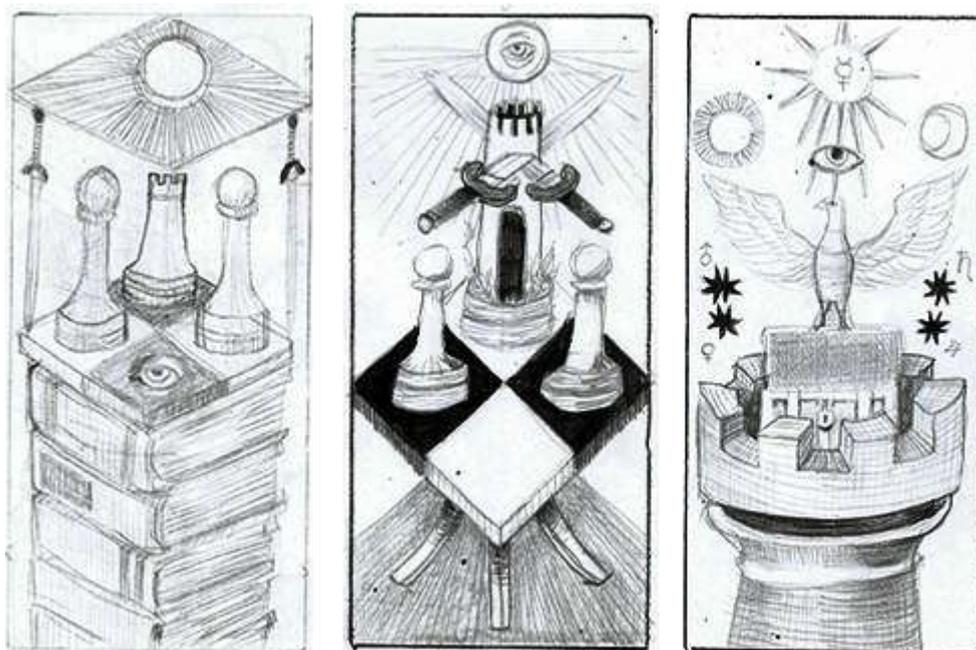


Figura 16: Sketchs mais avançados de *Pierre Menard*, autor de *Quixote*

Ainda elaborando a composição, me aproveito de uma referência alquímica para dar conta do papel do leitor, e ao mesmo tempo proporcionar, nesse choque de referências, o jogo de aproximação e afastamento fundamental para meu trabalho.

A referência em questão é do livro *Elementa Chemicæ* (1718), no qual através de uma série de ilustrações, o autor alemão J.C. Barchusen (1666 - 1723) descreve o processo de confecção do *Opus Magnum* (a Grande Obra), a Pedra Filosofal. A série, composta de 78 ilustrações (mesmo número de cartas em um deck de tarot), possui um linguagem visual altamente codificada, típica dos tratados alquímicos.

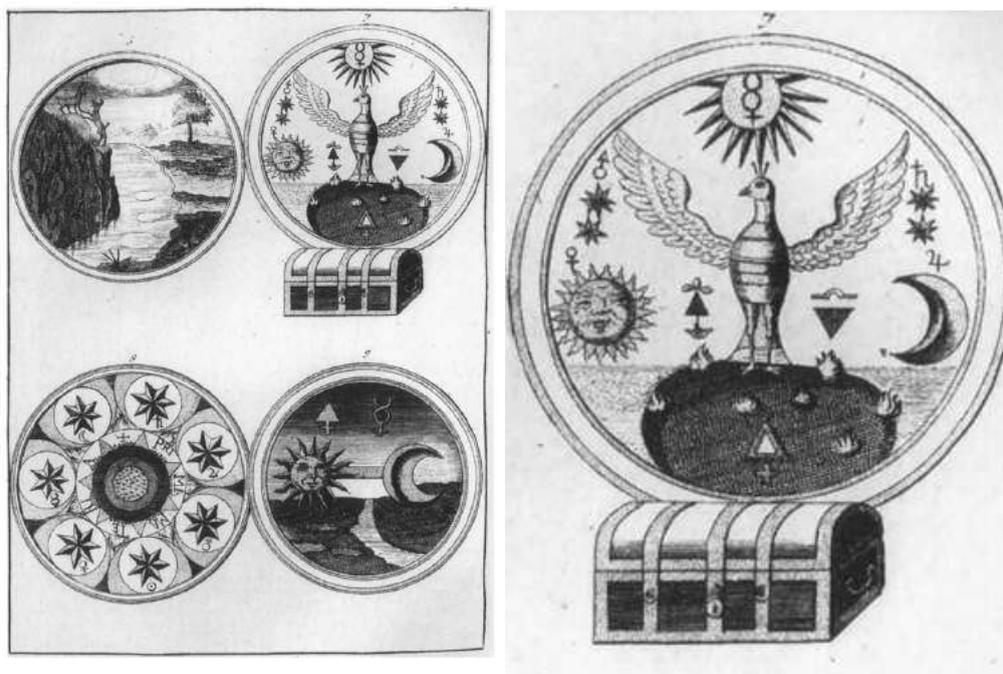


Figura 17: Ilustração do livro *Elementa Chemicæ* (1718) de J.C. Barchusen
(fonte: ROOB, 2001, p.128)

O autor Alexander Roob elucida alguns aspectos da imagem:

O papel principal neste processo é desempenhado pelo Mercúrio filosófico, não o mercúrio comum, mas uma substância cuja origem é inteiramente envolta em mistério.

O espírito do material é extraído dela. O lendário *Azoth* surge, como o agente do Trabalho, na forma de uma pomba. Como as pombas enviadas por Noé para saber se as águas haviam diminuído, elas só terminam seu vôo quando a pedra está finalmente sólida. (ROOB, 2001, p.126, tradução livre)²

De acordo com Roob, a ave mercurial estaria relacionada à condução do processo de criação da pedra filosofal. A partir da visão do leitor (e da leitura) como figura central na criação literária estabeleço esse paralelo, no qual o caminho para a *grande obra* é feito a partir do movimento de entrada e saída do leitor, ou da ave mercurial. O sentido dessa grande obra é aberto pelo leitor e se revela vazio, na imagem do baú.

² The main role in this process is played by the philosophical Mercury, not ordinary quicksilver, but a mysterious substance whose origins are entirely shrouded in darkness. The material spirit is extracted from it. The legendary *Azoth* comes, as the agent of the Work, in the form of a dove. Like the doves that Noah sent forth to learn whether the waters had abated, it only ends its flight when the lapis is finally fixed.

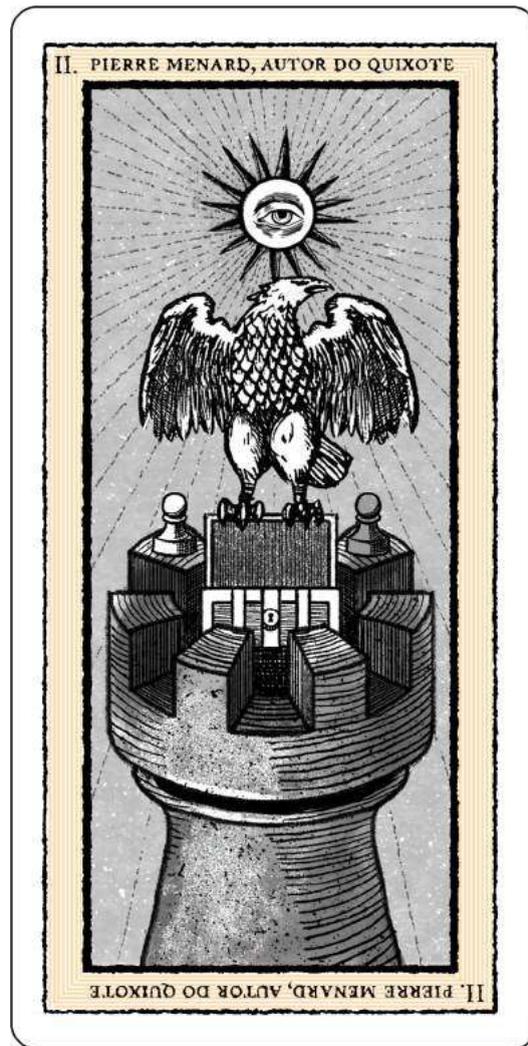


Figura 18: Ilustração final de *Pierre Menard, autor de Quixote*

Retiro muitos dos elementos presentes no sketch final, assim como na primeira ilustração, uma vez que quero privilegiar as relações, e não necessariamente a materialidade das imagens e símbolos representados.

6.3 AS RUÍNAS CIRCULARES

Em *As Ruínas Circulares*, o autor apresenta a ideia de um tempo cíclico ao longo da narrativa. A estória do feiticeiro empenhado na criação de um indivíduo a partir do sonho é contada em meio à seus ciclos de vigília e sonho. Mas essa concepção circular atinge sua total forma no último parágrafo, ao descobrir que o sonhador era também uma criatura sonhada por alguém.

O desfecho da narrativa sugere que esses ciclos de criador e criatura vão seguindo de ruína em ruína rio abaixo, conferindo à esse rio, que é também o

tempo, dimensões infinitas, de maneira que um ponto de origem desses ciclos é inconcebível.

Ao perceber ser também apenas uma ilusão, o feiticeiro têm sua identidade dissolvida. Não apenas se descobre feito da mesma matéria imaginária que compõe sua criação, mas ele é também sua criação. O mesmo acomete as ruínas, que não são várias ao longo do rio, mas também um espaço unificado.

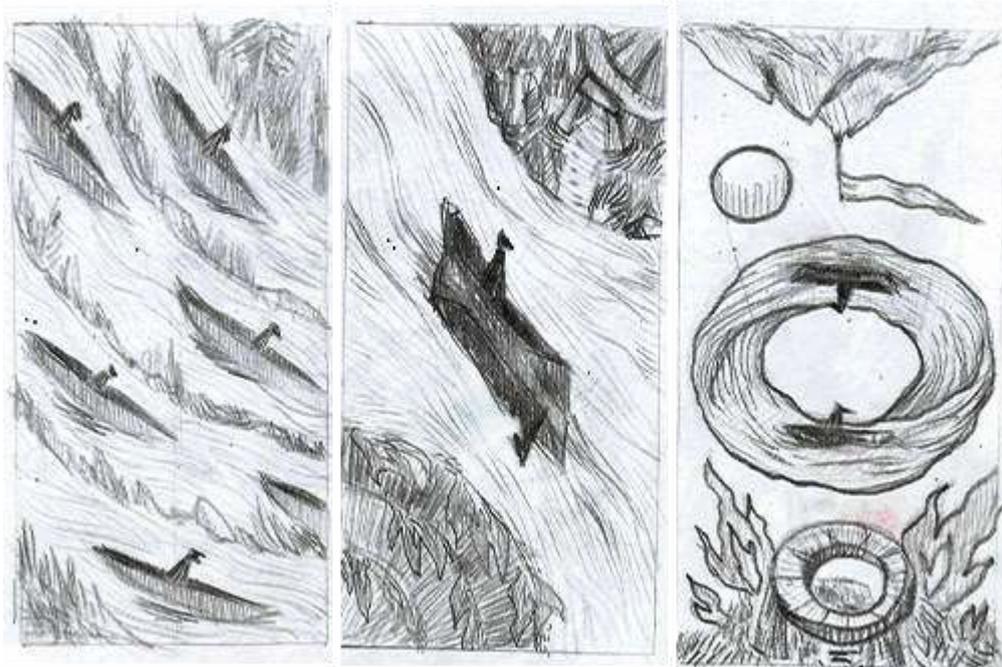


Figura 19: Sketchs de *As Ruínas Circulares*

Em minhas primeiras ideias, trabalhei a quebra da identidade individual causada pelo tempo circular da narrativa, usando esses personagens em alguma relação de espelhamento. Apesar de gostar das composições, percebo que estas relações de espelhamento causam uma sensação de multiplicidade e quantidade, ideia que não dialoga tão bem com o conto.

Além disso, esses exercícios foram realizados no início do processo, e por isso tem caráter um pouco mais representativo em relação à estória.

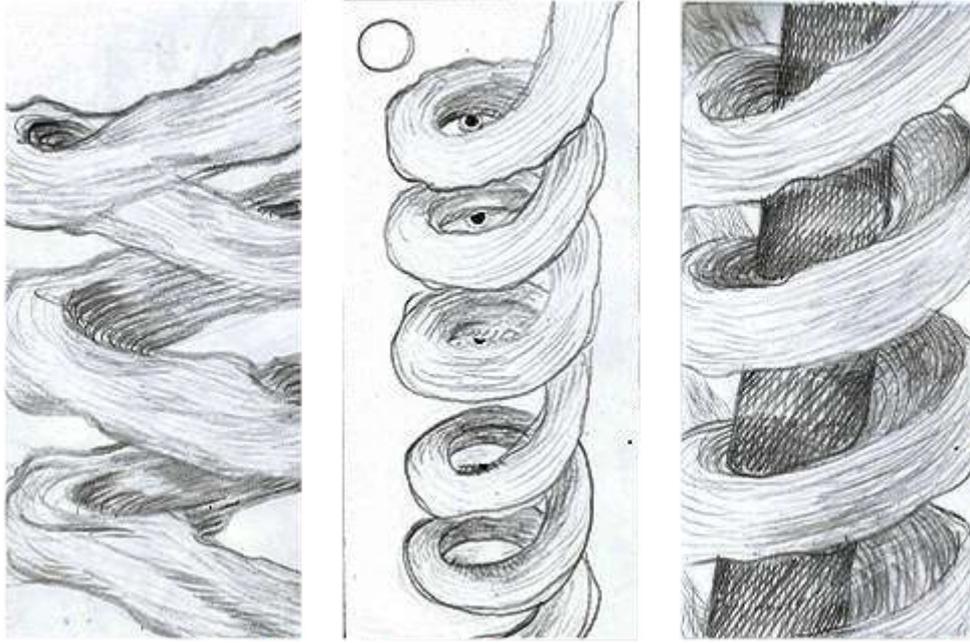


Figura 20: Sketchs mais avançados de *As Ruínas Circulares*

A partir do primeiro sketch da sequência, começo a trabalhar a ideia desse tempo cíclico através da forma espiral. Tentando também relacionar à questão da identidade, uso essa coluna para trabalhar a ideia de que não há várias ruínas diferentes no leito do rio, como acredita o feiticeiro. Este espaço único é um elo ligando todos sonhados e sonhadores. Através da relação entre rio e coluna trabalho também a questão do imaterial e material, ou sonho e vigília.

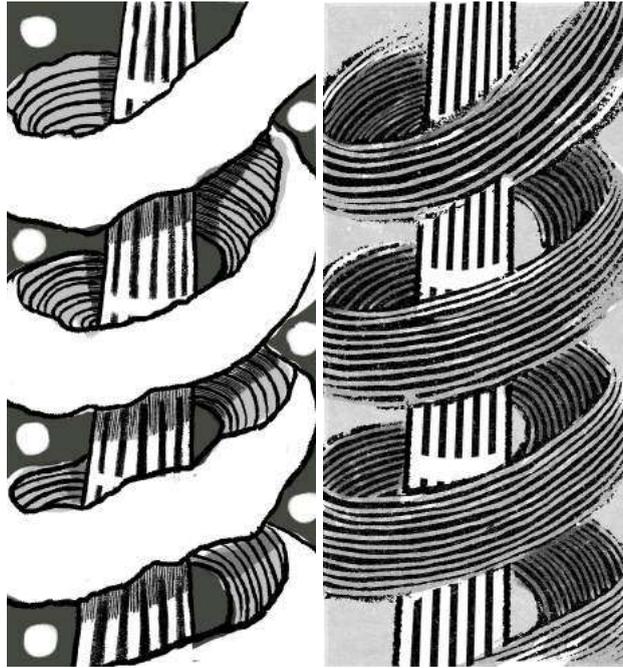


Figura 21: Testando diferentes finalizações

Decidido nesta composição, experimento algumas maneiras de representar a água e a coluna. Se tratando das dicotomias mencionadas acima, trabalho o contraste entre o concreto e o fluido, tanto em termos de forma quanto de cor. As linhas caóticas do rio se contrapõem às retas que desenham a coluna, assim como a clareza da coluna se opõe à escuridão das águas.

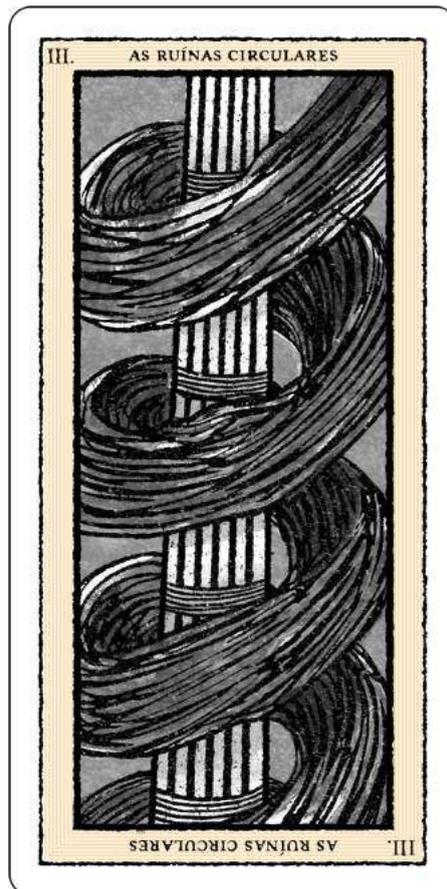


Figura 22: Ilustração final de *As Ruínas Circulares*

6.4 A LOTERIA NA BABILÔNIA

Assim como no primeiro conto, *A Loteria na Babilônia* também discute a questão de uma mudança subjetiva na percepção da realidade, porém se diferencia deste conto em alguns aspectos.

A narrativa é um relato oral acerca da origem da loteria na cidade natal desse interlocutor. Acompanhamos fatos relevantes na transformação desse jogo de azar em uma instituição reguladora de toda a realidade, fundamentada a partir da aleatoriedade. As consequências disso são tratadas logo na primeira linha do conto:

Como todos os homens da Babilônia, fui procônsul; como todos, escravo; também conheci a onipotência, o opróbrío, 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, 2016, posição 1.84)

Em *Tlön*, as legiões de leitores são atraídos pela realidade que o planeta proporciona, uma realidade destinada a ser decifrada pela humanidade, uma vez que é fruto dela própria. Já n’*A Loteria*, o aparente caos e aleatoriedade da realidade é ironicamente sobreposto pela aleatoriedade de sorteios de loteria; evidenciando a primazia da construção de alguma relação de causalidade. Porém, é possível ver como em ambos os contos o autor trabalha a ideia da ficção como máscara da realidade.

A partir dessa ideia da ficção que se sobrepõe a realidade, meu ponto de partida é a análise do desdobramento de um sorteio em específico descrito no conto:

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. Alguns babilônios argumentavam que ele merecia, em sua qualidade de ladrão, o ferro quente; outros, magnânimos, que o carrasco devia aplicar-lhe o mesmo castigo porque assim fora determinado pelo acaso... Houve distúrbios, houve efusões lamentáveis de sangue; (BORGES, 2016, posição 1.84)

Na conclusão do conto, são consideradas algumas hipóteses acerca da existência ou não da loteria. Uma das visões apresentadas é a de que seria “indiferente afirmar ou negar a realidade da tenebrosa corporação, porque a Babilônia não é outra coisa senão um infinito jogo de acasos.” Se a realidade é feita de acaso, e a loteria trabalha impondo o acaso, sua existência ou não é irrelevante, sob o ponto de vista das relações de causa e efeito. A diferença, no caso, é que existe uma justificativa conhecida para a aleatoriedade da loteria, enquanto para o “real” tal justificativa segue inacessível à humanidade.

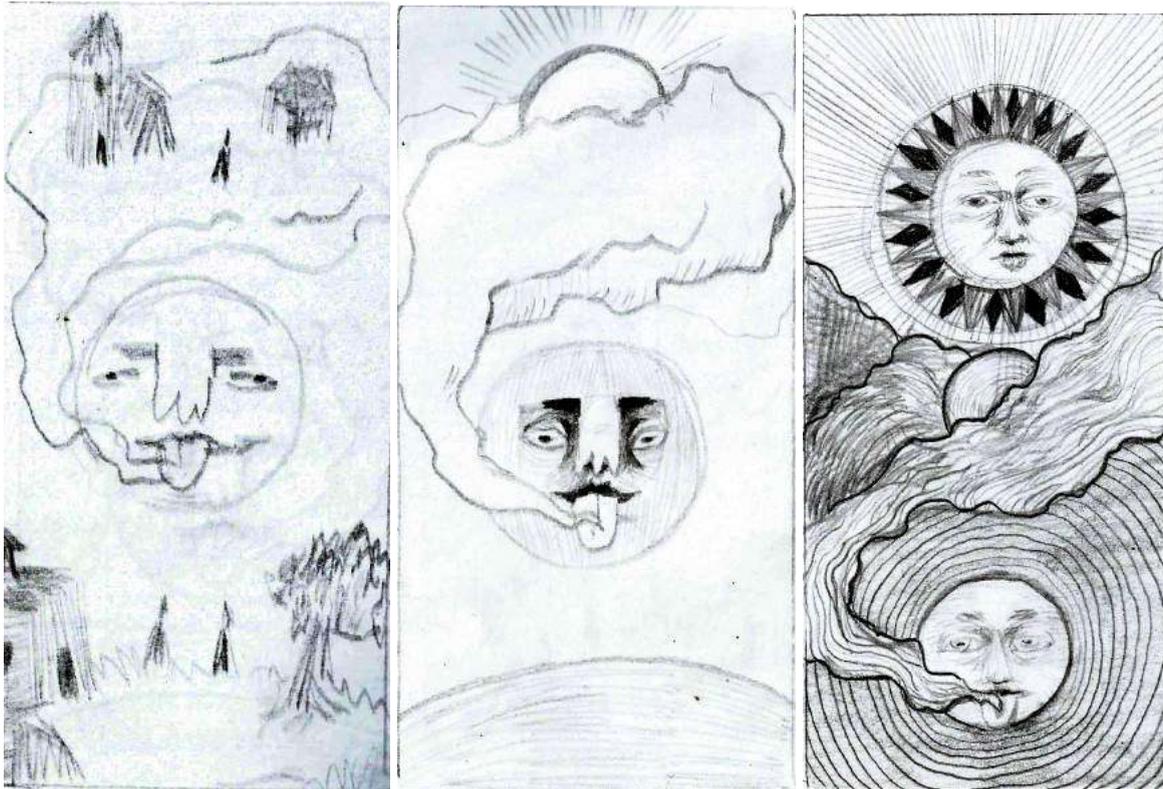


Figura 23: Sketchs de *A Loteria na Babilônia*

A partir da relação ambivalente da língua queimada, que espelha a relação entre universo e loteria, começo meus primeiros sketches focando nesta imagem. Por identificar uma aproximação com o primeiro conto, resgato os personagens da ilustração da primeira carta, uma vez que estão relacionados às mesmas peças que estão em jogo aqui. Trabalho assim essa imagem da Lua, que a partir da fumaça proveniente de sua língua queimada, envolve a Terra, tapando sua ligação com o Sol, símbolo da objetividade.

Em termos de composição, o último ajuste que faço na imagem é me certificar de que a fumaça esteja bloqueando o Sol (e não a Lua, como no terceiro sketch acima).



Figura 24: Ilustração final de *A Loteria na Babilônia*

6.5 EXAME DA OBRA DE HERBERT QUAIN

Também escrito como uma resenha ou crítica literária, Borges analisa quatro publicações deste escritor fictício. Ao longo de toda narrativa, Quain e suas obras refletem Borges e os contos presentes neste livro (no qual *Exame da Obra de Herbert Quain* é um deles).

Essa relação entre os contos reais e os fictícios tem seu ápice nas linhas finais do conto. Ao fazer a confissão “cometi a ingenuidade de extrair ‘As ruínas circulares’, que é uma das narrativas do livro *O jardim de veredas que se bifurcam*.” (BORGES, 2016, posição 1.102) Borges apaga a ideia de sua autoria sobre o texto, à medida que favorece uma visão da escrita, e da criação de maneira geral, como

uma compilação de outros textos e outros autores, e menos relacionada a uma ideia de originalidade espontânea.

Por se tratar de um conto que compreende várias outras estórias, com suas próprias simbologias, inicialmente tenho certa dificuldade em chegar a uma composição capaz de relacionar esses elementos de maneira clara e coesa, dada a natureza fragmentada do conto. Assim, começo trabalhando com os principais elementos das estórias descritas no conto, conciliando-os sob a figura do autor.

Enquanto quero me afastar de uma representação de figura humana, penso que no caso deste conto, todos os símbolos convergem para o autor. E por apresentar vários símbolos presentes em outros contos de Borges, acredito que uma representação eficaz desse autor seria chave para a boa comunicação desta carta.

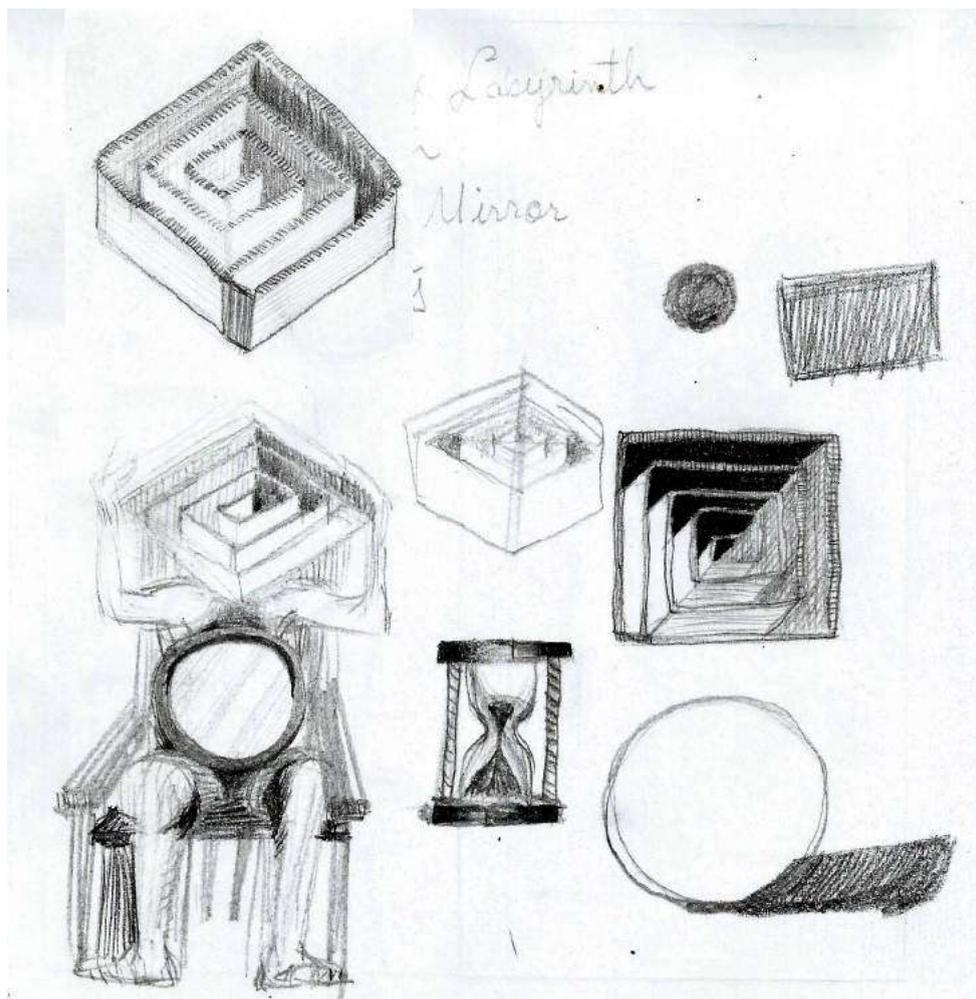


Figura 25: Sketchs de *Exame da Obra de Herbert Quain*

Voltando à minhas referências, procuro composições que consigam hierarquizar diversos elementos sob um mesmo símbolo. No livro “Alchemy & Mysticism” encontro a imagem abaixo, a *mão do filósofo*. A imagem representa o alquimista e, os elementos posicionados sobre seus dedos, os “sete signos secretos” relacionados à substâncias do fazer alquímico.

A ideia de representar o autor a partir da imagem da mão me parece bastante pertinente, e adaptando os símbolos em seus dedos é possível propor a leitura de que são de alguma maneira provenientes desse autor.

O autor em questão é Herbert Quain, e não Borges. Por conta disso, minha primeira decisão ao elaborar essa ilustração é a de evidenciar o caráter ilusório da mão. Se na imagem original a mão representada é a direita, desenho a esquerda refletindo o espelhamento proposto a todo momento pelo conto.

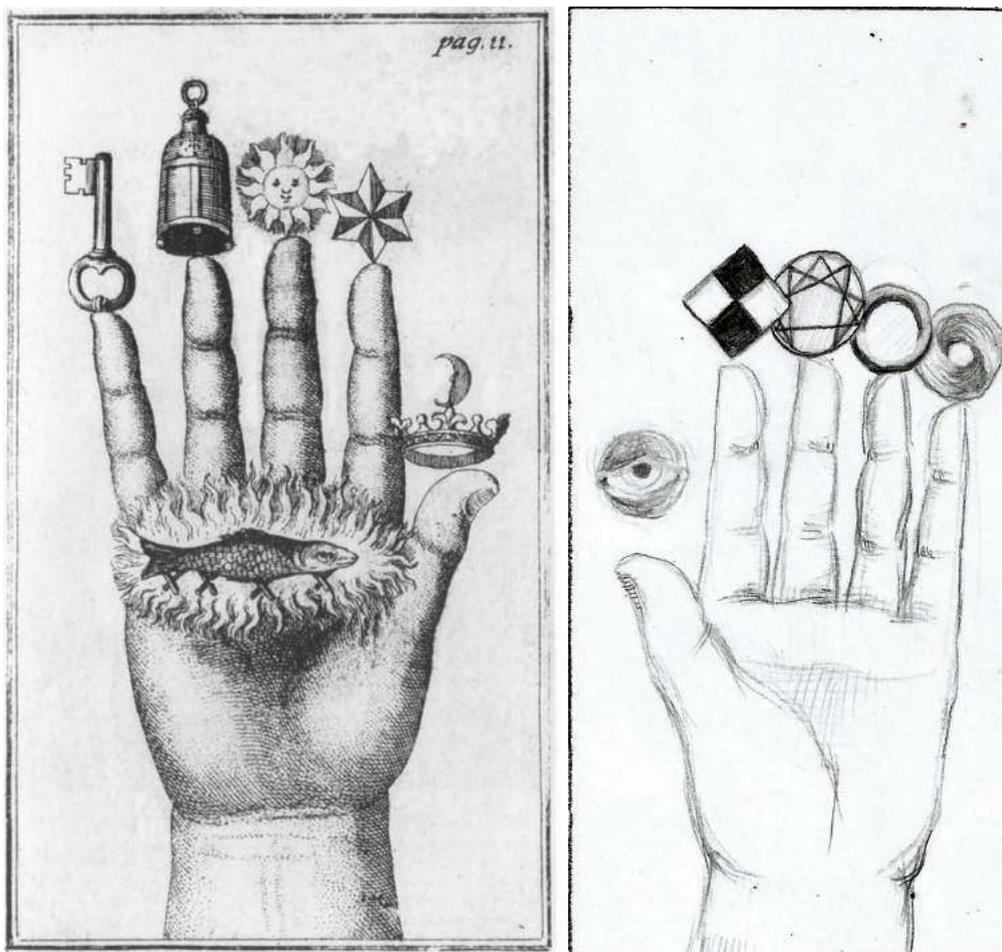


Figura 26: À esquerda *The Hand of the Philosopher*, de J. J. Hollandus (fonte: ROOB, 2001, p.587);
À direita sketch de *Exame da Obra de Herbert Quain*

Sigo então relacionando cada uma das quatro estórias de Quain à símbolos. Esses símbolos estão ligados à momentos ou características concretas dessas estórias; porém mais do que isso, eles estão ligados à conceitos que recorrem na obra de Borges. Por exemplo, o primeiro livro de Quain, chamado *The God of the Labyrinth*, se baseia na premissa de que o leitor, ao terminar o livro, deveria voltar e ler com mais atenção determinadas partes para chegar a resposta desse romance policial. A leitura desse livro é não linear, da mesma maneira que ao percorrer um caminho de um labirinto e chegar a um beco sem saída, deve-se voltar pelo caminho de onde veio e procurar uma nova solução. Agora pensando em Borges, a imagem do labirinto é presente na maioria de seus contos, na forma de relações enigmáticas que devem ser decifradas pelo leitor, confundindo diferentes noções de espaço e tempo. De certa maneira, Borges utiliza destes livros de Quain como símbolos em si mesmos de suas próprias estórias.

Em relação aos demais símbolos, uso a imagem do eneagrama, representando a completude entre partes, para a estória *April March*, um livro regressivo e bifurcado em nove variantes da mesma narrativa. Uso a imagem do espelho para representar a estória *The Secret Mirror*, um romance em duas partes, na qual a primeira é um reflexo magnificado da realidade, apresentada na segunda parte. Do último livro de Quain, chamado *Statements*, Borges diz ter retirado a ideia de seu conto *As Ruínas Circulares*. Crio essa imagem remetendo à ilustração desenvolvida para tal carta, sendo esse rio seguindo circularmente de maneira indefinida.

Após estabelecer um símbolo para cada uma das estórias de Quain, sigo desenvolvendo outros dois (no dedão e na palma), não apenas para relacionar à composição da imagem usada como referência, mas também para dialogar com o conto de Borges, no qual essas estórias estão inseridas.

Uso o símbolo de olho, novamente remetendo à leitura/leitor. Importante notar que este olho sai diretamente da mão, indicando que a ação de escrever e criar está de certa forma subordinada à leitura, postulado característico de Borges. Por último uso o símbolo do fogo, “agente de transmutação” (CIRLOT, p.105), complementando o ponto levantado pelo símbolo do olho; a criação seria a transmutação a partir da leitura de outros textos.

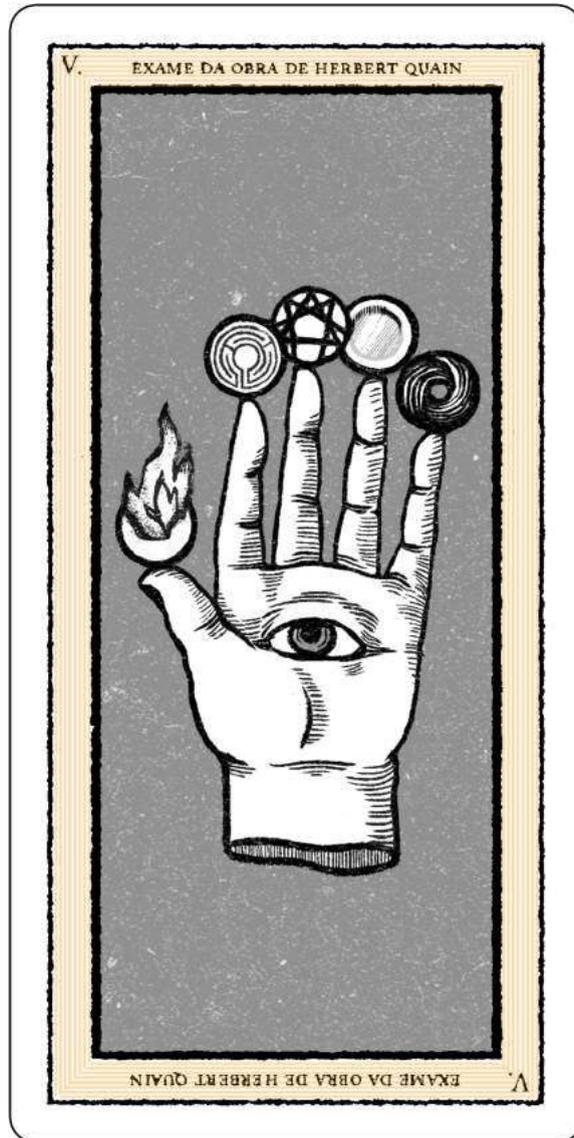


Figura 27: Ilustração final de *Exame da Obra de Herbert Quain*

6.6 A BIBLIOTECA DE BABEL

A Biblioteca de Babel é uma narração sobre uma biblioteca infinita composta por todas as combinações possíveis de caracteres em 410 páginas. A estória é narrada por um de seus bibliotecários e segundo ele, sua estrutura hexagonal é infinita. No entanto, apesar de possuir um número finito de livros, estes se dispõem de maneira cíclica ao longo das galerias da biblioteca.

Logo na primeira frase, “O universo (que outros chamam a Biblioteca)” é possível inferir que tudo que existe, para os personagens, é a biblioteca. Ao longo da estória não há menção a nenhum outro espaço ou atividade senão àquelas que se referem à biblioteca e bibliotecário. Essa relação fica ainda mais evidente na seguinte passagem:

“Eu afirmo que a Biblioteca é interminável. Os idealistas argüem que as salas hexagonais são uma forma necessária do espaço absoluto ou, pelo menos, de nossa intuição do espaço. Argumentam que é inconcebível uma sala triangular ou pentagonal.” (BORGES, 2016, posição 1.108)

Ao negar a possibilidade de qualquer outra forma de espaço, começa a se construir uma ideia de clausura. A humanidade confinada à biblioteca nunca viu outro espaço além dessas galerias hexagonais, e assim acreditam ser a única formulação possível para qualquer espaço. O narrador continua:

“(Os místicos pretendem que o êxtase lhes revele uma câmara circular com um grande livro circular de lombada contínua, que dá toda a volta das paredes; seu testemunho é, porém, suspeito; suas palavras, obscuras. Esse livro cíclico é Deus.)” (BORGES, 2016, posição 1.108)

O espaço circular representa um lugar divino e Deus é representado como um livro circular e infinito, espiralado. Interessante perceber como, da mesma forma que acontece com o espaço, Deus toma a forma de algo familiar aos bibliotecários, presente na limitada paisagem da biblioteca. Reforçando ainda mais que tudo o que eles conhecem é a biblioteca.

Devido a natureza combinatória dos livros, a vasta maioria deles é composta por linhas e linhas de caracteres embaralhados. Ao descrever alguns dos livros conhecidos pelos bibliotecários, o narrador menciona o seguinte livro: “Outro (muito consultado nesta zona) é um mero labirinto de letras, mas a penúltima página diz: ‘Oh tempo tuas pirâmides’” (BORGES, 2016, posição 1.111). Tentando fazer sentido da inacessibilidade de livros como este, o narrador continua:

Durante muito tempo acreditou-se que esses livros impenetráveis correspondessem a línguas pretéritas ou remotas. É verdade que os homens mais antigos, os primeiros bibliotecários, usavam uma linguagem bem diferente da que falamos agora; é verdade que algumas milhas à

direita a língua é dialetal e que, noventa andares mais acima, é incompreensível. (BORGES, 2016, posição 1.112)

Acredito que a imagem da pirâmide não é apenas outro dos delírios literários construídos pela biblioteca. As pirâmides são tumbas milenares, das quais não é possível dizer que compreendemos totalmente. Borges nos indica que através do tempo, os textos estão fadados a serem descolados de seus sentidos originais, uma vez que se distanciam do contexto no qual foram escritos. Por outro lado, essa mesma característica permite que estes textos ganhem novos significados, inconcebíveis por seus autores.

A partir desses elementos começo a etapa de sketches focando a ideia de que esses bibliotecários estariam aprisionados em um universo de conhecimento teórico, oprimidos pela quantidade desse conteúdo. Dessa maneira, se a biblioteca é um universo de ideias, vejo o lado de fora como o universo da experiência e do conhecimento empírico.

Trabalho usando a forma hexagonal da biblioteca para representar sua estrutura rígida em contrapartida ao círculo solar, cujos raios não conseguem adentrar a construção. No sketch da direita, a composição começa a tomar forma. Uso a imagem de dois livros sobrepostos formando o hexágono, porém ainda não tem a leitura de uma torre ou construção, sugerido pelos infinitos andares de galerias da biblioteca. Uso a imagem da pirâmide como referência ao tempo, e assim encaixo os demais elementos abaixo dela, uma vez que de uma maneira ou de outra, todos estão subordinados à passagem do tempo. Por último, uso um pequeno círculo preto dentro e fora da torre, indicando que universo das ideias e das experiências são dois lados da mesma moeda. É também uma alusão aos bibliotecários, na forma de um olho, assim como ao espaço circular e divino descrito por eles.

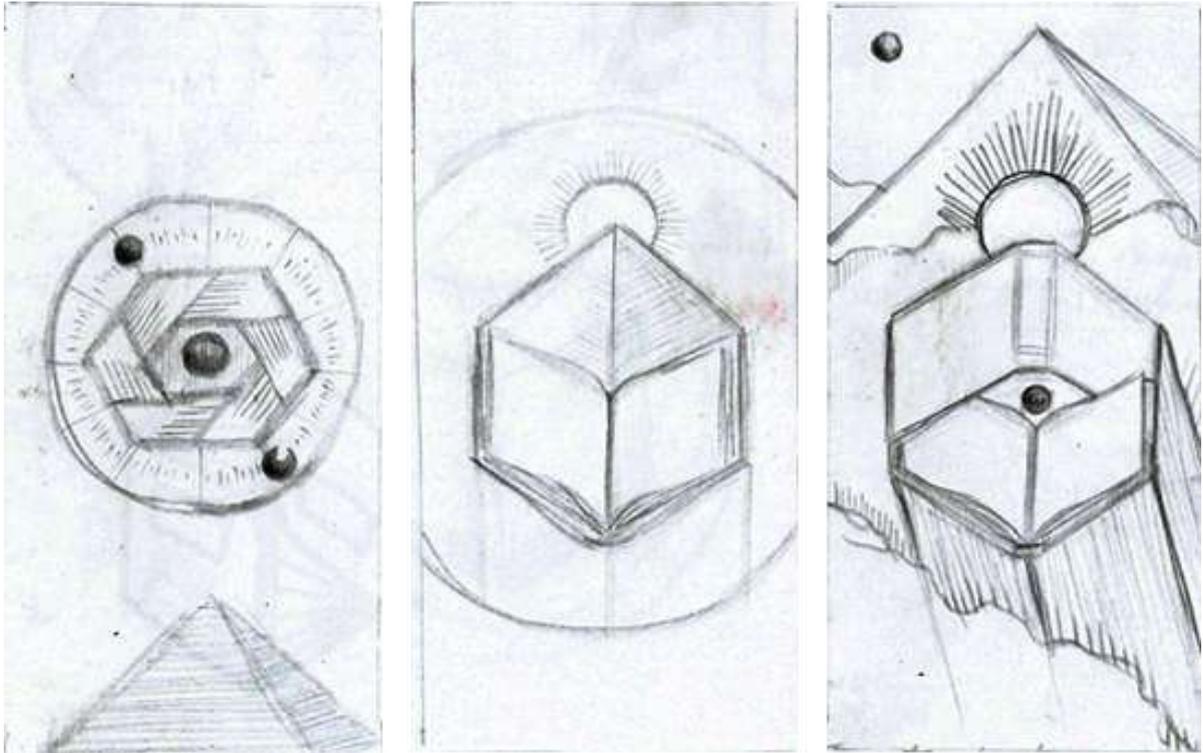


Figura 28: Sketchs de *A Biblioteca de Babel*

Mais adiante, para descrever melhor as formas da composição, trabalho mais com hachuras, além de redesenhar o formato e perspectiva da torre. Crio um alinhamento entre as formas circulares externas terminando no círculo da torre, criando uma relação conceitual mais interessante entre esses elementos. Por fim, as letras “M C V” refletem um dos livros encontrados pelos bibliotecários: um livro contendo apenas as letras M C V repetidas do início ao fim. Forçando os bibliotecários a confrontar a impossibilidade de julgar os livros como válidos ou sem sentido, uma vez que o sentido é atribuído pelo leitor, trazendo novamente este tópico que se mostra constante na obra de Borges.

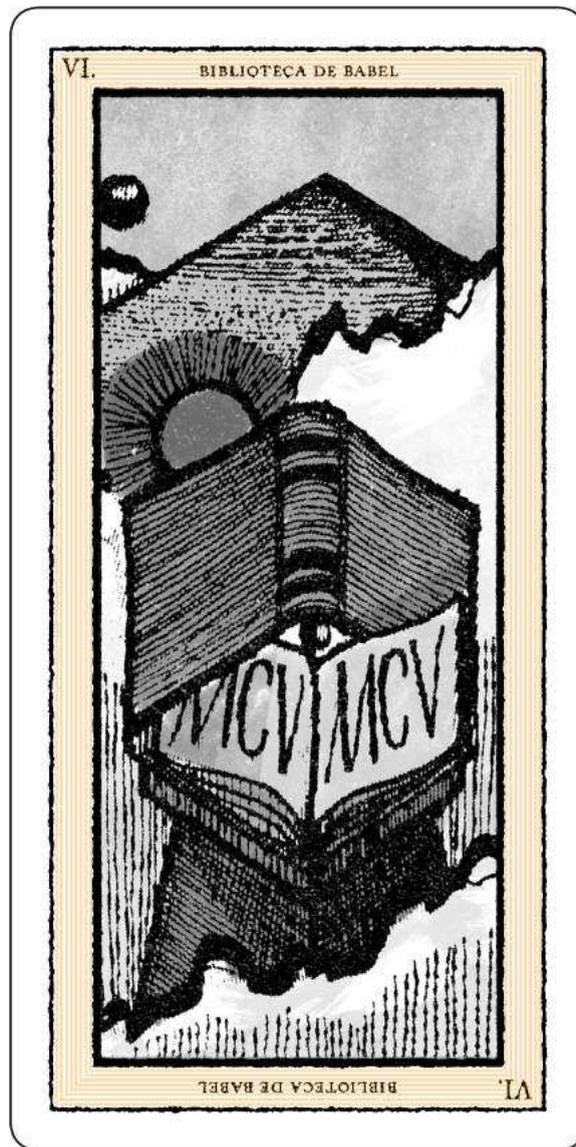


Figura 29: Ilustração final de *A Biblioteca de Babel*

6.7 O JARDIM DE VEREDAS QUE SE BIFURCAM

O Jardim de Veredas que se Bifurcam é talvez um dos contos mais complexos do autor, na maneira como joga com muitos dos conceitos característicos de sua poética, como suas divagações sobre tempo, identidade e ficção; as mesmas noções que guiaram minhas análises até aqui.

A narrativa apresenta uma construção labiríntica e segue Yu Tsun, um espião chinês, infiltrado no exército inglês à mando do exército alemão. Acompanhamos a execução de um plano, do qual desconhecemos até o último parágrafo, enquanto o espião foge de seu perseguidor, Richard Madden, prisioneiro irlandês convertido em espião inglês.

O plano de Yu Tsun o leva à uma casa num lugar um tanto remoto, à procura de um tal Stephen Albert. Ao encontrá-lo descobrimos que Albert, um sinólogo britânico, alega ter desvendado a labiríntica obra de T'sui Pen, antigo imperador e poeta chinês, além de coincidentemente avô de Yu Tsun.

A questão do tempo é abordada de diversas maneiras no conto. Talvez a mais aparente seja na forma do enigmático romance de T'sui Pen. É sabido pelo protagonista que seu ancestral resignou sua vida como emperador para a elaboração de dois projetos: a escrita de um romance e a construção de um labirinto onde todos se perdessem. O labirinto nunca foi encontrado e o romance era insensato, como descreve Yu Tsun:

Essa publicação foi insensata. O livro é um acervo indeciso de rascunhos contraditórios. Examinei-o certa vez; no terceiro capítulo morre o herói, no quarto está vivo. (BORGES, 2016, posição 1.145)

Para sua surpresa, a resposta dessa confusa coleção de rascunhos é apresentada à Yu Tsun por Albert na forma de uma carta do próprio autor, com os dizeres “Deixo aos vários futuros (não a todos) meu jardim de veredas que se bifurcam” (BORGES, 2016, posição 1.149). Albert segue a explicar sua teoria de que as duas empreitadas tomadas pelo autor na verdade se condensam naquele romance; o romance e o labirinto consistiam naquele mesmo livro.

Albert vai mais além e desenvolve sua concepção dessa construção labiríntica:

(...) O jardim de veredas que se bifurcam é uma imagem incompleta, mas não falsa, do universo tal como Ts'ui Pên o concebia. Diferentemente de Newton e de Schopenhauer, seu antepassado não acreditava num tempo uniforme, absoluto. Acreditava em infinitas séries de tempos, numa rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos. Essa trama de tempos que se aproximam, se bifurcam, se cortam ou que secularmente se ignoram, abrange todas as possibilidades. (BORGES, 2016, posição 1.158)

O tempo como apresentado pelo romance de T'sui Pen surge de maneira palpável para o protagonista, em determinados momentos onde Yu Tsun pode sentir a presença das invisíveis multidões que povoam as infinitas variações de seu próprio tempo.

Porém essa não é a única concepção temporal apresentada pelo conto. Em muitos momentos, um tempo circular predomina, e é indicado na forma de alguns símbolos presentes na casa de Albert, como por exemplo a fênix girando no centro do disco de vinil; dois vasos similares mas com séculos de diferença; e a própria imagem da carta de Ts'ui Pen (espelhando a carta que Yu Tsun, no início do conto, havia resolvido destruir mas não destruíra), conectando o final do conto novamente ao início da estória.

A partir desses elementos começo elaborando sketches, tendo como foco as ideias de tempo propostas pelo conto, e assim me apoderando dos vários símbolos que representam essa ideia ao longo da estória.

Penso que o labirinto em que Yu Tsun se encontra tem como centro a carta de seu antepassado, que finalmente trás resolução ao misterioso romance que intriga sua família a gerações. E por sua vez, a concepção temporal proposta pelo romance traz uma formulação à sentimentos que Yu Tsun demonstra ao longo do trajeto até a casa de Albert.

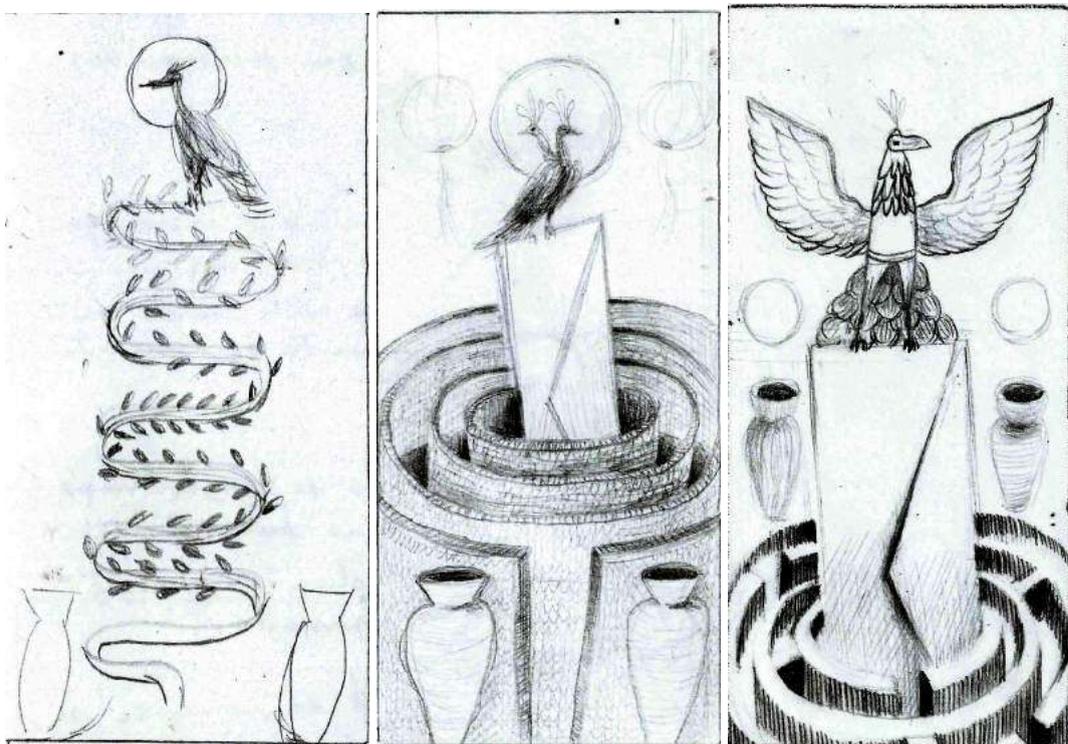


Figura 30: Sketchs de *O Jardim de Veredas que se Bifurcam*

Uso também mais dois símbolos para descrever o tempo da estória. A fênix sugerindo sua circularidade, e os vasos que além dessa característica, remetem à bifurcação uma vez que são variações do mesmo objeto. A partir desses elementos trabalho na composição de maneira a ressaltar essas relações.

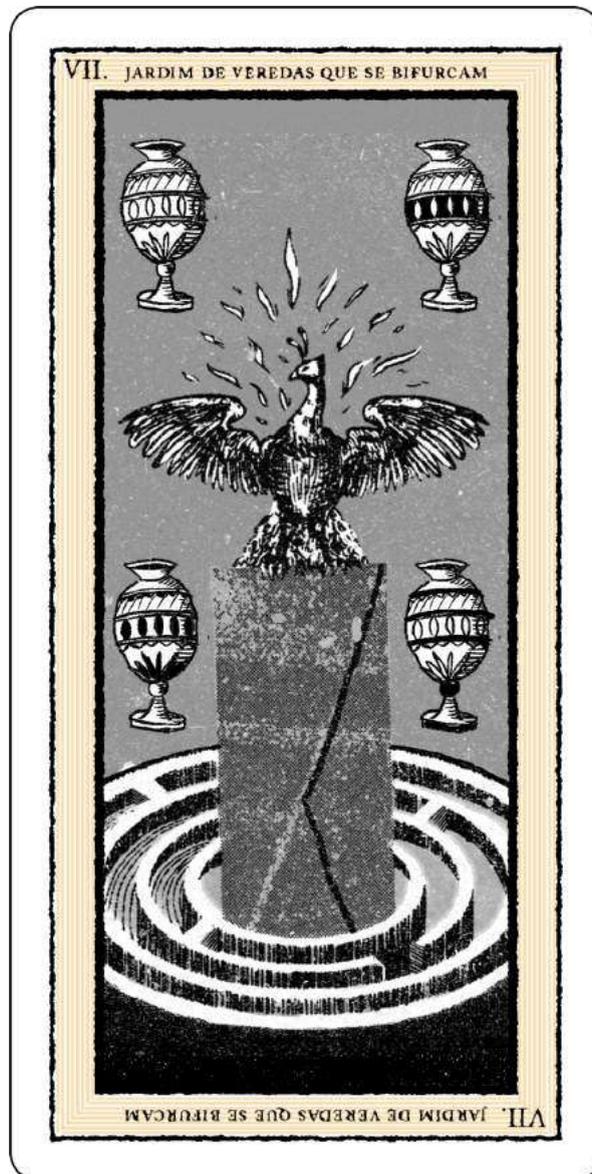


Figura 31: Ilustração final de *O Jardim de Veredas que se Bifurcam*

Satisfeito com a composição formada pelo labirinto, carta e fênix, decido usar da imagem dos vasos para tornar mais explícita a relação entre os tempos variados que coexistem. Para este efeito, trabalho com um mesmo design para os vasos, mudando apenas a maneira de preenchê-los com cor. Yu Tsun sente-se cerca por

estas outras realidades, e assim coloco esses vasos de maneira a cercar a figura central da carta.

7. CONCLUSÃO

Para concluir, gostaria de ressaltar a importância da minha formação como designer para a elaboração deste trabalho.

O fazer do designer gráfico costuma estar relacionado ao desenvolvimento de um produto a partir de uma análise mercadológica dos players (stakeholders) que tangenciam o produto em questão. Ainda que o resultado deste projeto pode facilmente se tornar um artigo comerciável, provavelmente na forma de uma edição especial junto ao livro de Borges, acredito que este trabalho se aproxima de muitas maneiras a um projeto de artes visuais. Uma vez que grande parte do meu tempo foi focado em realmente compreender o autor e passar para além do entendimento superficial que tinha de suas histórias, talvez em detrimento do aspecto mercadológico.

Dito isso, minha formação como designer foi fundamental em todos os diferentes aspectos desenvolvidos neste projeto. Desde a pesquisa do autor e das referências visuais até a elaboração das ilustrações me apoiando em um estudo de suas composições, o conhecimento acumulado ao longo do curso está presente em todas as etapas. Ressalto ainda a questão da escolha do suporte e seu impacto na criação de significado resultante, aspecto central do meu trabalho, e algo que não teria sido possível sem ter experimentado com diversas mídias ao longo do curso.

Assim, acredito que mesmo apesar da ausência do aspecto mercadológico, este projeto não poderia existir sem um conhecimento sólido, tanto teórico como prático, nas áreas que compõem o campo do design gráfico.

8 BIBLIOGRAFIA

ARRONIZ, Leonardo. **Uma Arte de Fronteira: O Fenômeno Cultural “Tarô” como Linguagem Estética**. Orientadora: Maria Teresa Ferreira Bastos. 2014. 108 f. TCC (Graduação) – Curso de Comunicação Social, Centro de Filosofia e Ciências Humanas Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

BERTI, Giordano. **O Livro de Thoth - O Tarô de Etteilla**. 2012. Disponível em: http://www.clubedotaro.com.br/site/h2319_Thoth_Etteilla.asp . Acessado em 30 de Novembro. 2020.

BOLDY, Steven. **A Companion to Jorge Luis Borges**. Woodbridge: Tamesis, 2009.

BORGES, Jorge Luis. **Antologia Pessoal**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

BORGES, Jorge Luis. **Ensaio Autobiográfico**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CAPAVERDE, Tatiana da Silva. Autor não original: Borges e seus Textos na Escrita Contemporânea. **Anais do V Seminário dos Alunos dos Programas de Pós-Graduação do Instituto de Letras, Estudos de Literatura**, UFF, Rio de Janeiro, no 1, p.38 - 47, 2014.

CIRLOT, Juan Eduardo. **A Dictionary of Symbols**. Abingdon: Routledge, 1971.

FARLEY, Helen. **A Cultural History of Tarot: From Entertainment to Esotericism**. New York: I.B. Tauris, 2009.

JODOROWSKY, Alejandro e COSTA, Marianne. **O Caminho do Tarot**. São Paulo: Editora Chave, 2016.

MEGGS, Philip B. e PURVIS, Alston W. . **History of Graphic Design**. Hoboken: Wiley, 2016.

MONEGAL, Emir Rodríguez. **Borges: Uma Poética da Leitura**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

PARLETT, David. **Tarot - playing card**. 2009. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/tarot> . Acessado em 28 de Novembro. 2020.

ROOB, Alexander. **The Hermetic Museum - Alchemy & Mysticism**. Köln: Taschen, 2001.

SANTOS, Gerson Tenório dos. Tempo e identidade na obra de Jorge Luis Borges. **Kaliópe - Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária**, PUC-SP, São Paulo, v.1, nº 1, p.164 - 180, 2005.

SCHWARTZ, Jorge (org.). **Borges Babilônico: Uma Enciclopédia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

THE WORLD OF PLAYING CARDS. **Charles Cheminade Tarot**. 2018. Disponível em: <https://www.wopc.co.uk/tarot/charles-cheminade-tarot> . Acessado em 30 de Novembro. 2020.

THE WORLD OF PLAYING CARDS. **Mamluk Playing Cards**. 2019. Disponível em: <https://www.wopc.co.uk/egypt/mamluk> . Acessado em 30 de Novembro. 2020.

THE WORLD OF PLAYING CARDS. **The Visconti-Sforza Tarot, c.1460**. 2019. Disponível em: <https://www.wopc.co.uk/italy/visconti> . Acessado em 30 de Novembro. 2020.

WILLIAMSON, Edwin (Ed.). **The Cambridge Companion to Jorge Luis Borges**. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

YATES, Donald A. "The Four Cardinal Points of Borges." **Books Abroad**, vol. 45, no. 3, p.404–411. Oklahoma: Board of Regents of the University of Oklahoma, 1971.