

NARRATIVAS E CONHECIMENTO: UM ESTUDO SOBRE *DESONRA*, DE J. M. COETZEE

Pamella Tucunduva da Silva¹

RESUMO

Este artigo tem o objetivo de dissertar sobre o tipo de conhecimento proporcionado pelas narrativas ficcionais. Com base nos conceitos de “ficção” propostos por Platão, Aristóteles e Searle (2002), o texto investiga de que maneira é possível adquirir conhecimento a partir de obras ficcionais que fingem a realidade. Para isso, é analisada a trajetória do protagonista do romance *Desonra*, de J. M. Coetzee (2000). A proposta é investigar de que maneira o personagem passa a se autoconhecer na narrativa e averiguar de que modo suas experiências repercutem no leitor.

Palavras-chave: Narrativa. Ficção. Conhecimento. Realidade. *Desonra*.

NARRATIVE AND COGNITION: A STUDY OF *DISGRACE*, BY J.M. COETZEE

ABSTRACT

This article aims to speak about the type of knowledge provided by fictional narratives. Based on the concepts of "fiction" proposed by Plato, Aristotle and Searle (2002), the text investigates how you can gain knowledge from fictional works that pretend reality. For this, we analyzed the trajectory of the protagonist of the novel *Disgrace*, by JM Coetzee (2000). The proposal is to investigate how the character starts to know themselves in the story and find out how their experiences reverberate in the reader.

Keywords: Narrative. Fiction. Knowledge. Reality. *Disgrace*.

*Um ano mais tarde seu marido, o rei, casou-se com outra mulher.
Era uma dama belíssima, mas orgulhosa e arrogante,
e não podia suportar a ideia de que alguém fosse mais bonita que ela.
Possuía um espelho mágico e, sempre que ficava diante dele para se olhar,
dizia:
“Espelho meu, espelho meu,
Existe outra mulher mais bela do que eu?”
E o espelho sempre respondia:
“Não, minha Rainha, sois de todas a mais bela.”
Então ela ficava feliz, pois sabia que o espelho sempre dizia a verdade.
(Branca de Neve e os sete anões, de Jacob e Wilhelm Grimm)*

1 INTRODUÇÃO

O que se aprende com as histórias? Essa é uma questão que tem instigado os estudiosos ao longo dos tempos. Imitação da realidade, mentira, fingimento? Afinal, o que são as narrativas ficcionais, tão presentes na vida do homem desde que surgiu a necessidade de contar e de se contar? Úteis para a vida, moralizantes, puro entretenimento, fontes de prazer estético? Muitas são as funções atribuídas às obras literárias. Dentre tantas, a aquisição de conhecimento poderia ser uma delas? E, admitindo-se que o fosse, que conhecimento seria esse?

Em meio a tantos questionamentos, este artigo se propõe a investigar as experiências que as obras literárias permitem aos indivíduos experienciar. Para isso, no primeiro capítulo são retomados os conceitos de poesia² em Platão e Aristóteles, a fim de traçar um histórico sobre as funções atribuídas a essa arte. No segundo capítulo, o conceito é atualizado a partir dos estudos de Searle (2002). No terceiro, as contribuições de Gai (2009) a respeito da narrativa e do conhecimento permitem uma maior compreensão acerca da análise realizada no capítulo seguinte, em que a trajetória do protagonista do romance *Desonra*, de J.M. Coetzee, é investigada. No capítulo 5, especula-se a respeito dos tipos de conhecimentos veiculados e vinculados na obra, compreendendo-se que o maior conhecimento proporcionado pelas obras ficcionais é o conhecimento de si mesmo.

2 REALIDADE X FICÇÃO

Não é de hoje que o homem se empenha na busca pela verdade. Do latim *veritas*, “verdade” denota tudo aquilo que é “real” ou “verdadeiro”. Séculos antes de

Cristo, filósofos preocupavam-se em discernir o verdadeiro do falso, como se a confusão entre um e outro comprometesse a sanidade da mente humana. Essa preocupação é uma das que está presente em *A República*, escrita por Platão ainda no século V a.C.. No diálogo socrático, o filósofo procura distinguir a verdade da mentira. Para ele, tudo aquilo de ludibria o homem a ponto de atingir-lhe a alma é considerado falso e, portanto, não benéfico, uma vez que, além de não constituir-se uma verdade, ainda é capaz de tocar profundamente aquele que tem contato com ela.

Com base nesse conceito, Platão, no “Livro X” d’*A República*, condena todos os poetas, banindo-os do que considera necessário à constituição de uma cidade perfeita. Os poetas são alvo da expulsão porque são acusados de serem imitadores do real, o que seria preocupante, pois privaria os homens da capacidade de discernimento entre o real e o fingido. Essa privação incapacitaria os cidadãos da nova metrópole do autocontrole de seus sentimentos, ações e atitudes, distanciando-os da razão. Assim, um homem distante da razão seria alguém ambivalente, irracional, ambíguo, não autêntico. Admite-se, portanto, que a poesia é culpada porque provoca reações humanas a partir de uma experiência compartilhada por aquilo que não é real. Ora, a poesia seria feitiçaria? Deveriam os poetas e todos aqueles que usufruem o texto poético ir para o inferno?

Essas críticas mostram que a poesia foi encarada como algo ameaçador. Contudo, pouco mais tarde, no século IV a.C., Aristóteles, discípulo de Platão, enalteceu as funções da poesia, atribuindo-lhe uma função catártica. Em outras palavras, Aristóteles entende que essa arte, mesmo sendo imitação, pode provocar prazer, além de possibilitar a aquisição de conhecimento por meio da purificação da alma. Ou seja, o texto ficcional encerra em si mesmo certas verdades que, quando experienciadas, podem provocar conhecimento no homem.

3 FICÇÃO COMO REALIDADE

Searle (2002), ao analisar o conceito de “ficção”, reconhece que os textos ficcionais não têm compromisso com a verdade, constituindo-se como discursos “não sérios”. Apesar disso, o teórico reconhece que, ao contrário do que entendia Platão, a ficção não pode ser classificada como fraudulenta, enganosa ou mentirosa. Ele utiliza o conceito de “fingir” para explicar o fenômeno. Do latim *fingere*, “fingir” é

“modelar o barro”, “dar forma a”, “representar, encenar falsamente”. Segundo o autor, “fingir fazer ou ser alguma coisa é envolver-se numa encenação, é agir *como se estivesse fazendo ou fosse essa coisa, sem nenhuma intenção de enganar*” (p. 105).

O conceito de literatura como mentira é, portanto, considerado ultrapassado. Ainda de acordo com Searle (2002, p. 108), “o que distingue a ficção da mentira é a existência de um conjunto distinto de convenções que habilitam o autor a efetuar as operações de feitura de enunciados que sabe que não são verdadeiros, ainda que não tenha a intenção de enganar”. Dessa forma, o texto ficcional passa a ser encarado como um lugar de fingimentos, um local onde é possível ensaiar a existência, brincando com ela, mexendo nela como se fosse um sonho em que se pode tudo.

Nesse local, há alguém que finge e alguém que finge que acredita. Esses são o autor e o leitor. O primeiro inventa uma realidade e o segundo compactua com ela, ou não. Por meio desse pacto, o leitor experiencia a história, imergindo nela de modo a vivenciar uma realidade que ele sabe ser fingida. Contudo, mesmo sabendo desse fingimento e estando consciente de que tudo é ficção, o leitor perde o controle sobre os sentimentos e, por fim, emociona-se. Como afirmar que foi uma mentira que o emocionou? Como admitir que a leitura como mero entretenimento?

4 FICÇÃO COMO CONHECIMENTO

Conforme Gai (2009, p. 141), “a ficção faz parte ou está no âmago de qualquer forma de conhecimento que envolva seres humanos”. Ora, se as narrativas ficcionais proporcionam conhecimento, qual seria ele e para que serviria? Se não é pautado na realidade, como pode ter valor?

Segundo a pesquisadora, a natureza humana se sente atraída pela organização dos fatos e dos acontecimentos presentes nas narrativas. Ou seja, da necessidade humana de linearizar o vivido, nasce um impulso básico por ouvir e narrar histórias. É como se, ouvindo e narrando, os indivíduos conseguissem se autonarrar e, assim, (re)significar a própria história. Logo, “a nossa vida mesmo só pode ser aprendida pelos outros em forma de narrativa, e a nossa educação ocorre a partir das múltiplas narrativas: dos pais, dos mestres, de nós mesmos” (GAI, 2009, p. 143).

Dessa forma, o conhecimento propiciado pela narrativa possui um caráter transformador em relação aos indivíduos. Para Gai,

[...] está relacionado a esse fato o conhecimento que ela [a narrativa] veicula, uma espécie de conhecimento de si, de suas paixões e sentimentos. Pela criação de realidades factuais, inventadas, vem mostrando, há tempo, que a realidade é uma construção e que há sempre um observador implicado a inferir na determinação de uma verdade. (GAI, 2009, p. 144).

Em outras palavras, a obra de ficção, que encerra uma realidade observada por alguém que a recria, compartilha experiências sensoriais. Por meio dela, é possível vivenciar fatos, (re)aprender significados. Gai (op. cit.) afirma que, no entanto, “essa aceitação implica uma mudança da práxis do viver”, ou seja, é necessário estabelecer um pacto com a narrativa e permitir-se vivê-la, experimentá-la, experienciá-la.

5 A EXPERIÊNCIA DO PROTAGONISTA DE *DESONRA*

Desonra, escrito pelo sul-africano J. M. Coetzee, é um romance lançado em 2000. Vencedor do Booker Prize, o livro foi publicado em mais de vinte países. Com frases curtas e vocabulário objetivo e direto, a obra conta a história do professor universitário David Lurie, que vive na Cidade do Cabo, na África do Sul. Com 50 anos de idade e 25 de docência, Lurie é divorciado duas vezes, tem uma filha e três publicações literárias. Insatisfeito com seu trabalho, porém não a ponto de reclamar, ele dá de ombros para a maioria das situações, como se assumisse uma postura típica daqueles que não são atingidos por nada. As características que mais se evidenciam no personagem são o fato de ele ser mulhengo e possuir um cinismo exacerbado, justamente as mesmas que contribuirão para a desonra de David.

É importante fazer um parêntese sobre a tradução do título original do romance para o português. Do inglês *Disgrace*, a obra foi traduzida como *Desonra*, e não *Desgraça*, que seria literal. No entanto, cabe destacar que, conforme será relatado, a trajetória do personagem remonta muito mais a uma situação de “desgraça” do que de “desonra”. Segundo o Dicionário Aurélio, “desonra” é o mesmo que “perda da honra”, “descrédito”. Já “honra”, por sua vez, está relacionado com o sentimento de dignidade moral, glória, estima. Por outro lado, “desgraça” é um “acontecimento

lamentável ou funesto”, “infortúnio”, “desventura”, “infelicidade”. Ou seja, conforme será visto a seguir, Lurie é um homem que cai em desgraça, não em desonra, uma vez que sua história é permeada de infelicidades, mas não com a perda da moral.

5.1 A tentativa de Lurie se autoexplicar

Como professor universitário de Literatura Inglesa, Lurie não é “grande coisa”. Além de não ter respeito pela matéria que ensina, não impressiona os alunos. Essa postura fica evidenciada no seguinte trecho, em que é possível perceber claramente que ele vive a vida como se nada lhe atingisse, como se nada realmente mexesse consigo:

[...] ele continua ensinando porque é assim que ganha a vida; e também porque aprende a ser humilde, faz com que perceba seu papel no mundo. A ironia não lhe escapa: aquele que vai ensinar acaba aprendendo melhor a lição, enquanto os que vão aprender não aprendem nada. (COTZEE, 2000, p. 11).

Ao mesmo tempo, as aulas que ministra parecem ser uma tentativa de autoexplicação para o estado entorpecido em que vive. No capítulo três, há a descrição de uma delas, em que é lido um excerto do “Livro 6” do *Prelúdio*, do poeta Wordsworth, onde, por meio de uma metáfora, é revelado o conceito de decepção:

descortinamos então
desanuviado o pico de Mont Blanc, e lamentamos
ter os olhos tomados por uma imagem sem alma
que usurpava o lugar de uma ideia viva
que nunca mais existiria. (COTZEE, 2000, p. 28).

Por meio da leitura e da interpretação do poema, o professor tenta explicar que a decepção consiste no choque entre a realidade e a fantasia. Em outras palavras, a decepção é o rompimento de uma ideia original – muitas vezes fantasiosa –, que é tomada por uma ideia real, nem sempre correspondente à imaginada anteriormente. Nas palavras do personagem, “os grandes arquétipos da mente, as ideias puras, veem-se usurpadas pelas meras imagens dos sentidos” (COTZEE, 2000, p. 29). Conforme será visto, David é o próprio Mont Blanc sendo desanuviado ao longo da narrativa.

Entretanto, a questão que perturba o protagonista não é encontrar maneiras de manter as ideias originais imaculadas. A pergunta que norteia sua vida é: “é possível encontrar um jeito de fazer as duas coexistirem?” (COETZEE, 2000, p. 29), ou seja, é possível viver a realidade sem ser consumido por ela? Ou ainda: é possível viver de tal maneira que as experiências adquiridas não maculem as experiências já internalizadas? A resposta para essa questão está relacionada com o estilo de vida adotado por Lurie, que se envolve em relacionamentos superficiais, trabalha por obrigação e não se aprofunda em quaisquer outros tipos de relações pessoais, afetivas ou profissionais.

5.2 Conhecendo Lurie por meio de suas mulheres

Uma das hipóteses que corrobora para entender o porquê de Lurie adotar uma postura tão imparcial diante da vida é a relação que ele desenvolve com as mulheres ao longo do romance. Conforme foi citado, o protagonista vivenciou dois divórcios e possui uma filha, com quem raramente mantém contato. O relacionamento desenvolvido com essas mulheres é confuso, isto é, o protagonista não consegue decifrar os papéis que cada uma desempenha na vida dele: “Amante? Filha? O que ela está tentando ser, no fundo do coração? O que está oferecendo a ele?” (COETZEE, 2000, p. 35). Essa confusão revela a dificuldade que ele próprio tem de descobrir quem é, que papel tem, qual o sentido de sua vida.

Assim, cada uma das mulheres que passa pela vida de David contribui para o processo de “desanuviação” do protagonista. No início da história, ele está envolvido com Soraya, uma prostituta que é casada e mãe de duas crianças pequenas. Qualquer dicionário de nomes revela que Soraya significa “Sol” ou “estrela da manhã”. No momento em que está envolvido com ela, Lurie está confortado pelo calor provocado pela ilusão de uma vida sem grandes emoções, de aparente luminosidade, ainda que essa seja uma “estrela *da manhã*”, que em breve se retirará por também pertencer a outro.

Em seguida, ele se envolve com Melanie, de “melanina”, “mancha”. A partir desse envolvimento é que o conflito da narrativa se instala. Melanie, estudante de 20 anos e aluna de Lurie, inicia um caso com o professor, que posteriormente arcará com as consequências, chegando até mesmo a ter o emprego ameaçado. Como é de se esperar, pela postura volúvel do protagonista, ele dá de ombros e se muda

para uma propriedade rural em Salém, onde vive a filha Lucy. Isso não sem antes ser torturado de desejo pela irmã de Melanie, Desire, cujo nome significa mesmo “desejo”.

Logo que Lucy, “luz” ou “iluminada”, surge é possível perceber que Lurie não aceita o estilo de vida da moça. Ainda jovem, ela é homossexual e leva uma vida muito distante dos arquétipos femininos de Lurie. A dificuldade de aceitar a filha pode ser interpretada como a dificuldade do protagonista em aceitar que a luz o desanuvie. Não é uma luz esperada, mas é a luz que se oferece a ele, fruto de sua própria carne. A partir desse ponto, o protagonista passa por um processo que irá levá-lo não somente à desgraça, mas à própria aceitação.

Nesse ínterim, surge, ainda, Bev, “uma mulherzinha atarracada, agitada, com sardas pretas, cabelo duro, cortado curto, e sem pescoço” (COETZEE, 2000, p. 84), que também se revela bem aquém dos padrões de beleza de Lurie, que chega a compará-la com um bovino – a semelhança de nomes não é mera coincidência. Ela trabalha numa clínica veterinária e o caso amoroso entre ela e Lurie denota, de certa forma, o rebaixamento moral do protagonista, que precisa animalizar-se para renascer como homem.

5.3 A animalização de Lurie

O processo de animalização de Lurie não se dá apenas no envolvimento sexual com Bev. Logo no início da narrativa, quando o protagonista é acusado de abusar sexualmente da aluna Melanie, ele se defende com a alegação de ter agido instintivamente: “não fui mais eu mesmo. [...] Era um escravo de Eros” (COETZEE, 2000, p. 63). Ou seja, esse “impulso incontrolável” está mais próximo da irracionalidade do que da racionalidade. O processo também fica evidente no seguinte excerto, bastante metafórico, contado por David:

[...] era um macho. Sempre que aparecia alguma cadela pela vizinhança, ele ficava incontrolável, e com regularidade pavloviana os donos batiam nele. A coisa continuou assim até o pobre do cachorro não saber mais o que fazer. Quando sentia o cheiro da cadela, corria pelo jardim com as orelhas baixas e o rabo entre as pernas, ganindo, tentando se esconder. (COETZEE, 2000, p. 105)

Essa animalização também fica evidente no momento em que David se muda da cidade para o campo, onde o contato com os animais é intenso, aproximando-o mais de sua nova condição. Mais tarde, Lurie tem o rosto queimado por marginais que invadem a propriedade e Lucy e a estupram. Desfigurado, a metamorfose está completa, e o protagonista transforma-se não só fisicamente, mas também psicologicamente. Lurie, por fim, parece desanuviar-se.

5.4 A metamorfose de Lurie

É importante destacar que a metamorfose é fundamental para que o protagonista se reconfigure como um novo homem. Sua queda – em desgraça – é imprescindível para uma posterior ascensão. Essa queda é também a destruição de antigos valores, arraigados por um estilo de vida que enrijece o caráter. Em outras palavras, Lurie sofre um processo de deterioração de caráter, em que seus conceitos sobre a vida são postos à prova e desmistificados, para, posteriormente, remoldá-lo. A tarefa é árdua e longa.

Em sua jornada, David aprende a enxergar por outra perspectiva, como quando entende o mal que fez à Melanie somente quando sua filha é vítima de abuso sexual. Ora, se não é possível dar o que não se possui, como Lurie poderia desculpar-se com Melanie, sem arrependimento real? Ao trabalhar com Bev na clínica veterinária, auxiliando-a a sacrificar animais desenganados ou abandonados, o professor percebe que há coisas na vida com as quais é preciso se conformar, o que não significa que não haja zelo, respeito, carinho ou cuidado.

No final, quando o protagonista afirma “é, vou desistir” (2000, p. 246), quando é perguntado se ia desistir de sacrificar um animal, visto que sempre fora contra tal ato, uma interpretação rasa permite concluir que Lurie está novamente dando de ombros por sua postura de desistência, assim como fez ao deixar a universidade. No entanto, a desistência aqui é o mesmo que abrir mão da teimosia e rigidez da vida, deixando que os acontecimentos sigam o seu fluxo natural. Desistir, aqui, é o mesmo que “deixar ir”, “aceitar sem punição ou penitências”. Ora, às vezes a insistência nada mais é do que a dificuldade de aceitar que os acontecimentos do mundo nem sempre ocorrem da maneira que se deseja. Desistir, portanto, seria uma maneira de se retornar ao estado de graça ou de se manter intacta a honra.

6 A VERDADE NO FINGIMENTO

Nessa breve análise sobre a trajetória do protagonista de *Desonra*, é possível perceber que a obra toca em questões intrínsecas à própria existência humana. A busca de Lurie por si mesmo e todos os processos que ela envolve são também questões pertinentes ao real. No entanto, a ficção “finge” esse processo. Contudo, mesmo sendo fingida, a história do professor repercute no leitor de maneira a fazer com que ele também reflita sobre tais questões existenciais.

A literatura é um segredo particular, contado ao próprio indivíduo por alguém que não conhece seus segredos. Por isso há o choque, o espanto, a negação: por causa da audácia desse outro que aponta no leitor verdades que muitas vezes não foram contadas para ninguém, mas que o romance sabe. Que pretensioso esse narrador! Ora, a busca de David pelo equilíbrio, mesmo fingida no papel, não é mesmo a busca humana? Ao se apropriar desse personagem, ao senti-lo, o leitor não estaria se apropriando igualmente de sua própria história? Afinal, é o leitor que lê o livro ou o livro que lê o leitor? Como poetizou Mário Quintana, “um bom poema é aquele que dá a impressão de que está lendo a gente, e não a gente a ele”.

Como afirmou Platão na obra *A República*, a literatura é, sim, um espelho. Entretanto, não reflete uma imagem que ilude, mas uma imagem que revela. Quando esse objeto espelho-livro é apontado para o leitor, a imagem o assusta profundamente, porque o que ele enxerga ali não é o outro, mas o reflexo de si mesmo. Ora, é exatamente isso o que ocorre à Rainha em *Branca de Neve*, ao perguntar insistentemente “quem é mais bela do que eu?”. Tamanha a ousadia a desse espelho ao revelar à Rainha o que talvez no fundo ela já soubesse: sua pequenez diante da vida; sua condição miserável ao renegar a própria essência. No fim de tudo, o que dói não é Branca de Neve ser a mais bela, mas a verdade cruel e audaciosa do espelho, esse espelho-livro.

Dessa forma, ler narrativas é ler a si mesmo. Não é experimentar outras realidades, mas experimentar a própria realidade, interpretando-a a partir da visão revelada por outro, e talvez por isso mesmo mais reveladora ainda – porque vista de fora. Por isso a literatura choca, por isso alegra. A história de *Desonra* é a história de todo indivíduo, de seus altos e baixos, da dificuldade de se encontrar equilíbrio e da busca por si mesmo. Logo, o maior conhecimento que os textos ficcionais podem

proporcionar é o conhecimento de si próprio. Entretanto, isso implica algumas desistências, a exemplo do que ocorre a David.

7 CONCLUSÃO

O tipo de conhecimento veiculado nas narrativas ficcionais sempre intrigou o homem. Anteriormente vistas como enganosas, conforme Platão, ou mera imitação, de acordo com Aristóteles, hoje as histórias de ficção são encaradas, segundo as teorias de Searle (2002), como um fingimento sério, capaz de proporcionar ao homem entretenimento, prazer estético e conhecimento.

A trajetória de Lurie, protagonista do romance *Desonra*, permeada de altos e baixos, permite algumas observações sobre o conhecimento proporcionado pelas narrativas. Com base em suas experiências de vida, compartilhadas com o leitor, é possível refletir sobre a própria condição humana, com todas as suas perdas e ganhos, com todos os seus percalços, entre outros.

Ainda que reflita de maneira séria uma realidade fingida, as narrativas ficcionais repercutem no leitor como se ele olhasse para um espelho e se deparasse com a própria imagem, livre de arquétipos e demais interferências externas. Ver-se assim, desnudado, “desanuviado”, em sua essência nua, crua e, por vezes, cruel, o leitor se reconhece na história. A partir desse encontro íntimo com o outro, é possível àquele que lê uma maior, ou melhor, compreensão a respeito de si próprio.

NOTAS

¹ Bolsista PROSUP/Capes e Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade de Santa Cruz do Sul, em artigo final produzido para a disciplina de Estética e Conhecimento, ministrada pela professora Eunice Piazza Gai, em junho de 2013.

² “Poesia”, aqui, é entendida como característica intrínseca a textos pertencentes ao gênero ficcional.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1998.

COETZEE, J. M. *Desonra*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DICIONÁRIO AURÉLIO. Disponível em: <<http://www.dicionariodoaurelio.com>>.

GAI, Eunice Piazza. Narrativas e conhecimento. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras de Passo Fundo*, v. 5, n. 2, p. 137-144, jul./dez. 2009.

PLATÃO. Livro X. In: _____. *A república*. Trad. Erico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 1999. Col. Os Pensadores.

SEARLE, John R. O estatuto lógico do discurso ficcional. In: _____. *Expressão e significado: estudo das teorias dos atos da fala*. Trad. Ana Cecília G. A. de Camargo, Ana Luiza Marcondes Garcia. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

SITE DE ETIMOLOGIA. Disponível em: <<http://origemdapalavra.com.br>>.

TATAR, Maria. *Contos de fadas: edição comentada e ilustrada*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.