



## O LABIRINTO DUPLO EM *LA ESCRITURA DEL DIOS*: O MITO E O TEMPO NO CONTO DE JORGE LUÍS BORGES

Raíra Costa Maia de Vasconcelos – rairamaia@hotmail.com

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife, Pernambuco, Brasil; <https://orcid.org/0000-0001-6791-7946>

**RESUMO:** Dono de uma das obras literárias mais expressivas da América Latina no século XX, Jorge Luís Borges exhibe ao leitor do conto *La escritura del dios* uma escrita labiríntica que resgata mitos e elementos sagrados, desenvolvidos por um fio ficcional preso entre a história e o fantástico. Diante da teoria de Ricardo Piglia sobre o caráter duplo dos contos, este trabalho visa analisar o conto *La escritura del dios*, tendo como principal eixo teórico a tese de que todo conto conta duas histórias – uma mais à superfície do texto, e outra mais reclusa. Observaremos a atuação e a ficcionalização dos mitos e da história da civilização Maia, operadas pelo escritor argentino, tentando traçar seus torneios estruturais, ao mesmo tempo em que iremos apontar as trajetórias de cada “história” dentro do conto, apontando indícios de cruzamento e revelação entre as histórias. Assim, apontamos que a teoria do conto, balizada em nosso trabalho por Piglia, ajudamos a perceber os caminhos narrativos da obra, mas não perdemos de vista que o trabalho de Borges dribla a própria sistematização teórica ao usar, em especial, a potencialidade signífica do mito.

**PALAVRAS-CHAVE:** Labirinto duplo; mito; tempo; história.

### 1 INTRODUÇÃO

A obra do escritor argentino Jorge Luís Borges alcançou múltiplas direções, seus ensaios e contos de intrincada trama são reconhecidos internacionalmente. O estilo ficcional de Borges está sempre provido de alusões mitológicas, constantes referências históricas, filosóficas ou ainda teológicas, que somadas ao aspecto de inter (intra) textualidade que permeia os textos, conferem-lhe construções narrativas de alto nível simbólico e metonímico.

Ricardo Piglia, ficcionista e crítico literário, em estudo sobre contos, afirma que tal modo de produção narrativa sempre conta duas histórias, desta forma, ele afirma, a arte do contista seria de tentar manter oculta a *história 2* nas entrelinhas da *história 1*. A história de superfície (história 1) mantém encoberto o relato secreto (história 2), o qual, através de sua posterior revelação na superfície da trama, provocará o efeito-surpresa ao leitor. Sendo assim, fundamentados na teoria de Ricardo Piglia, nosso trabalho tem como objetivo analisar o conto *La escritura del dios*, de Jorge Luís Borges e, por meio de tais leituras, levantaremos os elementos que corroboram a tese de Piglia, sobre o caráter duplo do conto, indicando como tais aspectos concedem a esta narrativa sua complexidade estrutural e semântica.

Em *La escritura del dios*, Tzinacan, sacerdote do deus Qaholom, narra a invasão dos colonizadores espanhóis que destruíram a sociedade em que vivia; a situação atual em que ele se encontra, encarcerado pelos colonizadores, dividindo a prisão com um jaguar; e a sua epifania, ao decifrar a escrita mágica do deus configurada na pele do animal. Destacamos, inicialmente, o fato de esta história ser relatada pelo seu próprio protagonista, que esteve envolvido de forma central nas ações da trama. Frisamos, logo, que o nosso narrador-protagonista se encontra limitado a seus próprios sentimentos, percepções e pensamentos, proporcionando ao leitor uma visão parcial, ou melhor, unilateral dos fatos.

## 2 DISCUSSÃO TEÓRICA

O primeiro parágrafo do conto é a descrição de Tzinacan sobre o cárcere. A cela, de acordo com as informações do personagem, é profunda e de pedra, em forma de hemisfério. Dividido por um grande muro e por uma ampla janela, o cárcere abriga os dois prisioneiros:

Un muro medianero la corta; éste, aunque altísimo, no toca la parte superior de la bóveda; de un lado estoy yo, Tzinacán, mago de la pirámide de Qaholom, que Pedro de Alvarado incendió; del otro hay un jaguar, que mide con secretos pasos iguales el tiempo y el espacio del cautiverio (BORGES, 2014, p. 145).

Tzinacan revela ainda que vê o jaguar ao meio-dia, no momento em que o carcereiro abre um alçapão, para a entrega dos alimentos aos prisioneiros, e a luz entra no interior da abóbada: “en ese instante puedo ver al jaguar” (BORGES, 2014), diz ele.

Já neste primeiro parágrafo, podemos perceber algumas referências históricas e mitológicas presentes no texto. A alusão a Qaholom, o deus da criação para a civilização Maia, o comentário sobre a atuação de Pedro do Alvarado<sup>1</sup>, comandante das tropas espanholas, responsável pela destruição daquele povo, e a presença do jaguar<sup>2</sup>, que para a cultura maia, é uma divindade suprema das forças internas da terra (senhor do mundo subterrâneo), fazem-nos crer na origem maia do mago Tzinacan. Sublinhamos a menção ao jaguar e a proximidade, dentro da cela, com Tzinacan, pois estes fatos, como veremos adiante, desencadeiam a revelação da escrita sagrada para o mago.

---

<sup>1</sup> Pedro de Alvarado, segundo consta nos registros históricos, também esteve presente nas forças militares que colonizaram outra civilização ameríndia, a asteca. Em virtude de sua atuação neste contexto, Alvarado foi enviado pelo comandante geral das forças espanholas, Hernán Cortéz, para controlar as regiões então ocupadas por povos maias, hoje as áreas de El Salvador e da Guatemala.

<sup>2</sup> Nos manuscritos maias, a deusa lua-terra é representada habitualmente com garras de jaguar.

Tzinacan, sacerdote de Qaholom, no afã de encarcerado, recorda uma das tradições sagradas do seu deus, a qual revelava um tempo de destruições, ruínas e desventuras, mas também, a feitura de uma sentença mágica, desconhecida pelos homens, que seria capaz de conjurar todos estes males. A descrição do protagonista de suas lembranças e devaneios traz significativas informações sobre o tempo da narrativa, mesmo através da imprecisão do relato:

Urgido por la fatalidad de hacer algo, de poblar de algún modo el tiempo, quise recordar, en mi sombra, todo lo que sabía. Noches enteras malgasté en recordar el orden y el número de unas sierpes de piedra o la forma de un árbol medicinal. Así fui revelando los años, así fui entrando en posesión de lo que ya era mío. [...] Horas después empecé a avistar el recuerdo: era una de las tradiciones del dios. [...] escribí el primer día de la Creación una sentencia mágica [...]. Nadie sabe en qué punto la escribí, ni con qué caracteres [...] Consideré que estábamos, como siempre, en el fin de los tiempos y que mi destino de último sacerdote del dios me daría acceso al privilegio de intuir esa escritura. (BORGES, 2014, p. 146)

Além de mais uma referência à tradição maia – o entendimento do tempo como cíclico, “Consideré que estábamos, como siempre, en el fin de los tiempos” (BORGES, 2014), o narrador deixa claro que o tempo do enunciado é diferente do de enunciação, uma vez que relata o episódio acima no tempo passado. Desta distância temporal entre o passado da história e o presente da narrativa podem derivar também afastamentos de ordem ética, ideológica e religiosa, na medida em que o sujeito que em um momento recorda e relata não é mais o mesmo que viveu os fatos expostos. A noção de tempo torna-se complexa dentro da narrativa, pois é manifestado de forma extremamente subjetiva, através da memória de Tzinacan. Sendo assim, o leitor é incapaz de apontar o tempo percorrido pelo mago dentro da prisão, como também não é possível afirmar com veracidade a duração da narrativa.

Chamamos a atenção para o narrador que, ao iniciar a narrativa, detém todo o conhecimento do assunto apresentado, mas o expõe de forma gradual, seguindo determinados ângulos de focalização narrativa. Este aspecto é imprescindível para a compreensão da tese de Ricardo Piglia, a respeito da estrutura dos contos, pois a história secreta é a chave da *forma* do conto.

Contra o previsível e o convencional (jogar-perder-suicidar-se), a intriga se oferece como um paradoxo. A anedota tende a desvincular a história do jogo e a história do suicídio. Essa cisão é a chave para definir o caráter duplo da forma do conto. Primeira tese: um conto sempre conta duas histórias (PIGLIA, 2004, p. 87).

Isto é, a escolha de um ponto de vista nada mais é que uma questão de eficácia, logo, diz respeito à adequação de uma determinada técnica para se conseguir certos efeitos na narração, já

que cada tipo de narrativa necessita de um tipo especial de ilusão que a sustente. Em *La escritura del dios*, Tzinacan, narrador autodiegético, não revela de imediato que a escritura sagrada, a qual tanto buscava, estaria no jaguar, na configuração das manchas de sua pele, ao contrário, ao longo de sua exposição, Tzinacan apenas nos dá alguns *indícios* em relação ao valor do jaguar para a história – como a luminosidade que sempre envolveu o animal, já que o personagem-narrador só conseguia enxergá-lo ao meio-dia, com a entrada dos raios solares no interior da cela em que estavam. Desta maneira, entendemos a ideia de Piglia ao afirmar que o supérfluo numa história é básico na outra e, além disso, que a *história 2* não se trata de um relato cifrado que dependa de interpretação, mas sim, de uma história contada de forma enigmática. Vejamos o que o autor comenta, por exemplo, sobre os contos de Poe:

O conto clássico (Poe, Quiroga) narra em primeiro plano a história 1 (o relato do jogo) e constrói em segredo a história 2 (o relato do suicídio). A arte do contista consiste em saber cifrar a [p. 89] história 2 nos interstícios da história 1. Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário. O efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície (PIGLIA, 2004, p. 87).

Podemos perceber que o conto é construído com a finalidade de expor algum tema que se manteve oculto, reproduzindo sempre, como nos esclarece Piglia, a procura de uma experiência especial, a qual nos permite enxergar, sob a superfície da vida, uma verdade secreta. Ainda de acordo com o autor, Jorge Luís Borges introduz nas suas produções narrativas de conto uma variante fundamental que se fundamenta em fazer da construção da *história 2* o tema do relato:

O conto é um relato que encerra um relato secreto. Não se trata de um sentido oculto que dependa de interpretação: o enigma não é outra coisa senão uma história contada de um modo enigmático. A estratégia do relato é posta a serviço dessa narração cifrada. Como contar uma história enquanto se conta outra? Essa pergunta sintetiza os problemas técnicos do conto. Segunda tese: a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes (PIGLIA, 2004, p. 91).

Como afirmamos, o leitor de *La escritura del dios* não obtém do narrador qualquer alusão ao tempo exato que ele, Tzinacan, levou para descobrir e decifrar a escrita sagrada – este, inclusive, decide não mencionar as fadigas de seu labor – nem ao comportamento do jaguar; sendo assim, tem-se apenas a referência de alguns anos percorridos, em que o mago esteve lado a lado com o jaguar, em que este media com secretos passos o tempo e o espaço do cativeiro. Sublinhamos aqui uma curiosa intratextualidade com outro texto de Borges, *Infierno, I, 32*, presente no livro *El Hacedor*. Vejamos o seguinte trecho:

Desde el crepúsculo del día hasta el crepúsculo de la noche, un leopardo, en los finales del siglo XII, veía unas tablas de madera, unos barrotes de hierro, hombres y mujeres cambiantes, un paredón y tal vez una canaleta de piedra con hojas secas. No sabía, no podía saber, que anhelaba amor y crueldad y el caliente placer de despedazar y el viento con olor a venado, pero algo en él se ahogaba y se revelaba y Dios le habló en un sueño: "Vives y morirás en esta prisión, para que un *hombre* que yo sé *te mire un número de veces* y no te olvide y ponga tu figura y tu símbolo en un poema, que tiene su *preciso lugar en la trama del universo*. Padeces cautiverio, pero habrás dado una palabra al poema". Dios, en el sueño, iluminó la rudeza del animal y éste comprendió las razones y aceptó ese destino pero sólo hubo en él, cuando despertó, una oscura resignación, una valerosa ignorancia, porque la máquina del mundo es hartamente compleja para la simplicidad de una fiera. (grifos nossos) (BORGES, 1975, p. 37).

Destacam-se as semelhanças entre o leopardo, do texto acima e o jaguar, de *La escritura del dios*, em relação às características físicas, já que ambos são animais felídeos, mas principalmente, na condição de feras encarceradas. O narrador heterodiegético de *Infierno, I, 32* expõe um leopardo amargurado, em virtude da sua condição de prisioneiro, mas que recebe uma revelação divina, a qual desvelava, através de sonho, a existência de um homem que enxergará e irá exaltar na figura do animal a trama do universo. Podemos perceber aqui mais um paralelo que há entre a parábola acima e o conto em questão, pois neste, como observamos anteriormente, Tzinacan julga-se o responsável pela decifração da escrita divina, a qual estaria codificada e sacralizada, segundo o narrador-personagem, na pele do jaguar. Desta forma, Tzinacan, após ter convivido meses ou anos com o animal, epifanicamente, descobre a escrita do seu deus na pele da fera, instituindo, assim, a sacralização e a importância do animal para a trama do universo. Vejamos o trecho de tal descoberta:

El hecho de que me rodeara una cárcel no me vedaba esa esperanza; acaso yo había visto miles de veces la inscripción de Qaholom y sólo me faltaba entenderla. Esta reflexión me animó, y luego me infundió una especie de vértigo. [...] En ese afán estaba cuando recordé que el jaguar era uno de los atributos del dios. Entonces mi alma se llenó de piedad. Imaginé la primera mañana del tiempo, imaginé a mi dios confiando el mensaje a la piel viva de los jaguares, que se amarían y se engendrarían sin fin [...] En la otra celda había un jaguar; en su vecindad percibí una confirmación de mi conjetura y un secreto favor (BORGES, 2014, p. 146).

O momento epifânico de Tzinacan traz à tona a real significação de uma série de indícios – como a presença de um animal sagrado na cela, a luminosidade constante na descrição do jaguar e o próprio discurso do narrador ao dizer “acaso yo había visto miles de veces la inscripción de Qaholom y sólo me faltaba entenderla” – que nos levariam ao entendimento do enigma da *historia*

2, ou seja, este relato encoberto nas entrelinhas da história de superfície é trazido ao primeiro plano da narração, provocando o efeito-surpresa ao leitor, relato este que será rematado nas últimas linhas do conto, conforme veremos mais adiante.

Como afirma Piglia, o relato, especificamente dos contos, avança segundo um plano férreo, e perto de seu final surge a visão de uma realidade desconhecida; esta trama, segundo o autor, esconde sempre a esperança de uma epifania, espera-se algo inesperado. Diz o autor:

Para Borges, a história 1 é um gênero e a história 2 é sempre a mesma. Para atenuar ou dissimular a essencial monotonia dessa história secreta, ele recorre às variantes narrativas que lhe oferecem os gêneros. Todos os contos de Borges são construídos com base nesse procedimento. A história visível, o jogo na anedota de Tchekhov, seria contada por Borges segundo os estereótipos (levemente parodiados) de uma tradição ou de um gênero. Uma partida num armazém, na planície entrerriana, contada por um velho soldado da cavalaria de Urquiza, amigo de Hilário Ascasubi. O relato do suicídio seria uma história construída com a duplicidade e a condensação da vida de um homem numa cena ou ato único que define seu destino [...] Borges narra as manobras de alguém que constrói perversamente uma trama secreta com os materiais de uma história visível (PIGLIA, 2004, p. 93).

O leitor, assim, tem a tarefa de encarar com olhos desautomatizados<sup>3</sup> a narrativa, pois o objeto artístico exige esta quebra na rotina da percepção – do olhar cotidiano – para que tenha capacidade de ler, isto é, compreender as manobras da trama e os jogos de ambiguidades ao longo do texto.

A referência aos sonhos na obra de Jorge Luís Borges e, especialmente, no conto em questão, sugere o deslocamento do bloco de logicidade, não apenas para dar relevo ao caráter onírico, mas também para propor uma dimensão de co-existência e teatralidade, em que muitos lugares são apresentados a um só tempo, logo, em um sonho, nós somos os atores, o auditório e o próprio teatro. Em *La escritura del dios*, através do sonho de Tzincan, não temos um simples deslocamento do onírico sobre o real, uma vez que ambos – onírico e real – apóiam-se nessas ambiguidades do jogo narrativo. O sonho de Tzinacan é um dos pontos nodais para a sua epifania e, conseqüentemente, para a compreensão do conto. Segue o trecho:

Un día o una noche -entre mis días y mis noches ¿qué diferencia cabe?- soñé que en el piso de la cárcel había un grano de arena. Volví a dormir; soñé que los granos de arena eran tres. Fueron, así, multiplicándose hasta colmar la cárcel, y yo moría bajo ese hemisferio de arena. Comprendí que estaba soñando: con un vasto esfuerzo me desperté. El despertar fue inútil: la innumerable arena me

---

<sup>3</sup> Aqui, sublinhamos o conceito desenvolvido por Chklóvski em *Arte como procedimiento* (1976).

sofocaba. Alguien me dijo: "No has despertado a la vigilia, sino a un sueño anterior. Ese sueño está dentro de otro, y así hasta lo infinito, que es el número de los granos de arena [...]”Un resplandor me despertó. En la tiniebla superior se cernía un círculo de luz (BORGES, 2014, p. 148).

O sonho do personagem apresenta-nos, através de alto teor simbólico, o tempo como elemento desfavorável à tarefa de decifração do código divino, ele também gera a *iluminação* do personagem – assim como em *Infierno, I, 32* – e em razão disto, o desvelamento da estrutura labiríntica do conto. Entendido como expressão de um desejo reprimido, como aspirações profundas do indivíduo, o sonho de Tzinacan manifesta a ambição do mago em decifrar a escrita mágica, mas tendo o espaço do cativeiro e o tempo como elementos que dificultam tal atividade. A imagem do chão do cativeiro que, de grão em grão, enche-se de areia remete-nos a uma segunda imagem, a da ampulheta, isto é, da medição do tempo a partir da marcação e passagem dos grãos de areia. Assim, entendemos que as *areias do tempo* corriam para Tzinacan, tanto em relação aos dias e as noites que este passou em cativeiro, quanto no que diz respeito à duração do labor para a decifração da escrita do deus.

Ao despertar de seu sonho, Tzinacan afirma ter visto o Deus sem face que há por trás de todos os deuses. Este Deus, segundo o narrador-personagem, teria se manifestado através de uma “Rueda altísima” (BORGES, 2014), composta por fogo e, ao mesmo tempo, por água, e onde todas as coisas do universo, desde as origens narradas pelo Livro Comum<sup>4</sup>, poderiam ser encontradas. É neste momento que o mago alcança a união com a divindade e com o cosmos, sendo capaz de, finalmente, entender a escrita mágica codificada na pelagem do jaguar.

Chamamos a atenção neste momento da narrativa para a existência de tal *Roda*, em que o personagem afirma ter presenciado a figura do Deus. De acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2009), a roda inscreve-se no quadro geral dos símbolos de emanação-retorno, ou seja, que exprimem a transformação e a evolução do universo e do indivíduo. Somado a isto, a roda ainda está inscrita na pretensa perfeição do círculo, o qual simboliza ciclos, reinícios e renovações; além destes fatos, temos entre a tradição dos textos sagrados, o simbolismo da roda sempre relacionado ao desenvolvimento de revelações divinas. Desta maneira, podemos entender a referência do narrador-personagem Tzinacan à *Roda*, corroborada pelas investigações dos autores acima citados.

---

<sup>4</sup> O narrador refere-se aqui ao livro *Popol Vuh*, escrito pelo povo Maia. O *Popol Vuh* é uma das principais fontes históricas para o conhecimento daquela civilização. Encontram-se em *La escritura del dios* algumas alusões ao *Popol Vuh*, como o jaguar e o deus Qaholom, personagens, frequentemente, mencionados neste trabalho histórico-literário da sociedade Maia.

Como podemos perceber, o encontro com o divino possibilitou a Tzinacan desvendar o segredo do deus Qaholom, desenrolando todo o nó da narrativa; tal enigma, revela-nos o mago, seria composto por 40 sílabas e 14 palavras casuais, porém, para nosso estranhamento, o narrador não as apresenta ao leitor. Como o próprio narrador-personagem afirma, ele isenta-se da responsabilidade de pronunciar a fórmula divina, pois, é de seu conhecimento que bastaria dizê-la em voz alta para tornar-se todo poderoso e abolir o cárcere de pedra, para reerguer todo o império Ameríndio<sup>5</sup>, exterminando os colonizadores espanhóis, ou ainda para Tzinacan tornar-se imortal. Contudo, ele nos explica que nunca dirá tais palavras porque já não lembra mais de Tzinacan. Nesta circunstância, afirmamos que a comunhão do personagem com o divino traz a experiência de libertação e do abandono de sua vida passada, presente e futura, fazendo o narrador perceber seu destino sob novo ângulo. O sacerdote uniu-se ao cosmos e, a partir deste episódio, pode enxergar sua vida através de uma nova perspectiva, vendo Tzinacan como outro ou ninguém, pois esse homem “ha sido el” (BORGES, 2014).

Esta cisão dos personagens foi mencionada anteriormente como possível consequência de um relato em que o tempo da enunciação é distinto do tempo da enunciativa, e aqui poderá ser entendida. Ao longo do conto, Tzinacan nos revela, sob alguns indícios, algumas de suas ideologias e comportamentos éticos antes da comunhão com a divindade, como nos seguintes trechos: “no hago otra cosa que aguardar, en la postura de mi muerte, el fin que me destinan los dioses.” (BORGES, 2014, p. 145); “Abatieron, delante de mis ojos, el ídolo del dios; pero éste no me abandonó y me mantuvo silencioso entre los tormentos.” (BORGES, 2014, p. 146) “Me laceraron, me rompieron, me deformaron, y luego desperté en esta cárcel, que ya no dejaré en mi vida mortal.” (BORGES, 2014, p. 146); “Un hombre se confunde, gradualmente, con la forma de su destino; un hombre es, a la larga, sus circunstancias. Más que un descifrador o un vengador [...] yo era un encarcelado.” (BORGES, 2014, p. 149). Estes excertos podem nos revelar o perfil histórico do protagonista, a devoção ao deus Qaholom, uma visão fatalista dos acontecimentos, além de uma consciência do indivíduo como vingador e prisioneiro. Porém, a presença do personagem-narrador em um tempo posterior à história que relata promove uma larga distância temporal que desencadeia uma segunda distância, agora de ordem moral e ideológica deste personagem que conta a história. Sendo assim, o Tzinacan da história e o *eu* da narração estão cindidos, separação esta exposta no discurso do narrador, o qual nos divulga alguns de seus novos valores e o esquecimento de sua individualidade:

---

<sup>5</sup> O narrador refere-se às “tierras que rigió Moctezuma”. O mago, então, poderia tornar-se ainda mais poderoso que este notável líder asteca, caso pronunciasse a fórmula mágica.



Que muera conmigo el misterio que está escrito en los tigres. Quien ha entrevistado el universo, quien ha entrevistado los ardientes designios del universo, no puede pensar en un hombre, en sus triviales dichas o desventuras, aunque ese hombre sea él. Ese hombre ha sido él, y ahora no le importa. Qué le importa la suerte de aquel otro, qué le importa la nación de aquel otro, si él, ahora, es nadie. Por eso no pronuncio la fórmula, por eso dejo que me olviden los días, acostado en la oscuridad (BORGES, 2014, p. 150).

Desta forma, entendemos que este ângulo de focalização narrativa – realizada por um narrador que também é atuante na história – privilegia certas imagens e, ao mesmo tempo, reconstitui de forma suspeita o tempo da experiência e as ações da história. Por esta mesma razão, ele, o narrador, abdica a prematura revelação de sua *verdadeira* história, uma vez que esta é, ou torna-se, o tema de seu relato.

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Parafraseando Ricardo Piglia, podemos dizer que a história a qual o narrador tentou relatar não é única – de sua prisão e vida de encarcerado –, pois há outra trama, silenciosa e secreta que a ele destina: a fórmula mágica escrita na pelagem de seu companheiro de cela, e o consequente esquecimento de sua identidade.

Entendemos que a literatura trabalha a ilusão de um final surpreendente, que surge quando ninguém espera, mas que, no entanto, já existe no coração da história que se conta, isto é, há algo no final que estava na origem, e a arte de narrar baseia-se em mantê-lo em *segredo* até revelá-lo quando o leitor menos espera. Com isto, tentamos expor um pouco mais da maneira particular de Borges em rematar histórias, com ambiguidade, abrindo espaço para o leitor formular hipóteses de análise, e também com um eficaz efeito de inevitável surpresa rastrear os labirintos da linguagem literária.

### REFERÊNCIAS

BORGES, Jorge Luís. A escrita do deus. In: **O Aleph**. Tradução de Davi Arrigucci Jr. Coleção Biblioteca Borges. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BORGES, Jorge Luís. **El Aleph**. Buenos Aires: Desbolsillo, 2014.

BORGES, Jorge Luís. El Aleph. Disponível em:  
<https://descargarlibrosenpdf.files.wordpress.com/2017/05/jorge-luis-borges-el-aleph.pdf>.  
Acesso em: 02 ago. 2019.

BORGES, Jorge Luís. **El Hacedor**. Madrid: Alianza Editorial, 1975.

BURKERT. **Mito e Mitologia**. Trad: Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Edições 70, 1991.

CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Trad.: Vera da Costa e Silva; Raul de Sá Barbosa; Angela Melim; Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio, 23ª ed. 2009.

CHKLÓVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). **Teoria da Literatura: Formalistas Russos** (3ª ed.). Porto Alegre: Editora Globo, 1976, pp. 39-56.

GOTLIB, Nadia. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 2006.

PIGLIA, Ricardo. **Formas Breves**. Trad.: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

**Title**

Double maze in *La escritura del dios*: the mith and the time in the short story of Jorge Luís Borges.

**Abstract**

One of the most expressive literary writer of Latin America in the twentieth century, Jorge Luís Borges offers to the reader of the short story *La Escritura del Dios* a labyrinthine writing that rescues myths and sacred elements, developed by a fictional thread caught between history and the fantastic. Supported by Ricardo Piglia's theory about the double character of short stories, this paper aims to analyze the short story *La Escritura del dios*, having as foundation the thesis that every short story tells two stories - one more on the surface of the text, and another more reclusive. We will observe the performance and fictionalization of the myths and history of Mayan civilization, operated by the Argentine writer, trying to trace the structural tournaments, while pointing out the trajectories of each "story" within the tale, pointing to signs of crossing and revelation between the stories. Thus, we affirm that the short story theory, emphasized in our work by Piglia, helps us to understand the narrative paths of the work, but we do not lose sight of the fact that Borges's work cheats the theoretical systematization by using, in particular, the potentiality sign of myth.

**Keywords**

Double maze; myth; time; story; history.

---

Recebido em: 02/08/2019.

Aceito em: 26/08/2019.