

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

RODRIGO DE FREITAS FAQUERI

ENTRE BORGES E LEMINSKI: AS METAMORFOSES LABIRÍNTICAS NA
CONSTRUÇÃO DOS HIPERTEXTOS *METAFORMOSE* E *EL JARDÍN DE*
SENDEROS QUE SE BIRFURCAN

São Paulo

2012

RODRIGO DE FREITAS FAQUERI

ENTRE BORGES E LEMINSKI: AS METAMORFOSES LABIRÍNTICAS NA
CONSTRUÇÃO DOS HIPERTEXTOS *METAFORMOSE* E *EL JARDÍN DE
SENDEROS QUE SE BIRFURCAN*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Letras da Universidade
Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial
à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Elaine Cristina Prado
dos Santos

São Paulo

2012

F218e Faqueri, Rodrigo de Freitas.
Entre Borges e Leminski : as metamorfoses labirínticas na
construção dos hipertextos Metamorfose e El jardín de
senderos que se bifurcan / Rodrigo de Freitas Faqueri - 2013.
88 f. ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade
Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2013.
Referências bibliográficas: f. 85-88.

1. Dialogismo. 2. Hipertextualidade. 3. Mito.
4. Metamorfose. 5. Labirinto. I. Título.

CDD 401.41

RODRIGO DE FREITAS FAQUERI

**ENTRE BORGES E LEMINSKI: AS METAMORFOSES LABIRÍNTICAS NA
CONSTRUÇÃO DOS HIPERTEXTOS *METAFORMOSE* E *EL JARDÍN DE
SENDEROS QUE SE BIRFURCAN***

Dissertação apresentada à Universidade
Presbiteriana Mackenzie como requisito parcial
para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Elaine Cristina Prado dos Santos – Orientadora
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Prof^a. Dr^a. Ana Lucia Trevisan
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Prof. Dr. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP (Unidade
Araraquara)

AGRADECIMENTOS

A Deus, primeiramente, fonte de inspiração e iluminador dos meus caminhos, que me concedeu sabedoria e perseverança para elaborar este trabalho juntamente com minha orientadora.

À minha querida orientadora, Prof^a Dr^a Elaine Cristina Prado dos Santos, que ajudou grandemente a conseguir elaborar esta pesquisa com suas palavras, correções, apontamentos, entre outros detalhes fundamentais.

Ao Prof. Dr. Bruno Vieira e à Prof^a. Dr^a. Ana Lucia Trevisan por aceitarem, prontamente, o meu pedido para compor a banca de meu trabalho.

Às Prof^a. Dr^a. Vera Lucia Harabagi Hanna e Maria Luiza Atik, por concederem livros e artigos para a minha pesquisa.

A minha mãe e a minha irmã, Raquel e Renata, que gentilmente leram este trabalho com a maior dedicação e amabilidade e me ajudaram a ter ânimo em momentos difíceis na produção desta pesquisa.

Ao meu pai, Luiz, que me ajudou em grande parte do financiamento deste estudo.

RESUMO

Esta pesquisa visa estudar as reatualizações míticas existentes nos *corpora* *Metaformose: uma viagem pelo imaginário grego* (1994), de Paulo Leminski e *El jardín de senderos que se bifurcan* (2005 [1941]), de Jorge Luis Borges, que serão relacionadas dialogicamente entre si e com os elementos míticos da narrativa de Ovídio, *Metamorfoses* (séc. I a. C. [2007]), narrativa primordial nesta análise. Tanto Borges quanto Leminski foram escolhidos por motivos equânimes, pois estes dois autores, representantes de suas literaturas nacionais, proporcionam, nas obras selecionadas, uma estrutura narrativa engendrada a partir do jogo com as palavras e seus significados, fornecendo ao leitor um caminho construído por veredas labirínticas. Dessa maneira, a pesquisa será elaborada por meio de pressupostos teóricos cujos alicerces estão nas ideias sobre o dialogismo e a intertextualidade, sobre os estudos de mito e da reatualização mítica e teorias sobre as estruturas narrativas, em que estão fundamentados conceitos de hipotexto e hipertexto. No primeiro capítulo, as análises que se utilizam dos levantamentos teóricos sobre o dialogismo e a intertextualidade são baseadas nas teorias do escritor russo Mikhail Bakhtin. Os estudos sobre hipotexto e hipertexto serão baseados no teórico francês Gerard Genette e para o estudo dos mitos e de suas estruturas presentes nos *corpora* serão vistas e usadas as teorias de Mircea Eliade. No segundo e no terceiro capítulos, serão analisados como a relação dialógica, entre o hipotexto e os hipertextos, se fundamenta na ideia de que essa relação existe para que haja propagação das transformações geradas por esse processo dialógico e no último capítulo, serão feitas as considerações finais a respeito de toda a análise apresentada e dos pontos mais significativos da pesquisa.

Palavras-chave: dialogismo; hipertextualidade; mito; metamorfose; labirinto.

RESUMEN

Esta pesquisa visa estudiar las reactualizaciones míticas existentes en los *corpora* *Metaformose: uma viagem pelo imaginário grego* (1994), de Paulo Leminski y *El jardín de senderos que se bifurcan* (2005 [1941]), de Jorge Luis Borges, que serán relacionadas dialógicamente entre ellas y con los elementos míticos de la narrativa de Ovidio, *Metamorfoses* (séc. I a. C. [2007]), narrativa primordial en esta análisis. Tanto Borges como Leminski se eligieron por motivos ecuanímes, pues estos dos grandes autores, fuertes representantes de sus literaturas nacionales, proporcionan, en las obras seleccionadas, una estructura narrativa engendrada a partir del juego con las palabras y sus significados, forneciendo al lector un camino construido por veredas laberínticas. De esa manera, la pesquisa será elaborada por medio de presupuestos teóricos cuyas bases están en las ideas sobre el dialogismo y la intertextualidad, sobre los estudios de mito y de la reactualización mítica y teorías sobre las estructuras narrativas, en los cuales están fundamentados conceptos de hipotexto e hipertexto. En el primer capítulo, los análisis que se utilizan de los levantamientos teóricos sobre el dialogismo y la intertextualidad son basadas en las teorías del escritor ruso Mikhail Bakhtin. Los estudios sobre hipotexto e hipertexto serán basados en las teorías del escritor francés Gerard Genette y para el estudio de los mitos y de sus estructuras presentes en los *corpora* serán vistas y usadas las teorías de Mircea Eliade. En el segundo y en el tercer capítulos, serán analizados como la relación dialógica, entre el hipotexto y los hipertextos, se fundamenta en la idea de que esa relación existe para que haya propagación de los cambios generados por ese proceso dialógico y en el último capítulo, serán hechas las consideraciones finales a respecto de toda las análisis presentadas y de los puntos más significativos de la pesquisa.

Palabras-llave: dialogismo; hipertextualidad; mito; metamorfosis; laberinto.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS	15
ESTRUTURAS NARRATIVAS: O HIPOTEXTO E O HIPERTEXTO	15
1.1 DIALOGISMO E (HIPER) INTERTEXTUALIDADE	19
1.2 MITO E REATUALIZAÇÃO MÍTICA	26
1.3 A METAMORFOSE NA LITERATURA.....	30
2. A RELAÇÃO DIALÓGICA ENTRE OVÍDIO, LEMINSKI E BORGES: O HIPOTEXTO E SEUS HIPERTEXTOS	34
2.1 UM BREVE CONTEXTO: AUTORES E OBRAS	35
2.1.1 <i>METAMORFOSES</i> , DE OVÍDIO	35
2.1.2 <i>METAFORMOSE</i> , DE PAULO LEMINSKI	37
2.1.3 <i>EL JARDÍN DE SENDEROS QUE SE BIFURCAN</i> , DE JORGE LUÍS BORGES	41
2.2 ENTRE BORGES E LEMINSKI: O LABIRINTO VIVO DE NARCISO E DE YU- TSUN	45
3. AS ESTRUTURAS NARRATIVAS EM OVÍDIO, BORGES E LEMINSKI	62
3.1 ESTRUTURA LABIRÍNTICA EM BORGES	62
3.2 ESTRUTURA LABIRÍNTICA EM OVÍDIO E RELAÇÃO COM BORGES	69
3.3 ESTRUTURA LABIRÍNTICA EM LEMINSKI E RELAÇÃO COM OVÍDIO E BORGES POR MEIO DAS PERSONAGENS	75
CONSIDERAÇÕES FINAIS	81
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	85

INTRODUÇÃO

Há muito, a Literatura Ocidental vem percorrendo inúmeros caminhos que se entrecruzam ou se traçam de forma paralela para chegar a diversos destinos. Percorreu a Grécia Antiga e, posteriormente, adentrou os estudos e as produções artísticas dos países considerados grandes potências filosóficas, econômicas e/ou políticas como Alemanha, França, Itália, Inglaterra, Espanha e Portugal, etc. Foi mais além quando atravessou o oceano e incorporou-se maciçamente ao Novo Mundo. Igualmente, fundiu-se aos projetos artísticos dos países orientais e consagrou-se, assim, como um grande objeto de estudo na História universal. Contrária aos critérios de estudo estabelecidos por outras ciências, a Literatura é o processo imaginário que tece e rege as regras de análise. Bastazin (2006: 37) afirma que “o trabalho com a palavra origina ideias que, entretecidas, criam o objeto poético”. Desse modo, ao entretecerem-se e entrecruzarem-se, as palavras adquirem novos sentidos e formas, metamorfoseando-se com a tessitura do texto na diversidade do mundo, dos povos, das culturas. Rompendo e ultrapassando o tempo da História da humanidade, a Literatura se faz, chegando até o presente estudo.

Componentes desses percursos traçados pela Literatura e mecanismos propulsores desse processo progressivo são os mitos e suas sucessivas reatualizações. Sem eles, haveria falhas no trajeto transcorrido e grandes lacunas sem explicação. Prova disso é a constante presença deles nos textos literários antigos ou contemporâneos. De dois textos contemporâneos é que esta pesquisa se valerá, buscando evidenciar por meio de quais mecanismos é feita a reatualização mítica e como eles adquirem essa característica de transformação contínua, que é a metamorfose¹.

Assim, esta pesquisa visa estudar as reatualizações míticas existentes nos *corpora Metaformose: uma viagem pelo imaginário grego* (1994), de Paulo

¹ No capítulo 1, será abordado o conceito sobre metamorfose.

Leminski e *El jardín de senderos que se bifurcan* (2005 [1941])², de Jorge Luis Borges, que serão relacionadas dialogicamente entre si, e com os elementos míticos da narrativa de Ovídio, *Metamorfoses* (séc. I a.C.³), que será considerada a narrativa primordial nesta análise.

Tanto Borges quanto Leminski foram escolhidos por motivos iguais, ou seja, são dois autores, representantes de suas literaturas nacionais, que trazem uma perspectiva renovadora para os textos literários de seus respectivos países e proporcionam, nas obras selecionadas, uma estrutura narrativa engendrada a partir do jogo com as palavras e seus significados, fornecendo ao leitor um caminho construído por veredas labirínticas.

Com *Metaformose: uma viagem pelo imaginário grego*, obra ganhadora do Prêmio Jabuti de 1995, Paulo Leminski revela ao público, em geral, e aos críticos, um diálogo com as narrativas míticas contadas por Ovídio em Roma, do século I a.C., a fim de reatualizá-las por meio de um esquema hipertextual. No texto de Leminski, através dos olhos do narrador e da personagem Narciso, observam-se diversas narrativas da mitologia greco-romana que são retomadas e mostradas ao leitor de tal forma que surge o novo, porém sempre em contínuo diálogo com a fonte escolhida como original.

Leminski trabalha com uma estrutura narrativa pautada no que é nomeado *palimpsesto*. Assim como o antigo pergaminho de couro, que era utilizado diversas vezes para escrever e reescrever inúmeros textos antigos um em cima do outro, sem, contudo, apagar totalmente o anterior escrito. Pode-se dizer que Leminski fornece a derivação ou a transformação das *Metamorfoses*, de Ovídio, em seu texto *Metaformose*. Essa transmutação temática e estrutural da narrativa do autor curitibano faz com que sua obra ganhe diversos significados que deverão ser abordados neste estudo. Quanto ao escritor e crítico literário argentino Jorge Luis Borges, a escolha pelo conto *El jardín de senderos que se bifurcan* (2005 [1941])

² A primeira publicação é datada de 1941. Utilizou-se a publicação encontrada na compilação de Seymour Menton: *El cuento hispanoamericano*. Antología crítico-histórica. México: FCE, 2005.

³ Utilizou-se neste trabalho a tradução de Paulo Farmhouse Alberto, datada de 2007, distribuída pela Editora Livros Cotovia, de Lisboa.

deve-se também pela forma pela qual o autor trabalha a estrutura narrativa de seu texto. Ambos os autores trabalham o mito do labirinto em suas obras, não somente a narrativa mítica, mas também a própria estrutura labiríntica que fornece aos textos um elo maior com a significação do mito. Borges e Leminski não se prendem somente em uma tentativa de reatualizar o mito de Teseu e do Minotauro, mas vão mais além quando incorporam à maneira de produzir seus textos a estrutura narrativa labiríntica, dando novos caminhos e aberturas para o enredo criado.

Como o próprio nome da obra do escritor argentino já ilustra, a narrativa se constrói por meio de diversos caminhos que conduzem a personagem Yu Tsun a rumos incertos, os quais, inicialmente, não parecem ter ligação, mas que, ao se desenvolver a trama, bifurcam-se para concretizar o destino da personagem. De uma forma magistral, Borges une personagens, narrador e até o editor fictício da narrativa em seu enredo para concatenar todos os caminhos abertos e fornecidos ao leitor. Um espaço que se torna labiríntico assim como o homem destinado ao infinito proporcionado por essa visão literária do mundo. A ideia de infinitude está fortemente ligada à obra de Borges, de tal forma que se faz necessária sua análise nesta pesquisa, pois os caminhos percorridos por Yu Tsun até o desfecho da narrativa podem ser infindáveis, abrindo inúmeras possibilidades a quem se aventurar por eles de acordo com o que se deseja alcançar. Na verdade, esse desfecho também pode acabar se tornando infinito dentro da narrativa que o traz. Parece não haver um fim e um começo definido. Tudo parece se mostrar ao leitor de forma bifurcada e subjetiva.

Em Leminski, esse caráter de infinitude espaço-temporal também é percebido. Narciso é imerso nos mitos gregos, dos quais também faz parte, por meio de um rio infindável que proporciona novos caminhos e novos desvios para as narrativas já conhecidas. Para Genette, em seu livro *Figuras* (1972: 123), esse espaço é “um espaço homogêneo e reversível onde as particularidades individuais e as precedências cronológicas não têm valor”. Tanto em Borges quanto em Leminski,

o tempo cronológico foge ao entendimento do texto e permite estabelecer uma leitura anacrônica dos fatos narrados.

Assim, em ambos os autores, a metamorfose é intrínseca à narrativa elaborada e faz com que o texto produzido ganhe outras formas de interpretação. Nas duas obras, não há uma simples narrativa mítica, mas sim a mutação das estruturas narrativas⁴ e da temática por meio de um caminho labiríntico. Sob a ótica dessa estrutura labiríntica é que se propõe o diálogo entre os textos destes célebres autores, pois são representantes do gênero hipertextual e fazem essa hipertextualidade a fim de explorar esse território que, segundo Genette (2010: 9) “é o mecanismo próprio da leitura literária”.

Dessa maneira, a pesquisa será elaborada por meio de pressupostos teóricos cujos alicerces estão estabelecidos nas ideias sobre o dialogismo e a intertextualidade, sobre os estudos de mito e da reatualização mítica e teorias sobre as estruturas narrativas, em que estão fundamentados conceitos de hipotexto e hipertexto.

Quanto à organização deste trabalho, há, no primeiro capítulo, as análises que se utilizam dos levantamentos teóricos sobre o dialogismo e a intertextualidade que são baseadas nas teorias do escritor russo Mikhail Bakhtin, que propõe novos conceitos a respeito dos estudos da linguagem, levando em consideração, além dos traços linguísticos, as influências históricas, sociais e culturais contidas nos discursos de várias sociedades.

Já os estudos sobre hipotexto e hipertexto serão baseados nas teorias do crítico literário francês Gerard Genette, o qual afirma que um texto literário sempre aborda de alguma forma outro texto também de ordem literária, sendo este o primeiro manuscrito uma fonte (hipotexto) em que os textos subsequentes produzidos (hipertextos) possam usufruir a fim de se enriquecerem com ele.

⁴ Na obra de Ovídio, as metamorfoses estruturais e temáticas também existem, porém não serão analisadas neste estudo. Somente serão tidas como base para as transformações feitas pelos dois autores contemporâneos. O texto de Ovídio é a referência, considerado e analisado como hipotexto.

Assim, a teoria de Genette será utilizada para comprovar que o texto de Borges e o de Leminski são hipertextos de um texto da Antiguidade Clássica: *Metamorfoses*, de Ovídio. Como hipotexto, a obra de Ovídio fornece os elementos míticos, o tema da metamorfose, o tempo anacrônico, em uma estrutura linear. Demonstra toda uma anacronia e a própria estrutura narrativa que já é metamórfica⁵, oferecendo-se a reatualização mítica pelos autores dos hipertextos.

Para o estudo dos mitos e de suas estruturas presentes nos *corpora* serão vistas e utilizadas as teorias de Mircea Eliade, que aborda esses dois temas extraordinariamente, partindo de uma visão que inclui os acontecimentos iniciais da criação do mundo através da Cosmogonia até as transformações dos símbolos e das narrativas míticas nas culturas das sociedades atuais, devido às necessidades de compreensão dos fatos que surgem a cada instante do ser humano em seu cotidiano. Ainda na análise desse viés mítico, serão adotadas reflexões de Cassirer e de Gusdorf, autores que trabalham sob a perspectiva da consciência mítica como estrutura do ser no mundo, mas também com a linguagem e o mito em relação à posição destes na Cultura Humana.

Além dessas referências teóricas fundamentais, para complementar a análise quanto às questões referentes à estrutura narrativa, serão suporte para as discussões teóricas Barthes (2011) e Todorov (2008); em relação à prosa narrativa de Borges e Leminski serão vistos Alazraki (1968), Cortázar (2004) e Monegal (1980), entre outros que serão citados posteriormente ao longo deste estudo. Para leitura e análise dos textos, foram escolhidas as edições de 1994, a primeira feita para o texto de Leminski e de 2005 para Borges, a oitava edição comemorativa do Fundo de Cultura Econômica do México, com comentários do crítico Seymour Menton.

No segundo e no terceiro capítulos, será analisado como a relação dialógica, entre o hipotexto e os hipertextos, se fundamenta na ideia de que essa relação existe para que haja propagação das transformações geradas por esse processo dialógico. Destaque também será feito a essas transformações, temáticas e

⁵ Cf. Prado dos Santos (s.d., não paginado).

estruturais, pois são peças-chave no processo de reatualização mítica existente nos *corpora*. No quarto e último capítulo, serão feitas as considerações finais a respeito de toda a análise apresentada e dos pontos mais significativos da pesquisa a fim de testificar e elucidar o propósito deste estudo.

1. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

Neste capítulo, são explicitados os pressupostos teóricos em que se fundamenta a pesquisa aqui desenvolvida. O objetivo é delimitar um recorte teórico sob uma perspectiva cujos resultados a serem obtidos, neste estudo, possam ser vistos, analisados e discutidos. Primeiramente, é feito um levantamento sobre as teorias de hipotexto e hipertexto a fim de explicá-las e mostrar a sua funcionalidade. Na segunda parte, são evidenciadas as ideias a respeito do dialogismo. Por último, as questões teóricas a respeito da caracterização do mito e da reatualização mítica são elucidadas para que sejam também um fio condutor deste trabalho.

1.1 ESTRUTURAS NARRATIVAS: O HIPOTEXTO E O HIPERTEXTO

Para esta dissertação, foram escolhidas as noções teóricas que envolvem a significação dos termos hipotexto e hipertexto, as quais estão pautadas nas palavras do crítico literário francês Gérard Genette⁶. Escolhe-se este caminho, porque os sentidos de hipotexto e hipertexto se relacionam diretamente com as ideias propostas para se produzir a análise dos *corpora*. Essas noções teóricas sobre o hipotexto e o hipertexto serão utilizadas para classificar os *corpora* conforme a relação estabelecida entre eles. Toma-se o texto de Ovídio, *Metamorfoses*, como hipotexto uma vez que as duas outras obras, escolhidas como objeto de estudo, utilizam, como texto primordial, este clássico da Literatura

⁶Ensaísta francês nascido em 1930, em Paris, é um dos principais representantes da chamada “no vacrítica”. Construiu a sua própria abordagem poética a partir do cerne do estruturalismo. É um dos responsáveis pela reintrodução do vocabulário em uma retórica crítica literária, por exemplo, termos como Tropo e metonímia. Adicionalmente seu trabalho sobre narrativa, inserido na seleção de Roland Barthes *Narrativa do Discurso: um ensaio em Método*, tem sido de importância. Também é autor de obras de crítica literária como *Figures* (1966/1972), *Palimpsestes* (1982) e *Fiction and Diction* (1991).

Latina. Os textos de Leminski e de Borges, por sua vez, são caracterizados como hipertextos, por serem derivados da fonte considerada primordial nesta pesquisa. Para melhor entendimento das nomenclaturas ditas anteriormente, segue-se a teoria do ensaísta francês, Gerard Genette.

Em seu livro *Palimpsestos* (2010: 14-17), o autor aborda cinco tipos de relações transtextuais que englobam a maneira clara ou subjetiva de um texto se relacionar com outros textos. Essas relações transtextuais definem que tipo de ligação existe entre qualquer tipo de texto, seja literário ou não. Para esta pesquisa, claramente será observada a relação existente entre os textos literários, pois os *corpora* são exemplares desse gênero textual. Dessas cinco relações, será utilizada a quarta, que é a *hipertextualidade*. Faz-se necessário, porém, discorrer sobre os outros mecanismos evidenciados pelo autor para que se entenda melhor o conceito da própria relação hipertextual e para que seja de conhecimento que esses tipos de relações textuais sempre estão em constante comunicação entre si e se complementam em vários pontos.

A primeira relação evidenciada por Genette é a *intertextualidade*, que se alicerça na ideia restritiva, segundo o autor, de um texto estar presente em outro texto ou em vários como presença efetiva deste nos outros. É “como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro” (GENETTE, 2010: 14-17). A citação, a alusão e o plágio (no sentido de um empréstimo não dito, mas literal) são os mecanismos mais recorrentes da intertextualidade. Para definir este conceito, o autor ainda cita outros autores e suas teorias⁷ que propõem a intertextualidade de uma forma mais ampla, quase semelhante à teoria do próprio autor sobre a hipertextualidade. Genette, porém, afirma que os estudos desses autores são feitos dentro de um parâmetro de microestruturas semântico-estilísticas, ou seja, na relação entre frases, fragmentos ou em pequenos textos. Para o ensaísta francês, essas relações são apenas intertextuais e não

⁷ Genette cita Michael Riffaterre e H. Bloom e suas teorias sobre intertextualidade.

hipertextuais, pois a hipertextualidade promove a interação entre textos maiores e mais profundos.

A segunda relação se refere ao *paratexto*, que está baseado em uma relação textual mais distante e menos incisiva, fazendo menções a um texto já escrito anteriormente por títulos, subtítulos, prefácios ou posfácios, por exemplo. Essa relação fornece ao texto mecanismos que nem sempre são percebidos ou entendidos por um leitor desatento. O exemplo da paratextualidade é o livro de James Joyce, *Ulisses*. Nele, o autor irlandês coloca os títulos dos capítulos fazendo menções a acontecimentos da obra grega *Odisseia*. Mesmo após a publicação e a retirada desses títulos, Genette afirma que eles são fundamentais para o texto em si.

O terceiro tipo de relação é a *metatextualidade* que justifica as relações críticas de um texto com outro sem necessariamente citá-lo claramente, evocando o texto comentado de forma alusiva e silenciosa. O quinto tipo é a *arquitextualidade* que está situada no sentido mais abstrato e implícito, pois se articula uma menção de caráter taxonômico entre dois textos. Nesta relação textual, o texto pode ou não aceitar a sua característica genérica em relação a outro texto, ou seja,

[...] a determinação do *status* genérico de um texto não é sua função, mas, sim, do leitor, do crítico, do público, que podem muito bem recusar o *status* reivindicado por meio do paratexto: assim se diz frequentemente que tal “tragédia” de Corneille não é uma verdadeira tragédia, ou que o *Roman de la Rose* não é um romance. (GENETTE, 2010: 17)

Neste momento, é necessário ressaltar que o conto de Borges não possui uma relação de arquitextualidade com a narrativa ovidiana, pois uma relação arquitextual somente se pauta em questões classificatórias dos gêneros literários, dos tipos de discurso, dos modos de enunciação, etc. em que um texto se inclui, tornando-o único. A relação que se tem entre o conto borgiano e a obra de Ovídio vai mais além deste caráter classificatório, pois, a partir da estrutura narrativa labiríntica, ambos se relacionam e se pode perceber que traços do texto latino são

encontrados no conto argentino. A hipertextualidade é, por natureza, uma relação mais profunda que a arquiteitualidade.

Assim, quarta relação transtextual é a que será utilizada para este estudo: a hipertextualidade. Genette (2010: 18) afirma que um texto literário sempre aborda de alguma forma outro texto também de ordem literária, sendo este primeiro manuscrito uma fonte (hipotexto) em que os textos subsequentes produzidos (hipertextos) possam usufruir a fim de se enriquecerem com ele. Assim, a ideia de que um texto possa ser um conjunto fechado e concluído não pode ser aplicada e, portanto, perde facilmente seu espaço

A ideia de fechamento do texto torna-se, portanto, dificilmente operatória, e, face à sacralização que tal ideia implica, faz-se mister uma reflexão sobre a relatividade dos textos. O uso cada vez mais freqüente e expansivo de meios de duplicação, transmissão e transformação dos textos incluindo-se a prática literária (literatura *on line*, literatura interativa) confirma o jogo imponderável do texto. (MUCCI, 2009: 2)

Na hipertextualidade, um texto (B) surge de outro texto considerado primordial (A) e que serve de base para a formação desse novo texto criado. Esse surgimento derivado de um texto de outro pode ser de ordem descritiva e intelectual, em que um metatexto menciona outro texto para exemplificar um fato ou teoria. Também pode ser que o texto (B) não faça nenhuma menção ao texto (A), porém sua existência depende fundamentalmente do texto primordial que foi usado como base para a criação, sofrendo este texto original uma transformação para desencadear no outro texto. Exemplos dessas transformações são as obras clássicas *Eneida* e *Odisseia*, hipertextos de um mesmo hipotexto: a obra *Ilíada*. Partindo da mesma ideia de Genette, pode-se dizer que a obra de Ovídio, *Metamorfoses*, é o hipotexto das obras hipertextuais de Leminski e de Borges. Leminski trabalha com a hipertextualidade tanto na questão temática, quando aborda os mitos gregos em sua obra, quanto na questão estrutural, trabalhando a transformação da forma e da palavra. Borges não faz menção direta à obra de Ovídio, porém os caminhos labirínticos que conduzem tanto a personagem quanto o leitor aos diversos caminhos da narrativa estão estritamente ligados aos

conceitos de metamorfoses abordados pelo escritor latino. A estrutura narrativa trabalhada por Ovídio em *Metamorfoses* parece ser a base para a estrutura narrativa engendrada pelo escritor argentino em sua obra e por ser relevante dentro da obra, será analisada neste estudo.

Assim, pode-se dizer que a transformação que ocorre na obra de Leminski é mais direta, pois transporta os mitos gregos para uma nova situação para serem recontados de uma forma diferente à de Ovídio, porém seguindo a mesma linha de pensamento. Já em Borges essa transformação é mais complexa e indireta, pois é nítida uma inspiração nos mitos gregos e na questão metamórfica, porém o modo em que os mitos e a narrativa são postos difere do texto primordial, mas, mesmo assim, pode-se estabelecer uma relação dialógica. Dessa maneira, Genette (2010: 19) aponta que

Para se transformar um texto, pode ser suficiente um gesto simples e mecânico (em último caso, extrair dele simplesmente algumas páginas: é uma transformação redutora); para imitá-lo, é preciso necessariamente adquirir sobre ele um domínio pelo menos parcial: o domínio daqueles traços que se escolheu imitar; sabe-se, por exemplo, que Virgílio deixa fora de seu gesto mimético tudo que, em Homero, é inseparável da língua grega.

Esse caráter imitativo não é pejorativo e nem prejudicial ao texto, mas sim traz novas significações e mudanças na estrutura textual que serviu como base para a transformação realizada indiretamente. Definido o conceito de hipertextualidade, procura-se evidenciar as teorias bakhtinianas sobre o dialogismo e a intertextualidade.

1.2 DIALOGISMO E (HIPER) INTERTEXTUALIDADE

Antes de abordar as teorias propostas, é necessário que seja explicado o porquê da relação sinonímica entre intertextualidade e hipertextualidade inserida no

subtítulo deste capítulo. Quando Bakhtin discorre sobre as relações dialógicas, suas definições sobre esse elemento teórico estão de acordo com a ideia estabelecida por Genette sobre a hipertextualidade. Para o escritor russo, o dialogismo é a capacidade de um texto ser incorporado a outro para transformar esse novo texto produzido ou para reproduzir esse texto anterior. Para Genette, a hipertextualidade tem esse caráter de transformação do texto que está sendo produzido. Há um texto como base e um derivado deste texto primordial, o que não deixa de estabelecer uma relação intertextual e também *dialógica* entre os dois textos existentes. Por isso, ambas as teorias serão comparadas e estabelecidas como similares no conceito de definição geral. Para confirmar estas comparações, apresentam-se as teorias a respeito do dialogismo e das relações dialógicas construídas por Mikhail Bakhtin.

Ao se falar de estudos sobre dialogismo, tem-se por referência o russo Mikhail Bakhtin, que introduziu esse novo conceito do estudo do texto. Segundo ele, o texto não pode ser visto isoladamente, mas deve estar correlacionado com outros discursos similares e/ou próximos. A linguagem está relacionada com a história, com a cultura e com o meio social e dentro dela o diálogo entre as pessoas e seus discursos. Para o conceito bakhtiniano, a língua é regida pelo diálogo, seja ela escrita ou falada, pois sempre ocorrerá uma comunicação entre os signos para que se construa um sentido (BARROS, 2003: 1). Essa construção de sentido se dá por meio da interação entre os signos e, conseqüentemente, ao texto ou ao discurso aos quais estes pertencem.

Bakhtin aborda, em seus estudos, o enunciado como objeto da linguagem, que se assemelha com a concepção recente de texto. Para ele, o enunciado engloba três marcas: a primeira se refere à visão espacial entre os interlocutores; a segunda, à compreensão e ao saber dos interlocutores quanto à situação e a terceira está posicionada quanto ao estudo e ao resultado obtido daquela situação vivenciada pelos interlocutores.

O enunciado age de forma interativa⁸ com as diversas situações em que ele pode ser concebido, sempre tendo dentro de seus moldes os contextos histórico, social e dos seus interlocutores. Pelo enunciado, descobre-se a maneira pela qual foi realizada a enunciação⁹ e por quais discursos¹⁰ esta enunciação é formada. Por meio dele, percebe-se a ligação entre a linguagem e a sociedade.

Outra ideia que esse teórico russo quer explicitar é que o enunciado vem, através do tempo, sendo influenciado por outros enunciados anteriores e que serão parâmetros para os enunciados posteriores a eles. O enunciado concreto (assim classificado por Bakhtin) é a execução dos pensamentos dos interlocutores¹¹. É o início do discurso. É ele que sofre com a intervenção dos contextos acima mencionados, interagindo com eles.

O dialogismo é sustentado pelos enunciados e, conseqüentemente, pela enunciação, pois eles são as diversas vozes¹² que interagem entre si dentro dos planos contextuais para gerar diálogos entre enunciados de uma mesma enunciação ou de outras.

Partindo-se para essa nova concepção textual, encontra-se o conceito denominado *estilo*. Ele é fundamental para que se entendam os estudos e as ramificações do dialogismo, pois posiciona seus princípios na linguagem e na concretude textual e discursiva e na interposição e na união entre esses dois elementos. Seu objetivo não é apenas mostrar a linguagem nos textos e

⁸ [...], o enunciado e as particularidades de sua enunciação configuram, necessariamente, o processo interativo, ou seja, o verbal e o não verbal que interagem a situação e, [...], fazem parte de um contexto maior histórico, tanto no que se diz a respeito de aspectos que antecedem esse enunciado específico quanto ao que ele projeta adiante, [...]. (BRAIT; MELO, 2005: 67)

⁹ [...], a enunciação é o processo que o produz (refere-se ao enunciado) e nele deixa marcas da subjetividade, da intersubjetividade, da alteridade que caracterizam a linguagem em uso, o que diferencia de enunciado para ser entendido como discurso. (BRAIT; MELO, 2005: 65)

¹⁰ Barros, em um de seus ensaios (2003: 28), refere-se ao discurso como sinônimo de texto, a partir do novo conceito proposto por Bakhtin afirmando que a especificidade das ciências humanas está no fato de que seu objeto é o texto (ou o discurso).

¹¹ Segundo Bakhtin (2010: 297), interlocutores são aqueles que participam do diálogo que está sendo estabelecido pelos enunciados falados, com bases nos contextos históricos e sociais de cada um desses falantes.

¹² Segundo Bakhtin (2010: 299), essa palavra destina-se a classificar os elementos que constituem o discurso. São as diversas influências sócio-culturais e históricas sofridas pelos interlocutores ao entrarem em contato com o enunciado do outro.

discursos, mas também analisar como ela está caracterizada dialogicamente em cada obra estudada. Assim como o enunciado, o estilo é carregado de historicidade que se modifica ao longo do tempo e do espaço e é inesgotável.

Para Brait (2005: 89), estilo também depende do tipo de relação entre o locutor e os outros parceiros da comunicação verbal, ou seja, o ouvinte, o leitor, o interlocutor próximo e imaginado (o real e o presumido), o discurso do outro, etc. Sua diversidade se deve ao fato de eles variarem conforme as circunstâncias, a posição social e o relacionamento pessoal dos parceiros.

Neste estudo, o estilo poderá ser claramente observado, pois os *corpora* são obras literárias que estão ligadas com a questão cultural de determinadas épocas às quais estão vinculadas historicamente e com a comunicação existente entre elas que as faz propagar seus sentidos por entre gerações de outros textos e obras literárias. Essa ideia é confirmada com o próprio hipotexto a elas subjacente, que ao longo do tempo adquiriu outras dimensões e cargas semânticas que vieram a acrescentá-lo e também foram compartilhados com as obras produzidas com base nele.

Portanto, o estilo não pode ser separado dos conceitos que definem um gênero, um texto, um discurso, um enunciado. Ele faz parte deles como representante da história, da cultura e da concretude de um acontecimento.

Voltando à visão de Bakhtin sobre linguagem, o dialogismo tem um papel fundamental, pois conforme Barros (2003: 2), o dialogismo é a condição do sentido do discurso. Para que se compreenda um discurso é necessário um diálogo, uma troca de informações. Se isso não ocorrer, o discurso passa de um discurso dialógico para um discurso monológico¹³ e autoritário, sem construção de sentido real e significativo para seu ouvinte.

¹³ O modelo monológico não admite a existência da consciência responsiva e isônoma do outro; para ele não existe o “eu” isônimo do outro, o “tu”. (...) O monologismo nega a isonomia entre as consciências, não vê essa relação um meio de chegar à verdade, concebe-a de modo abstrato como algo acabado, fechado, sistêmico. (BAKHTIN, 2010: 192).

Com o diálogo e com a interação verbal, obtém-se a renovação dos signos linguísticos das línguas, ou seja, a cada comunicação entre os seus interlocutores, é possível que se definam novos parâmetros dos signos utilizados e por meio deles se consiga compreensão do “eu” pelo outro. O significado de cada um desses signos será regido pela ação dialógica estabelecida por aqueles falantes no momento em que estão discursando. O diálogo presente é muito mais que uma troca de signos, pois engloba um contexto e uma enunciação marcados por traços histórico-sociais sofridos pelos interlocutores. Neste ponto, acrescenta-se a ideia de metamorfose da língua e também do texto que propaga os signos linguísticos presentes em tal língua e que sofrem constantes transformações devido aos contatos sofridos ao longo do tempo e do espaço. Pode-se pensar que o dialogismo proporciona uma mutação intertextual, capaz de fazer com que os textos dialoguem entre si a tal ponto de carregarem características um do outro.

Voltando-se aos *corpora*, essa característica transformadora e metamórfica proporcionada pelo dialogismo é vista na relação das obras de Leminski e Borges com as *Metamorfoses*, de Ovídio. Ambos os textos contemporâneos dialogam interativamente com a obra fonte. As metamorfoses que existem nos mitos relatados pelas obras também estão presentes nas relações dialógicas estabelecidas entre elas por meio das estruturas labirínticas utilizadas pelos autores e também pelas características que as personagens adquirem ao longo de cada narrativa.

Assim, a relação dialógica está na interação verbal entre os sujeitos¹⁴ (enunciador¹⁵ e enunciatário¹⁶) e também nas relações de persuasão e de

¹⁴ O termo sujeito [...] (ou enunciador) designa o ser da fala (ou de enunciação) construído pelo ato de enunciação do sujeito* comunicante. Trata-se, assim, do sujeito que se encontra no espaço interno inscrito na “encenação do dizer” (1988c: 75). Ele constitui, de algum modo, a identidade enunciativa que o sujeito comunicante dá a si mesmo. Essa identidade será diferente segundo o ou os papéis que ele é levado a assumir em função das coerções da situação e dos propósitos estratégicos do sujeito comunicante. (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004: 200)

¹⁵ Enunciador: é o destinador da enunciação (o falante). Pode ele estar implícito no enunciado (“À noite, todos os gatos são pardos) ou inscrito em seu interior (*Eu* acho que todos os gatos, à noite, são pardos). (FIORIN, 1997: 80).

¹⁶ Enunciatário: é o destinatário da enunciação (o ouvinte). Também ele pode ou não estar inscrito no enunciado. (FIORIN, 1997: 80)

interpretação que se estabelecem no texto. É a relação hiper/intertextual concreta ao lado do enunciado que faz a língua possuir significação e expressividade. Por isso, pode-se dizer que o sentido de um signo só existe porque foi feita uma interação verbal entre enunciador e enunciatário e lhe foi atribuído significado por meio desse processo interativo.

Retomando a explanação sobre a teoria bakhtiniana, na construção do diálogo entre diversas vozes, ligadas aos aspectos culturais sociais, dá-se o surgimento da intertextualidade: “A intertextualidade é o processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo.” (FIORIN, 2003: 30)

Dessa maneira, baseando-se nos estudos de Bakhtin sobre o dialogismo, pode-se tentar afirmar que o conceito de intertextualidade está ligado à nova ideia de enunciado literário que vem acompanhado pelo diálogo e pela ambivalência. O enunciado literário para Bakhtin não é estático, ele se relaciona com outros enunciados literários e seus componentes. Ele dialoga com o contexto anterior e atual inseridos na sociedade e na história.

O sentido desse enunciado vem ao lado do sentido de diálogo e do de ambivalência¹⁷, porque o diálogo se refere a uma leitura do outro, uma confluência de entendimento e sentido do outro através do texto e a ambivalência se insere nesse quadro com a conexão do texto com a sociedade e com a história, eles se fundem e se influenciam de forma permanente.

A subjetividade e a comunicabilidade presentes em um texto é que o torna objeto da intertextualidade, pois um texto absorve e transforma conteúdos de outro texto no momento em que eles entram em contato. Um texto fica inserido no outro de forma subjetiva, enriquecendo-o de maneira magnífica. É essa (inter)subjetividade que Bakhtin aponta em seus estudos: as formas inacabadas e subjetivas de um

¹⁷ O termo ambivalência implica a inserção da história e da sociedade no texto e do texto na história. Bakhtin considera a escritura, leitura do *corpus* literário anterior, o texto, absorção e réplica a um outro texto. No âmbito dessa conceituação, começa a se desvanecer a noção de “pessoa-sujeito da escritura” e a impor-se a de “ambivalência da escritura”. (NITRINI, 1997: 160)

fragmento textual são acrescentadas a um outro texto também inacabado, gerando novos sentidos para aquele texto que será formulado e para aquele que foi incorporado. Assim, o texto possui ligações múltiplas que mudam e acrescentam o conteúdo textual elaborando seu próprio sentido. A intertextualidade cruza as diversas vozes criadoras de muitos textos em um determinado tempo e espaço.

Vale lembrar que a intertextualidade não é uma aglutinação textual desorganizada e incompreensível. Ela é um diálogo com significação movido pela transformação e complementação de um texto em outros.

Quanto às citações de um texto em outro, a intertextualidade coloca-se em uma bifurcação literária interessante. A primeira opção seria considerar aquele fragmento acrescentado ali de forma casual, sem buscar o seu sentido. Já a segunda opção seria buscar o significado daquele fragmento e o motivo de estar escrito ali. Retornar ao texto original e ver qual é a sua função naquela outra obra literária e compreender sua nova função nesse outro texto. As duas ideias fazem com que o texto ganhe campo semântico e se qualifique.

A intertextualidade se torna bem maior relacionada ao discurso, pois, ela se refere não só ao âmbito textual, mas está unida ao que é dito e ao que é escrito. Neste processo, não só fragmentos textuais são acrescentados, mas também fragmentos da fala já organizada anteriormente. Mais precisamente, ela é um dos mecanismos que sustentam o Discurso poético¹⁸. Nesse discurso, estão relacionados os discursos que apresentem a polifonia, sejam esses discursos a poesia, a pintura, o teatro e o cinema, entre outros. É levada em consideração a ambivalência nas etapas de produção desses discursos.

¹⁸ O Discurso poético ou a linguagem poética, assim classificada por Nitrini (1997), é explicado por Barros (2003: 6): A concepção de poético apresentada tem maior alcance que a da distinção bakhtiniana entre a prosa romanesca e a poesia, pois, se para o autor, na prosa, a palavra do outro é constituinte indispensável, na poesia, o poeta suprime os laços que ligam sua linguagem à do outro. O discurso poético, (...), inclui tanto a prosa quanto a poesia, a dança e a pintura, o teatro e o cinema, desde que a ambivalência se manifeste nas diferentes etapas da organização desses textos.

Portanto, neste estudo, serão vistos os diálogos intertextuais existentes entre o conto do argentino Borges e o livro do brasileiro Leminski. Busca-se perceber as relações existentes entre os dois textos por meio da temática dos dois e também pelos elementos enunciativos de cada texto. Pode-se dizer que todos os elementos acima apresentados (enunciado e enunciação, estilo, e hiper/intertextualidade) são as bases e fundamentos do dialogismo, pois eles se complementam e não podem ser estudados separadamente. Cada um possui sua função e, da mesma forma, estão inteiramente ligados uns aos outros. Os próprios componentes do dialogismo são uma rede de vozes ligadas pelo diálogo. Sem um, o outro não pode existir e essa constante interação faz com que eles se transformem e ganhem novos significados a partir do contato sofrido. Além disso, será fundamental evidenciar como ambas as obras literárias são textos metamorfoseados pelo contato com a obra de Ovídio e, assim, demonstrar que o signo que intitula duas das três obras analisadas produz significado muito mais profundo que aparenta ter e engloba características que ultrapassam a questão somente linguística. As metamorfoses, como já foi afirmado anteriormente, estão no âmbito temático e estrutural também.

1.3 MITO E REATUALIZAÇÃO MÍTICA:

A Mitologia está ligada ao estudo dos diversos mitos existentes no mundo. Ela engloba a realidade primordial do ser primitivo, que tinha a necessidade de explicar os acontecimentos de sua vida.

É importante dizer o valor das mitologias primitivas para que se entenda a definição de mito, pois elas têm função vital nas sociedades arcaicas e são as heranças reservadas às sociedades contemporâneas. Mesmo que se diga o contrário, as sociedades atuais possuem mitos que derivam dos mitos antigos, que ao longo dos tempos foram modificados e enriquecidos com a agregação das

culturas nas épocas de colonização que ocorreram em todo mundo.

Nas sociedades antigas, as histórias eram classificadas em verdadeiras e em falsas. Para elas, uma história verdadeira e real que relembra os feitos de seus antepassados era considerada sagrada. As histórias da criação do mundo e também as que se contam os atos dos seus heróis são sagradas porque regem os padrões culturais e sociais daquele povo. Já as histórias falsas, que são consideradas profanas, são as que possuem um conteúdo cômico ou relatam curiosidades. Seus maiores representantes são os contos ou fábulas, os quais possuem personagens com extrema popularidade entre aqueles que os ouvem.

As histórias profanas servem para entreter o povo e podem ser contadas em qualquer ocasião. As histórias sagradas não podem ser contadas assim, elas são recitadas em circunstâncias especiais como rituais de iniciação de guerreiros ou momentos antes das colheitas. Ambas as histórias, porém, relatam fatos; uma série de acontecimentos em um tempo determinado. O que as difere são seus personagens e suas funções.

Os personagens das histórias sagradas jamais foram relacionados com atos profanos, pois estes personagens estão associados à criação do Mundo e aos feitos heroicos de valor para uma determinada sociedade. Eles podem não cometer atos profanos, pois são exemplos para as gerações que seguem esses relatos. Já os homens não são condicionados a essa sacralidade:

Nenhum deus, nenhum herói civilizador jamais revelou um ato profano. Tudo quanto os deuses ou os antepassados fizeram – portanto tudo o que os mitos contam a respeito de sua atividade criadora – pertence à esfera do sagrado e, por consequência, participa do ser. Em contrapartida, o que os homens fazem por própria iniciativa, o que fazem sem modelo mítico, pertence à esfera do profano: é pois uma atividade vã e ilusória, enfim, irreal. (ELIADE, 1963: 85)

Para Gusdorf (1953: 23), a mitologia é a coletânea de mitos de todos os tempos e civilizações retirados de um encadeamento dos fatos existentes. Ela é regida pelos mitos e estes são os primeiros elementos estruturais do conhecimento

humano.

Os mitos podem ser divididos em duas categorias: os mitos viventes e os mitos-relato. Os viventes justificam-se pelo primeiro pensamento que o homem tem, ou seja, é a experiência vivida pelo ser humano, que ele não compreende, mas que precisa ser justificada e interpretada de alguma maneira. Esse mito é vivido pelo homem e influencia as primeiras estruturas de conhecimento de si mesmo e do mundo em que vive. Cada transformação sofrida pelo homem deverá ser justificada, pois o mito vivente é exatamente essa transformação.

A segunda categoria da mitologia é o mito-relato, que é a solidificação do mito vivente. Ele tem a função de explicar os fatos que ocorreram e, que para o homem em determinada época, eram surpreendentes ou incompreensíveis. O mito-relato adquire a idéia do mito quanto ao conteúdo, à narrativa e à teoria: “O mito é pois a história do que se passou *in illo tempore*, a narração daquilo que os deuses ou os Seres divinos fizeram no começo do tempo” (ELIADE, 1963: 84).

Os mitos ajudam o homem a conhecer o segredo da origem do mundo e da sua própria origem. Eles recordam as histórias das sociedades e assim atualizam suas próprias narrativas sobre seus deuses, heróis e antepassados. As narrativas mitológicas fornecem meios para que uma história não seja esquecida por seu povo.

Por meio dos mitos, consegue-se entender a distinção do tempo sagrado e do profano, pois eles fornecem elementos para a compreensão da estrutura do Tempo e também dão indícios da elaboração do tempo cosmogônico, que é o tempo que se refere à criação do mundo.

Ao atualizar os elementos que o compõem, o mito também atualiza o tempo sagrado a que se refere e ao transportar também o homem do tempo cronológico/histórico, ao qual está condicionado por sua natureza física, para o tempo sagrado.

Assim como exemplifica Eliade (2001: 6), o mito não pode simplesmente ser concebido como algo ficcional, como sugerem estudiosos do século XIX, porque ele representa uma história verdadeira com alto teor sagrado e precioso para aquele que o criou. Baseando-se nas sociedades arcaicas, o mito é uma tradição, um modelo sagrado que serviu como padrão de vida e cultura dessas sociedades. Ele representa um momento em que foi importante para alguém.

O mito projeta o homem para um tempo além do histórico e profano e o aproxima de uma realidade que não poderia ser alcançada no plano humano regido pelo profano. A sua definição é muito complexa porque ele é uma realidade inserida em uma cultura que pode ser entendida de muitas formas e de ângulos distintos. O mito relata um fato sagrado, conta um momento que está no tempo antigo e através das ações dos Seres Sobrenaturais algo passou a existir. Ainda mais, pois conforme Eliade (2001: 13):

O mito só fala daquilo que *realmente* aconteceu, daquilo que se manifestou plenamente. As ações dos Seres Sobrenaturais é o que cria tudo. Toda realidade de criação é vinda deles por meio de seus atos sagrados e é graças a eles que nasce o Mundo e o homem, assim como todas as características humanas.

No livro *Aspectos do Mito*, encontram-se exemplos do mito como história verdadeira:

O mito cosmogônico é <<verdadeiro>> porque a existência do Mundo está aí para o provar; o mito da origem da morte é também <<verdadeiro>> porque a mortalidade do homem prova-o, e assim por diante. (ELIADE, 1963: 13)¹⁹

O mito (histórias verdadeiras) modifica a condição humana e a condição do Mundo, entretanto, os contos e fábulas (histórias falsas) não transformam essas condições, somente servem para distração da população. Evidente que as histórias variam para cada sociedade, assim como seu valor cultural e seu mérito.

¹⁹ Preservou-se a escrita e os símbolos originais dos trechos retirados do livro *Aspectos do Mito*, de Mircea Eliade.

A função e a estrutura do mito é mostrar os modelos que são exemplos das histórias do ser humano tanto das sociedades tradicionais quanto contemporâneas, assim como todos os ritos e atividades humanas de importância:

O mito ensina-lhes as <<histórias>> primordiais, que o constituíram existencialmente, e tudo o que se relaciona com a sua existência e com o seu próprio modo de existir no Cosmos lhe interessa directamente. (ELIADE, 2001: 18)

O indivíduo que acredita nos mitos e nas suas origens consegue uma maior aproximação dos valores inseridos na estrutura de sua civilização, pois os mitos são a verdadeira realidade daquele povo e não uma simples fábula. Conhecer os mitos e conseguir decodificar os símbolos faz com que o homem assimile mais facilmente o que o mundo lhe reserva.

Pode-se dizer que o mito tem a capacidade de sanar as dúvidas da consciência, pois ele mostra modelos e justifica o cenário de criação do mundo e da existência humana. Ele proporciona a demonstração de como tudo foi feito desde a cosmogonia até o firmamento das referências socioculturais.

1.4 A METAMORFOSE NA LITERATURA

O conceito de verdade na Literatura atinge uma característica dupla enquanto a verdade dos acontecimentos que estão sendo narrados e o sentido mostrado por esses acontecimentos narrados. Assim, a ficção ganha um caráter que o mito por natureza ganhou ao longo do tempo: a realidade. Tornam-se possíveis diversas situações criadas pelo homem para explicar fatos incompreendidos por ele. Dentro desse universo ficcional, *“a criação se faz pelo poder mágico de seu verbo. Nisso consiste, aliás, o fazer do escritor”* (SILVA, 2001: 21).

É dentro dessa perspectiva que as narrativas míticas entram em contato com a

metamorfose. Dentro delas, a metamorfose atinge grandes parâmetros de transformação seja na linguagem dessas narrativas, seja nas personagens que vão se transmutando em cada fato mítico narrado, seja nas próprias narrativas que se metamorfoseiam ao longo do tempo, unindo-se ou fragmentando-se.

Cabe, então, nesse instante, ater-se aos processos de metamorfose nas narrativas míticas quanto à transformação das personagens e também as modificações encontradas no âmbito textual, pois estes dois processos são inerentes a esta pesquisa por conta dos *corpora* escolhidos. Quando se refere à metamorfose das personagens, têm-se duas possibilidades: a transformação física e a psicológico-comportamental.

A primeira já é conhecida e caracterizada desde as primeiras narrativas míticas da Grécia Antiga, quando os deuses se transformavam em outros seres por distintos objetivos. Zeus, em diversas narrativas, transformou-se em cisne, touro, chuva de ouro, sátiro, camponês, homem ou mesmo em um marido desaparecido para conseguir a mulher desejada por si. Outros deuses também utilizaram seus poderes para se transformarem em objetos de sedução como é o caso de Poseidon, Pã e até mesmo Apolo. Também é constante a mudança dos deuses em animais ou em pessoas comuns para conversarem com os humanos e orientá-los em suas jornadas. Ártemis diversas vezes foi vista como uma bela arqueira que percorria as florestas em busca de caça²⁰.

Além das transformações desejadas pelos deuses, havia aquelas que eram infligidas aos humanos ou às ninfas que desprezavam os amores dos deuses. Essas são as metamorfoses ditas de punição por um crime ou afronta cometida por alguém aos soberanos do Olimpo. Exemplos são vistos nas histórias de Dafne, Cila, Aracne e Aletrião.

Voltando o olhar para as narrativas mais atuais, como literatura infanto-juvenil e as histórias em quadrinhos, os super-heróis da atualidade estão carregados de

²⁰ Cf. Silva (2001: 21-28).

metamorfoses físicas. O Capitão-América, o Homem-Aranha e o Hulk são recentes amostras de transformações genéticas dentro das narrativas contemporâneas. Sobre essa metamorfose, Silva (2001: 25) faz a seguinte afirmação

O agente transformacional ainda pode ser mágico (divindades protetoras), mas a metamorfose também se opera pela ação da técnica ultramoderna (computadores, aparelhagens diversas de grande sensibilidade), pela ação de algum elemento químico (sofrida de forma acidental), ou pelo despertar do instinto selvagem que jaz adormecido dentro de cada homem.

Já a segunda metamorfose está mais ligada a experiências sofridas pelas personagens ao longo de sua trajetória que a fizeram mudar de opinião sobre determinados assuntos. Nos textos literários, a partir do século XVI, os recursos existentes nas narrativas míticas foram trazidos pela ótica do maravilhoso²¹. No Barroco, o homem da literatura é multiforme por suas constantes indagações entre o Bem e o Mal, caracterizados pelas figuras de anjos e demônios e outros seres sobrenaturais. No Romantismo, a transformação comportamental era obtida por meio de metáforas. Os traços psicológicos eram apontados fazendo menção às características não condizentes a um ser humano. Os vilões eram descritos com características de animais perigosos ou desprezíveis, inconscientes que agiam por puro impulso e instinto selvagem. O mesmo ocorreu no Naturalismo que, mesmo com toda a construção cientificista dos textos literários, ainda abordou a metamorfose do ser humano regredindo à animalização:

Se Darwin teorizou a respeito da ascensão do homem acima das espécies animais, os naturalistas, ao contrário, retrataram-no em sua metamorfose inversa, de regresso à animalidade, premido pela força poderosa do instinto e pela pressão do meio social. [...] a metamorfose [...] no romance naturalista se processa no plano comportamental e não constitui mais artifício para a obtenção de algo, mas é produto de pressões externas e internas. (SILVA, 2001: 26)

Assim, a metamorfose ocorre no plano psicológico influenciado e pressionado

²¹ O gênero maravilhoso qualifica o registro em que o sobrenatural se une de forma harmoniosa à realidade do leitor para encantá-lo. Coloca-se que esses elementos das narrativas míticas foram incorporados por esse gênero por este estar em maior evidência a partir do século citado.

pelas instituições que cercam a personagem retratada no romance naturalista. O instinto selvagem é forçado a aparecer por conta das convenções impostas pela sociedade da época e mostra cada vez mais o processo de transformação da consciência do ser humano.

Se, porém, existia certa lógica nas metamorfoses até o fim do século XIX, Franz Kafka vem contrapor essa ideia e mostrar que as transformações podem ocorrer por meio de um elemento ilógico ou absurdo. Quando a personagem Gregor Samsa se torna um inseto da noite para o dia, as transformações saem da objetividade explicativa para um setor de mistério e estranhamento.

Chegando por fim à literatura contemporânea, têm-se os *corpora* desta dissertação. No livro de Leminski, a metamorfose atinge um grau tão grande que a personagem e o leitor irão percorrer diversas narrativas míticas através de um rio onde o fluxo fluvial real e o fluxo de consciência pautado pelo imaginário se entrelaçam e transbordam em significados.

O mesmo parece ocorrer em *El jardín de senderos que se bifurcan*, de Borges. Yu Tsun parece ser levado pelas veredas aos caminhos que deseja sempre chegar, porém, se outra personagem desejasse outros caminhos, eles lhe seriam mostrados para dar o desfecho buscado. O fluxo do caminho é contínuo, mas é individual e mostrado segundo o final escolhido pela personagem e pelo leitor.

Em suma, os mitos são eternos, atemporais, mas são metamorfoseados pela História que os alimenta. Entretanto, a metamorfose, segundo a concepção ovidiana, é a transformação de um ser em outro ser que preserva inalterada sua *mens*, pois algo sobrevive, algo permanece inalterado. Assim, o objetivo deste percurso é demonstrar como certos mitos sobrevivem até hoje com suas transmutações, atravessando séculos para chegarem e fazerem parte da literatura contemporânea e serem elementos constituintes de uma relação dialógica e se tornarem objetos de estudo desta análise.

2. A RELAÇÃO DIALÓGICA ENTRE OVÍDIO, LEMINSKI E BORGES: O HIPOTEXTO E SEUS HIPERTEXTOS

Após o levantamento teórico exposto no capítulo anterior, cabe a esta pesquisa analisar a relação dialógica existente entre as obras *Metaformose: uma viagem pelo imaginário grego* (1994), de Paulo Leminski e *El jardín de senderos que se bifurcan* (2005 [1941]), de Jorge Luis Borges.

Será feito um estudo da relação entre essas duas obras desses autores latinoamericanos do século XX com a produção literária latina ovidiana do século I a.C. , pois as duas histórias possuem elementos, que são os mitos inseridos nas narrativas e que estabelecem uma relação dialógica com a obra ovidiana. Especificamente, a relação dialógica se realiza por meio do mito do labirinto como ponto de partida em ambas as narrativas para se formular o enredo escolhido para a análise em questão.

Assim, neste capítulo, é necessário que se utilize a obra de Ovídio para se afirmar que Leminski e, possivelmente, Borges se valeram da obra latina como ponto de partida para enredarem suas obras. *Metamorfoses*, de Ovídio, traz, dentre outras, a narrativa da construção do labirinto de Creta pelo engenhoso e ilustre arquiteto Dédalo a pedido do rei Minos para que pudesse aprisionar o fruto da infidelidade de sua esposa: o Minotauro. Criado este labirinto e aprisionado o monstro, surgiram outras narrativas a partir dela, considerada, nesta pesquisa, como inicial. Desde a luta de Teseu contra o Minotauro e a fuga incessante de Dédalo para escapar das mãos do rei cretense, que o perseguiu incansavelmente, até as narrativas que preenchem as obras de Leminski e de Borges: Narciso e Yu-Tsun mergulham nos labirintos existentes em suas histórias para criarem seus próprios enredos e darem à luz novas histórias míticas. Entretanto, não só o mito do labirinto de Creta serve de base para este estudo, mas também a estrutura narrativa de *Metamorfoses* será levada em consideração, pois o esquema estrutural trabalhado por Ovídio em sua narrativa está pautado na continuidade e

na complementaridade das lendas apresentadas. Por meio de pequenos elos, o poeta latino consegue estabelecer uma narrativa *carmen perpetuum*, que proporciona a renovação contínua do texto²².

Antes de se começar a análise, apresenta-se uma breve contextualização sobre os autores e as obras escolhidas a fim de que se esclareçam os motivos pelos quais os *corpora* são estes.

2.1 UM BREVE CONTEXTO: AUTORES E OBRAS

2.1.1. METAMORFOSES, DE OVÍDIO

Públio Ovídio Nasão (*Publius Ovidius Naso*), também conhecido popularmente como Ovídio, nasceu em Roma em 43 a.C.. Foi um famoso poeta do Império dos Césares pelos seus poemas eróticos, pela tragédia *Medeia* e também pelo poema mitológico em hexâmetros *Metamorfoses*. Ao lado de Vergílio e Horácio, é considerado um dos três poetas canônicos da literatura latina. Por ter ganhado essa fama em sua época, influenciou grandes poetas europeus posteriores a ele, principalmente a Antiguidade tardia e a Idade Média. Autores que tiveram como inspiração Ovídio e seus versos foram, dentre outros, o italiano Dante e o inglês Shakespeare. As temáticas de sua escrita sempre giravam em torno do amor, da sedução, do exílio e da transformação mitológica, como é o caso do livro escolhido como hipotexto para esta análise.

Metamorfoses mostra o mundo antigo greco-romano regido pelos mitos e por suas constantes transformações, um universo em constante mutação, ao contrário do pensamento de ordem e estabilidade preferido pelo primeiro imperador romano Augusto, financiador do poeta. Em 15 livros escritos pelo poeta romano, com

²²Cf. Prado dos Santos (2010: 188).

aproximadamente 250 narrativas, a obra, as *Metamorfoses*, conta as histórias desde a Cosmogonia até a ascensão de César ao trono do Império romano. Ovídio traz à tona, misturando ficção e a realidade, a transfiguração de homens e dos deuses mitológicos para construir seus famosos poemas e unir de forma magistral mitologia e realidade a fim de que todos os elementos confluem para uma nova reatualização mítica. Para Marmorale (s/d: 255), a escrita de Ovídio era totalmente adequada à variedade, o que lhe possibilitou passar da alegria à tristeza, da tragédia à farsa, e de “pôr em evidência a sua paleta rica de cores e dos mais raros matizes”.

Em seus comentários no prefácio de sua tradução, Alberto (2007: 26) afirma que o livro em questão poderia ser chamado de enciclopédia da mitologia clássica, pois narra os acontecimentos míticos mais importantes da mitologia greco-romana e também as transformações que dão nome ao livro de Ovídio. Para Orosco (2007: 8), o poeta latino recorre à mitologia e à ficção para exemplificar e convencer o leitor da verdade de seus preceitos.

Prado dos Santos (2009: 1) aponta que Ovídio produz uma estratégia narrativa que “desenha” uma imagem global de um canto sem interrupção acerca das origens até seu tempo. Além disso, a autora afirma que

O poeta não hesita em modificar radicalmente fontes às quais ele se refere, o que leva a crer que a originalidade do projeto ovidiano se cumpre por uma combinação de recortes e de diferenciações. (PRADO dos SANTOS, 2009: 2)

Essas modificações da fonte original buscada por Ovídio para compor seu livro já trazem a característica primordial de sua obra e aponta incisivamente seu objetivo, que são as metamorfoses dos mitos. Em *Metamorfoses*, os deuses transformam os seres humanos para que possam provar diante dos mortais ou para si mesmos que podem realizar seus desejos e sonhos. Contudo, como destaca Velho (1994: 8), a noção geral de metamorfose é que esses seres, embora transmigrem para outras formas ou gêneros, sempre guardam algum sinal de seu estado pretérito.

São essas transformações contínuas que ainda guardam resquícios do “original” que fazem do livro de Ovídio uma grande obra clássica e referencial para esta análise. Considerada como hipotexto das obras de Leminski e de Borges, *Metamorfoses* possibilitará estabelecer a relação dialógica entre os *corpora* com as suas narrativas. Por meio das histórias tanto de Eco e de Narciso quanto do labirinto, que são narradas pela voz ovidiana, serão instrumento de auxílio para análise entre as obras já referidas assim como a estrutura narrativa presente na obra. Elas serão o alicerce pelos quais os autores contemporâneos, citados aqui, não só constroem suas metamorfoses em seus textos, mas também dialogam a fim de que sempre possa existir uma interação dialógica inerente ao processo mítico de criação.

2.1.2. METAFORMOSE, DE PAULO LEMINSKI

Paulo Leminski foi um autor que percorreu diferentes temáticas e gêneros produzindo uma obra bastante abrangente. Curitibano, filho de uma brasileira com um polonês, não concluiu nem a faculdade de Direito nem a faculdade de Letras, às quais abandonou no meio do processo de aprendizagem. Mesmo assim, os estudos e diplomas acadêmicos não lhe fizeram falta, pois sua capacidade de invenção estava além de processos teóricos comuns. Detentor de uma intelectualidade e genialidade incomum, sempre estava em contato com autores de sua época e também com compositores da MPB. Foi um escritor de poesia vanguardista e de prosa experimental. Por muitas vezes foi aproximado aos autores marginais da década de 1970 por sua poesia apesar de não ter mantido relações afetuosas com nenhum poeta desse grupo. Também fez traduções importantes de escritores como Petrônio, Samuel Beckett, James Joyce e John Fante. Na sua poesia, atingiu diversos pontos de invenção e criação, passando por poemas *haikai* até outros com a estrutura e o estilo típicos dos concretistas.

Além disso, compôs diversas músicas em parceria com grandes nomes da música brasileira como Gilberto Gil, Caetano Veloso, Moraes Moreira, entre outros.

Metaformose se encaixa em uma prosa ensaística porque Leminski tinha a princípio a ideia de fazer uma releitura das *Metamorfoses* do escritor clássico Ovídio como um livro didático e de suporte teórico. Porém, a escrita criativa do autor se metamorfoseou de tal maneira que seu ensaio inicial tornou-se um quase romance pela linguagem utilizada e pelo impacto ficcional trazido pela segunda parte do livro²³.

As transformações contidas nessa obra leminskiana já aparecem de início no próprio título, que tem a origem em um poema concretista do autor curitibano da década de 1960. Neste poema, a palavra “metamorfose” vai se transformando em outras diversas palavras, dentre elas a palavra “metaformose”, para fazer valer a ideia de poema-ideia do concretismo, que objetiva a intensa mutação da palavra (ou da forma) para construir e dar novos significados ao signo. Essa mesma ideia de constante mutação é trazida pelo autor para sua obra de prosa poética. Regis Bovincino (1994: 10), ao fazer breves comentários sobre o texto de Leminski, em suas notas introdutórias ao livro, afirma que

Metaformose é desses textos que se colocam na zona de intersecção entre, como já disse, a prosa de ficção, a prosa crítica, a poesia – com amparo em pesquisa de história. Sua leitura, além de valer por si, pela plasticidade de suas frases e elegância de estilo, auxilia no desvendamento imediato de *Catatau* e na compreensão de *Agora é que são elas*. Porém, o maior mérito de *Metaformose* consiste na reiteração da liberdade como ousadia de criação, com parâmetros definidos, o que afasta o texto de qualquer gratuidade.

O que Bovincino busca trazer à tona é que *Metaformose* contribui para entender-se melhor a prosa de Leminski. Em *Catatau*, o autor já começa com a experiência

²³ Nota dos editores. In: LEMINSKI, Paulo. *Metaformose: uma viagem pelo imaginário grego*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1994. Inicialmente, Paulo Leminski teria dividido sua obra em duas partes: a primeira teórica, fazendo uma releitura da obra *Metamorfoses*, de Ovídio e a segunda, que resultou em quase um romance pela linguagem utilizada e pelo impacto ficcional. Assim, os editores da obra resolveram inverter as partes presentes na obra, colocando a releitura como segunda parte, servindo de aparato teórico. (1994: 14)

de levar o leitor à polissemia contida nos vocábulos e na própria narrativa. O próprio autor curitibano afirma essa ideia de múltiplos significados em *Catatau*

A multiplicidade de leituras o *Catatau* já traz inscrita na própria multiplicidade de sentidos de que é portador seu próprio nome, uma das palavras mais polissêmicas do idioma. (LEMINSKI, 2010: 212)

A obra de Paulo Leminski surpreende pela diversificação que traz em seus textos e pelo notório processo de renovação que busca em seus textos. Quando foi lançado, *Catatau* atingiu uma pequena parcela da população e dos críticos literários da época. Anos mais tarde, com as mudanças cotidianas nas teorias e na análise crítica, bem como no código linguístico e na própria literatura, o livro ganhou mais destaque e passou a ser observado com mais atenção na tentativa de se compreender melhor a prosa do autor. Assim, *Metaformose* vem para aumentar esse ciclo de textos plurissignificativos feitos por Leminski.

A liberdade como ousadia de criação torna o texto de Leminski uma obra que reinventa os mitos, modifica-os para trazer nova significação, mas sem perder a essência da narrativa em questão. É a criação que faz surgir novas narrativas que enriquecem cada vez mais o processo de reatualização mítica e a propagação do mito por entre os séculos e sociedades.

A obra é constituída de uma constante mutação da narrativa e faz com que essas narrativas ganhem a característica de mito vivo, sempre em um constante ciclo dinâmico de atualização para se propagarem. Em Leminski, a narrativa não é e nem pode ser estática, pois o autor “transforma os mitos, desarticulando-os e rearticulando-os numa nova ordem” (BOVINCINO, 1994: 10) como um bom fabulador que é, sem nunca perder sua diretriz de sentido, mas sempre caminhando para a mudança contínua e perpétua.

O diálogo com os mitos presentes em Ovídio são constantes e essa relação dialógica faz com que *Metaformose* seja um texto singular em relação a outros de compilação de narrações mitológicas. O que Ovídio faz em *Metamorfoses* é

continuado por Leminski em sua obra de prosa poética experimental. Em Ovídio, as transformações são vistas tanto na estrutura narrativa que busca formar elos entre as histórias para torná-las ininterruptas quanto das transformações físicas ocorridas nas personagens por diversos motivos, desde as conquistas amorosas dos deuses e seus projetos de sedução em suas relações com os humanos até a punição por um ato cometido, por exemplo. A vingança pela frustração também é um dos motivadores para que ocorram essas transformações físicas nas narrativas.

As duas obras se assemelham quanto ao processo de transformação contido nelas e que entram de acordo com o que é a poesia para o crítico mexicano Octavio Paz. Segundo Paz (1982: 160), Ovídio traz o princípio fundamental da poesia que entra em acordo com o sentido abordado de metamorfose: "a poesia é metamorfose, mudança, e por isso confina com a magia e outras tentativas para transformar o homem e fazer deste ou aquele esse outro que é ele mesmo". É esse processo de transformação que também se encontra em Leminski.

Ambos, Leminski e Ovídio, trabalham um processo magnífico de sofisticação dos mitos que abordam em suas narrativas, a fim de retratar o fenômeno mítico com as características intrínsecas às próprias narrativas míticas, que é a constante mutação. Bovincino (1994: 11) aponta para a essência do livro de Leminski pensar no mito como narrativa primordial, que transita dos princípios da filosofia para os arquétipos da fábula, da compreensão impensada para a o entendimento coligado a outros significados presentes em outras narrativas míticas que percorrem o mundo

Está na essência de *Metaformose* pensar o mito como narrativa, deslocando a ênfase da filosofia para a fábula, da interpretação mais imediata para a mais mediata. O homem lúdico toma o lugar do explicador e as explicações vão se dando por sentidos imprevistos criados nas palavras e na estória: "Narro, logo existo". Descartes, como no *Catatau*, cede lugar ao poeta: "Heródoto buscou, entre miríades de povos, uma fábula que, como o ímã, fosse o centro e a raiz de todas. Mas fábulas não têm centro...". Descentradas, as fábulas, refabulações de Leminski podem ser transformadas em poemas [...] (BOVINCINO, 1994: 11)

É nessa transformação da temática e das narrativas e na mutação da forma (prosa/poema) é que Leminski constrói seu mundo em *Metaformose*. A mudança não está apenas nas histórias míticas contadas, mas está também presente na possibilidade da transformação da estrutura do texto criado por Leminski.

Assim, evidenciando as mutações tanto na forma quanto na temática, é que esta análise vem propor a relação dialógica entre as narrativas de Leminski e de Ovídio a fim de constatar que o texto latino foi utilizado pelo poeta brasileiro como hipotexto de sua ficção hipertextual. A transformação é necessária para o surgimento da nova narrativa e para que haja essa mutação, deve-se existir o contato com um texto considerado primordial. Desse contato, as significações ganham outros parâmetros e outros sentidos que movimentam o presente estudo.

2.1.3. *EL JARDÍN DE SENDEROS QUE SE BIFURCAN*, DE JORGE LUÍS BORGES

Nascido em Buenos Aires, Jorge Luis Borges é considerado um dos grandes expoentes da literatura argentina e hispano-americana. Foi escritor, poeta, tradutor, crítico literário e ensaísta. Estudou em Genebra e em Cambridge. Viajou pela Espanha e outros países europeus associando-se com os vanguardistas e modernistas do período de pós-guerra. Sendo descendente de ingleses, aprendeu desde pequeno a falar e a escrever no idioma tanto que aos sete anos fez seu primeiro resumo da mitologia grega em língua inglesa. A partir desse momento, não parou mais de escrever. Ao mesmo tempo em que crescia e sua escrita evoluía, também se agravava um problema genético que possuía: a cegueira. Mesmo com quase toda a visão perdida aos 15 anos, não deixou de escrever e estudar. Trabalhou de bibliotecário, escreveu para jornais, deu conferências sobre temas literários e fundou revistas. Publicou vários tomos de poesia ultraísta e de ensaios literários a partir de 1923.

Nos quase trinta anos seguintes, Borges se transforma no autor que é conhecido mundialmente: um dos mais brilhantes e polêmicos escritores da América Latina. Cansado do ultraísmo (escola literária experimental fundada que se desenvolveu a partir do cubismo e do futurismo) que rejeitava o “criollismo” instaurado na “América espanhola”, resolve fundar um novo tipo de regionalismo, alicerçado mais em questões metafísicas da realidade.

É durante as décadas de 1930 e 1950 que se tem o maior acervo de Borges. Nessa época, o autor buscará os parâmetros da narrativa fantástica e mágica, que consagraram a ele e outros escritos latino-americanos como Júlio Cortázar e Gabriel García Márquez. Sua primeira coletânea de contos, *Historia universal de la infamia*, é datada de 1935, mas sua fama mundial se deve mais à publicação de *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), *Ficciones* (1944), *El Aleph* (1949) e *La muerte y la brújula* (1951). Suas obras abrangem temas em comum como os sonhos, os labirintos, bibliotecas e até escritores e livros fictícios. Sua cegueira contribuiu para que pudesse criar símbolos literários através somente da imaginação e, assim, aprofundar questões de maneira mais filosófica e questionadora.

Durante o regime peronista, Borges perdeu seu emprego e sofreu humilhações públicas. Com a queda do ditador, os novos governantes reconheceram a postura democrática do escritor e lhe ofereceram o cargo de diretor da Biblioteca Nacional Argentina. Foi professor visitante das Universidades do Texas e de Harvard durante a década de 1960. Após vinte anos sem publicar, surpreendeu seus leitores e seus críticos com as compilações poéticas *Elogio de la sombra* (1969), *La rosa profunda* (1975), *La moneda de hierro* (1976), *La cifra* (1981), *Los conjurados* (1985) e as coletâneas de contos *El informe de Brodie* (1970) e *El libro de arena* (1975).

Sua obra se destaca por abordar temáticas como a filosofia, a mitologia, a metafísica e a teologia dentro das narrativas fantásticas que mesclam o real e o imaginário dentro de labirintos lógicos ou não ou em um constante jogo de

espelhos sempre dentro de um tempo circular ou cíclico. Não é diferente com o conto que dá nome ao seu livro publicado em 1941.

El jardín de senderos que se bifurcan é uma obra que está cheia de atalhos para o desenvolvimento da compreensão do texto por meio do leitor. Os caminhos oferecidos a quem lê o conto podem ser diversos dentro da narrativa em questão. Desde o início, com o parágrafo introdutório que remete a um relato supostamente verdadeiro com características históricas e uma nota de rodapé que tenta inferir veracidade no processo de narração até a personagem principal que é um espião de origem chinesa trabalhando para a Alemanha na guerra contra os ingleses em 1916.

Para Menton (2005: 266), esse conto do escritor argentino é um dos mais representativos e valorados do gênero por trazer inserido nele o engenhoso entretenimento de ideias filosóficas com os ingredientes típicos de um conto policial. Carregado de mistério, fugas, mortes sem uma explicação coerente, perseguição e o suspense fazem do conto uma obra ao nível das narrativas de personagens detetivescos como Sherlock Holmes. O conto, porém, não é movimentado apenas por essa característica policial inicial. Existe um labirinto que envolve tanto as personagens do conto quanto o próprio leitor, acrescentando à narrativa policial um elemento mítico. Além disso, um tempo cíclico e circular se faz presente dentro da narrativa, dando força ao labirinto e à ideia que ele transmite de circularidade e de busca interior. Essas características são evidenciadas pelo crítico Menton (2005: 266) em seu breve comentário sobre o conto de Borges

Entretanto, as divagações são importantes porque contêm as ideias básicas da filosofia de Borges: o caráter labiríntico do mundo; o eterno retorno, ou seja, a repetição de acontecimentos do passado; a simultaneidade do passado, do presente e do futuro; a identidade do homem com seus antepassados e com todos os homens; e a anulação do indivíduo²⁴.

²⁴ Tradução livre feita por mim.

Essas ideias básicas da filosofia destacadas por Menton são fundamentais para que exista a reatualização mítica dentro do conto de Borges e para que esta narrativa tenha uma relação dialógica tanto com Ovídio quanto com Leminski.

A metamorfose tanto estrutural quanto temática está inserida no conto por meio do mito do labirinto. Um labirinto estrutural que envolve o leitor no enredo tramado pelo narrador e um labirinto temático que fornece caminhos às personagens para seguir seu destino dentro da trama. No seu conto, Borges apresenta uma narrativa repleta de evocações e associações dentro dela mesma, como se realmente fosse um labirinto no processo de narração que adquire diversas formas temporais e espaciais, realizando um autêntico conceito dos aspectos literários em relação ao estudo estrutural de uma narrativa. Esta é a característica primordial encontrada nos hipertextos.

É o que ocorre também no texto do escritor brasileiro: é oferecido a Narciso um rio que o possibilitará adentrar nas mais variadas narrativas míticas existentes ao longo dos tempos. Ambos, Borges e Leminski, comentam o seu próprio processo criativo dentro da obra. Essa é a relação dialógica existente entre eles e que também os liga ao texto clássico de Ovídio.

Assim, deve-se evidenciar a relação dialógica entre as narrativas de Borges e de Leminski por meio dos processos de criação da ficção hipertextual tão bem encontrada em ambos os textos, que possuem, fundamentalmente, como ponto de partida o texto de Ovídio. Serão buscados elementos que fazem com que os *corpora* confluam em uma linha de criação literária em constante movimento para produzirem os enredos conhecidos pelos leitores dos dois escritores contemporâneos.

2.2 ENTRE BORGES E LEMINSKI: O LABIRINTO VIVO DE NARCISO E DE YU TSUN

Feitos os breves comentários, começa-se a análise das duas obras que constituem os *corpora* da presente dissertação. O estudo é iniciado com a relação dialógica existente entre as obras por meio de um elemento em comum que movimenta as duas narrativas: o labirinto.

Tanto em *Metaformose* quanto em *El jardín de senderos que se bifurcan*, o elemento mítico, labirinto, faz com que as histórias tomem rumos variados por meio das opções que essa construção viva abarca em seu interior. Mais do que uma estrutura física, que fornece caminhos para que se encontre seu centro, essas construções adquirem uma característica do além-real, pois o labirinto não é estático e parece ganhar vida a cada ação evidenciada nas narrativas. É um labirinto temático, estrutural, narrativo e também temporal.

Em *El jardín senderos que se bifurcan*, tem-se um relato de um episódio da guerra entre a Inglaterra e a Alemanha no ano de 1916 inscrito no livro *A história da guerra europeia*, assinado por Liddel Hart. Este relato é constituído por páginas escritas por um chinês catedrático de língua inglesa em uma universidade de seu país. Curiosamente, as duas primeiras páginas escritas pelo doutor Yu Tsun não são mostradas ao leitor desta narrativa. Ou por terem sido perdidas e nunca posteriormente encontradas, ou por escolha do redator do livro histórico da guerra. Assim, o leitor adentra na narrativa feita por Yu Tsun não pelo início, mas por uma “porta lateral” existente no enredo. Mesmo assim, o leitor não se sente perdido e acompanha a narrativa com os olhares de seu protagonista. Esse processo de *in medias res* utilizado contribui para a caracterização do próprio texto como um labirinto que oferece diferentes caminhos para se seguir e, dessa maneira, construir-se uma história. Neste caminho apresentado, tem-se Yu Tsun reconhecendo a voz de seu inimigo e arquitetando seu plano de fuga e também sua ideia para transmitir a seu superior alemão qual deveria ser a próxima cidade

a ser atacada pelo seu exército na Inglaterra. Antes de conjecturar seus planos, Yu Tsun informa seu leitor que o desfecho da narrativa terá a sua morte

“... y colgué el tubo. Inmediatamente después, reconocí la voz que había contestado en Alemán. Era la del capitán Richard Madden. Madden, en el departamento de Viktor Runeberg, quería decir el fin de nuestros afanes y--pero eso parecía muy secundario, o *debía parecérmelo*--también de nuestras vidas. Quería decir que Runeberg había sido arrestado, o asesinado. Antes que declinara el sol de ese día, yo correría la misma suerte²⁵. (BORGES, 2005: 258)

Em seu plano, o protagonista projeta avisar seu superior alemão qual a próxima cidade a ser bombardeada por meio de um assassinato de um professor inglês em sua residência. Ele também já tem a consciência de seu destino, mas retratando fatos que parecem ocorrer no presente da narrativa ou em uma lembrança do passado do protagonista. Essa estratégia articulada pelo catedrático chinês já revela também uma compreensão possível sobre o que “o tempo” representa na obra do escritor argentino. Saber sobre seu futuro faz Yu Tsun relatar sobre um tempo atemporal, ou seja, um tempo que se repete por diversas vezes e faz com que as narrativas sejam conhecidas antes de acontecerem em determinada situação. É um tempo cíclico que movimenta o eterno retorno no processo de narração dentro da história. Esse é o labirinto temporal formulado por Borges em seu conto.

A ideia de um tempo eterno, que se recicla e renasce e que sempre retorna; um tempo circular que traz a validação dos processos cíclicos e que testifica um processo de criação que tem por objetivo um labirinto temático, estrutural e narrativo, é o tempo que permitirá que Yu Tsun saiba sobre seu futuro já “vivido” dentro de um caminho escolhido em outra narrativa que retornou até a narrativa presente no conto borgiano e assim por diante. A ideia de tempo presente no

²⁵ ...e desliguei o telefone. Depois, imediatamente, reconheci a voz que havia respondido em alemão. Era do capitão Richard Madden. Madden, no apartamento de Viktor Runeberg significava o fim das nossas ansiedades e – mas isso me parecia bastante secundário, ou me deveria parecer – também de nossas vidas. Significava que Runeberg havia sido preso ou assassinado. Antes de se pôr o sol deste dia, eu teria a mesma sorte. (Tradução livre feita por mim)

conto corresponde à teoria de Meyerhoff (1976: 13) sobre uma realidade subjetiva experimentada pelo ser humano

O tempo enquanto experimentado mostra a qualidade da relatividade subjetiva, ou é caracterizado por uma espécie de irregularidade, não-uniformidade e distribuição desigual na medida pessoal do tempo.

Esse tempo experimentado difere do tempo objetivo e mensurado, que é o tempo científico, organizado pela cronologia dos relógios e calendários e a irregularidade afirmada pelo autor confirma a ideia de que o tempo também contribui para a construção do labirinto dentro da narrativa apresentada. O tempo dentro do conto ganha a proporção do infinito e se estende para muito além do passado, presente e futuro em uma ordem fixa e fechada.

Ainda nas páginas iniciais do conto, Yu Tsun fala de acontecimentos ainda não narrados e, portanto, desconhecidos pelo leitor, que irão acontecer em um futuro próximo dentro da narrativa, mas que, na verdade, são fatos já acontecidos no passado.

Soy un hombre cobarde. Ahora lo digo, ahora que he llevado a término un plan que nadie no calificará de arriesgado. Yo sé que fue terrible su ejecución. No lo hice por Alemania, no. Nada me importa un país bárbaro, que me ha obligado a la abyección de ser un espía.²⁶ (BORGES, 2005: 259)

Nesse trecho, Yu Tsun fala sobre o desfecho do seu plano no presente. Esse acontecimento, porém, só irá ocorrer no fim do conto quando o protagonista executa o professor Stephen Albert com um tiro e é preso pelo seu perseguidor, o policial inglês Richard Madden. Assim, em um tempo presente, ele reflete sobre um fato já supostamente ocorrido para ele e que ainda não foi narrado. Tem-se um caráter temporal que parece entrelaçar “diversos tempos”, evidenciando o tempo circular que perpassa presente, passado e futuro dentro de um mesmo tempo.

²⁶ Sou um homem covarde. Agora eu digo, agora que finalizei um plano que ninguém não qualificará de arriscado. Eu sei que foi terrível sua execução. Não o fiz pela Alemanha, não. De nada me importa um país bárbaro, que me obrigou à abjeção de ser um espião.

A personagem confirma novamente esse aspecto duradouro e circular do tempo com um conselho que oferece ao leitor, a outras personagens de outros contos, ou a quem cruzar com suas palavras nos caminhos que são oferecidos pelos labirintos encontrados dentro das narrativas

De esa debilidad saqué fuerzas que no me abandonaron. Preveo que el hombre se resignará cada día a empresas más atroces; pronto no habrá sino guerreros y bandoleros; les doy este consejo: *El ejecutor de una empresa atroz debe imaginar que ya la ha cumplido, debe imponerse un porvenir que sea irrevocable como el pasado.* Así procedí yo, mientras mis ojos de hombre ya muerto registraban la fluencia de aquel día que era tal vez el último, y la difusión de la noche.²⁷ (BORGES, 2005: 260, grifo do autor)

Com essas palavras, Yu Tsun confirma a ideia de um tempo que transcorre outros tempos. Ao mesmo tempo em que ele prevê o futuro de homens em suas investidas, ele afirma que possui olhos de um homem que já morreu. Na narrativa, porém, o protagonista ainda não completou seu destino e segue vivo. Ele imagina o cumprimento de sua missão no momento presente para que esta seja concluída no futuro e não seja apagada jamais do passado. Dentro dessa perspectiva, Yu Tsun acaba estabelecendo uma relação dialógica com personagens presentes nas *Metamorfoses*, de Ovídio. Yu Tsun, por exemplo, dialoga com Tirésias, Narciso, Teseu, Minotauro, entre outras personagens que estão presentes na obra ovidiana, pois estas personagens contribuem para a caracterização do espião chinês da obra borgiana.²⁸

Na obra latina, as narrativas seguem um processo de renovação incessante por conta dos elos colocados pelo narrador para amarrar as histórias e deixar um aspecto de atemporalidade, em que narrativas relativas ao livro I, por exemplo, estejam relacionadas com histórias do livro XV.

No livro I, tem-se Júpiter intervindo diante da assembleia dos deuses, que possui

²⁷ Desta fraqueza tirei forças que não me abandonaram. Prevejo que o homem se resignará cada dia mais a empreitadas mais atrozes; em breve, não haverá mais homens senão guerreiros e bandidos; dou-lhes este conselho: o executor de uma empreitada deve imaginar que já a cumpriu, deve impor-se um futuro irrevogável como o passado. Assim eu procedi, enquanto meus olhos de homem já morto registravam a fluência daquele dia que talvez fosse o último, e a difusão da noite.

²⁸ No capítulo seguinte, essas semelhanças serão abordadas com maior clareza.

as mesmas características do senado romano, para pedir vingança contra Licaão da mesma maneira que Augusto tinha solicitado vingança contra o assassinato de Júlio César

Todos se arrepiaram, estremeceram. Quem era esse Licaão,
 Culpado por tantas infâmias? Os deuses se entrolharam
 Em pânico, com medo da pressentida ruína,
 Como aconteceu, um pouco mais tarde, com o mundo todo,
 Quando assassinos
 Abateram Júlio César e o Príncipe Augusto.
 Nessa ocasião, o mundo vibrou com um
 Clamor por vingança, e dela fez sua devoção,
 Do mesmo modo como agora Júpiter clamava e pedia
 Uma resposta aos deuses. [...] (OVÍDIO, 2007: 14)²⁹

Assim, o poeta latino constrói elos entre as narrativas existentes em toda a obra, transpassando o tempo cronológico e fazendo a união das narrativas. Não só essa ligação existe na obra ovidiana, mas tantas outras que permeiam o processo de elaboração de sua narrativa.

Já no trecho destacado anteriormente do conto argentino, Yu Tsun utiliza o verbo “prever” para formular seu conselho para gerações futuras. Ele examina e antevê seus atos e, assim, conjectura o futuro como o famoso profeta cego de Tebas, Tirésias, na história de Édipo ou o como oráculo que lança a sorte e profecias sobre o futuro de heróis em diversas narrativas gregas. Mesmo que implicitamente, Yu Tsun adquire certo domínio da adivinhação sobre o tempo futuro por estar dentro desse labirinto que possibilita diversos caminhos para a personagem que adentrá-lo. Assim como Tirésias, Yu Tsun reflete sobre o assunto e faz sua “profecia”, não por uma inspiração divina, mas pelo respeito a um determinado rito que, no caso do protagonista da narrativa borgiana, é o ato de pensar e refletir e conjecturar em cima desses pensamentos e, assim, mostrar o futuro dentro da narrativa a qual ele pertence.

Também é interessante lembrar que Tirésias é um ser tomado completamente pelo processo de metamorfose, pois se transformou em mulher após matar uma

²⁹ Traduzido por Paulo Farmhouse Alberto (2007).

cobra fêmea venenosa no monte Citerão e, anos depois, para restaurar sua forma original masculina, assassinou uma cobra macho peçonhenta que copulava também no monte. Essas transformações levaram Tirésias a ser consultado pelos deuses, Júpiter e Juno, em suas disputas matrimoniais, porque o profeta carregava a natureza masculina e feminina, provocada pela metamorfose sofrida. Além disso, a história de Tirésias na obra ovidiana introduz a narrativa sobre Narciso, que também carrega a metamorfose em si visto que, por sua exímia beleza, podia-se passar tanto por homem quanto por mulher e era cortejado por ambos os sexos.

Yu Tsun também tem a metamorfose dentro de si. Ele é um chinês, professor catedrático inglês que se tornou um espião alemão na guerra. Ele é um ser híbrido, modificado, transformado pelas necessidades e conveniências da vida que lhe foi atribuída e, por consequência, carrega todas essas transformações ou resquícios delas dentro de si. Em *Metaformose*, Tirésias aparece na trama exercendo seu papel de profeta, lamentando-se por saber o fim de todas as histórias entrelaçadas por ligações de infinitas possibilidades: “Saber o futuro é o meu castigo, saber o fim de todas as histórias, o encontro das histórias paralelas no esquecimento infinito.” (LEMINSKI, 1994: 26). Relacionar Yu Tsun e Tirésias é válido, portanto, para se comprovar o caráter de transformação existente na obra, pois Yu Tsun conhece o desfecho de sua vida e da narrativa a qual ele pertence. Assim como já foi afirmado anteriormente, ele prevê o seu futuro e conjectura suas ações com base naquilo que ele sabe que irá acontecer. Ele está preso ao seu destino previsto, assim como Tirésias está preso ao conhecimento dos finais das histórias.

Seguindo com a explanação sobre o tempo dentro da narrativa, ao chegar à casa do professor inglês Stephen Albert, o espião ouve uma música típica chinesa e é recebido pelo anfitrião. Ao entrar, Yu Tsun senta-se em um baixo e comprido divã e Stephen de costas para uma janela com um alto relógio circular. A imagem do relógio reafirma a ideia de um tempo circular que fará com que acontecimentos ocorridos em qualquer momento se encontrem e possuam um caráter de

infinitude.

Esse caráter de infinitude é trazido também pela explicação de Stephen sobre o labirinto criado pelo antepassado de Yu Tsun, Ts'ui Pên. O professor inglês afirma que à medida que o homem pensa sobre algum assunto e elabora alternativas para a execução da sua ideia formulada, ele cria diversas possibilidades que poderão ser utilizadas, guardadas para outras necessidades ou eliminadas, ou até mesmo reformuladas para se alcançar seu objetivo

Me detuve, como es natural, en la frase: *Dejo a los varios porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan*. Casi en el acto comprendí; *el jardín de senderos que se bifurcan* era la novela caótica; la frase *varios porvenires (no a todos)* me sugirió la imagen de la bifurcación en el tiempo, no en el espacio. La relectura general de la obra confirmó esa teoría. En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pên, opta – simultáneamente – por todas. *Crea*, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan.³⁰ (BORGES, 2005: 263)

Neste trecho, tem-se a exemplificação perfeita do que se considera neste estudo um labirinto ficcional. É a confluência máxima entre todos os tempos que poderão ser elaborados a partir das alternativas criadas pelo ser humano em seus pensamentos, a fim de tentar solucionar aquilo a que se propõe.

Para o crítico argentino Alarzraki, essa explicação feita por Albert sobre o livro do antepassado do protagonista traz uma explicação sobre o que significa o tempo dentro da narrativa de Borges, no qual o tempo metafísico é sempre tema e traz o sentido de que um ponto microscópico pode conter o universo, assim como um minuto pode conter em si a eternidade, é o princípio do tempo caótico

³⁰Detive-me, como é natural, na frase: deixo aos vários futuros (não a todos) meu jardim de caminhos que se bifurcam. Quase imediatamente compreendi; o jardim de caminhos que se bifurcam era o romance caótico; a frase *vários futuros (não a todos)* me sugeriu a imagem da bifurcação no tempo, não no espaço. A releitura geral da obra me confirmou essa teoria. Em todas as ficções, cada vez que um homem se enfrenta com as diversas alternativas opta por uma e elimina as outras; já na obra do quase inextricável Ts'ui Pên, opta – simultaneamente – por todas. Cria, assim, diversos futuros, diversos tempos, que também se proliferam e se bifurcam.

También Ts'ui Pên ensaya esta solución en su novela de tiempos simultáneos y, también aquí, el resultado es la “novela caótica”. Albert, al enunciar su tesis de los tiempos que se bifurcan como una red, dice haber conjeturado “el plan de ese caos”: el plan de ese caos es el caos. “*El jardín de senderos que se bifurcan* es una imagen incompleta, pero no falsa, del universo” y el tiempo de la genial novela es el tiempo de la realidad, intransferible al plano de la literatura que procede con un instrumento de sucesión y organización como es el lenguaje. Borges ratifica, así, dos de sus premisas fundamentales: primero el caos que gobierna el mundo y, segundo, el carácter de representación, de irrealidad, de toda literatura, cuya ley de existencia se desliza por ese carril temporal que el lenguaje le impone: la sucesión, la organización, la reducción a esquemas de la realidad caótica.³¹ (1968: 91)

Quem rege o tempo na Literatura é a própria Literatura e não fatores externos e essa regência traz uma característica abstrata para a definição da duração do tempo na Literatura. Meyerhoff (1976: 14) afirma que “a duração significa simplesmente que experimentamos o tempo como um fluxo contínuo”. Esse fluxo contínuo caracterizado pelo autor é comparado por ele ao fluxo de um rio, com a ideia de que o tempo experimentado tenha a qualidade de fluir como se fosse a consciência humana em uma corrente ininterrupta de pensamentos.

Em *Metaformose*, também é possível encontrar esse fluxo contínuo da consciência, pois Narciso é levado para as narrativas que conhecerá por meio do rio que ele observa, onde todas essas narrativas se encontram e se misturam. Além de ser o labirinto físico que se abre à frente da personagem para guiá-la em seus caminhos, esse rio é também a corrente ininterrupta de pensamentos que existe dentro de Narciso e também do próprio leitor.

Voltando-se o olhar para o hipotexto dos *corpora*, também é possível fazer a

³¹ Também Ts'ui Pên ensaia esta solução em seu romance de tempos simultâneos e, também aqui, o resultado é a “obra caótica”. Albert, ao enunciar sua tese dos tempos que se bifurcam como uma rede, afirma ter conjeturado “o plano desse caos”: o plano desse caos é o caos. “*El jardín de senderos que se bifurcan* é uma imagem incompleta, mas não falsa, do universo” y o tempo da obra genial é o tempo da realidade, intransferível ao plano da literatura que procede com um instrumento de sucessão e organização como é a linguagem. Borges ratifica, assim, duas de suas premissas fundamentais: primeiro o caos que governa o mundo e, segundo, o caráter de representação, de irrealidade, de toda literatura, cuja lei de existência se desliza por esse trilho temporal que a linguagem impõe: a sucessão, a organização, a redução a esquemas da realidade caótica.

relação do fluxo de um rio, tanto físico como figurativo, quando Ovídio fala da criação do labirinto de Creta feito pelo arquiteto Dédalo e também pela estrutura narrativa labiríntica construída pelo poeta latino para mostrar as histórias. O autor latino compara a elaborada construção às águas do rio Meandro, no reino de Frígia (parte da atual Turquia)

[...] Do mesmo modo como Meandro
 Brinca nos campos da Frígia – um rio ambíguo
 Cujas correntes fluem e voltam, e envia suas águas
 Tanto para a nascente quanto para o mar -, assim Dédalo
 Construiu aqueles inumeráveis corredores sinuosos, tão
 intrincados que]
 Mal conseguiu, ele próprio, achar a saída. (OVÍDIO, 2007: 161)

Ao se referir à reconstrução dos fatos da vida de um homem, seja ela real ou ficcional, o crítico considera que não é possível elaborar essa construção somente por dados históricos, objetivos mas também e principalmente pelas associações significativas que se sobreporão por necessidade pois a construção da memória não pode ser feita pelo aspecto histórico pontual. Ela será alicerçada nos momentos mais importantes que a memória e a experiência do ser humano o fizeram fixá-los para haver a identidade do eu dentro de diferentes contextos: “o tempo – ou qualquer outra categoria existencialista – só é significativo dentro do mesmo contexto de experiência pessoal, não dentro do contexto da natureza” (MEYERHOFF, 1976: 25).

Evidenciando dessa maneira sua teoria, Meyerhoff sugere o aspecto de amplitude, extensão e duração ao tempo na Literatura muito maior que o aspecto do tempo físico e histórico. O tempo literário ganha a proporção do infinito e se estende para muito além do passado, presente e futuro em uma ordem fixa e fechada, pois na Literatura quem governa o tempo é o homem criador desta arte e, portanto, definidor de modelos esquemáticos temporais.

O caráter de infinitude está também relacionado à “especialização” do tempo. Nos termos científicos, o tempo ganha características espaciais para que se defina o fluxo contínuo dito anteriormente como elemento separado quantitativamente e de

forma mensurável em partes díspares e não relacionadas. Já dentro do imaginário literário, o tempo é “especializado” no infinito que cerca o pensamento inconsciente do ser humano. Nesse mundo construído pelo fluxo de ideias, espaço e tempo unem-se para trazer o sentido de infinitude à Literatura:

Suponhamos que o deserto geográfico se torne o deserto bíblico: não é mais de quatro passos, não é mais de onze dias que precisamos para atravessá-lo, mas do tempo de duas gerações, mas de toda a história da humanidade e, talvez, ainda mais. (BLANCHOT, 2005: 136 e 137)

Neste trecho desse filósofo e crítico literário francês, percebe-se a ideia de infinitude atribuída ao tempo e ao espaço de modo que não é possível o desvencilhamento de um elemento do outro. Ambos estão intrinsecamente ligados pela criação humana, que é Literatura, e exercem papéis fundamentais para a expressão dessa Arte.

Voltando-se para os *corpora* desta dissertação, a ideia de união entre espaço e tempo em uma característica de infinito está presente tanto no conto de Borges quanto na narrativa de Leminski.

Em *El jardín de senderos que se bifurcan*, o tempo parece estar dentro de uma perspectiva transcendental mesmo parecendo ser um relato de um fato histórico que possui registro. A personagem Yu Tsun parece viajar no tempo e no espaço de uma forma não-correlata com o tempo cronológico e com o espaço físico. O jardim de caminhos que se cruzam e se interpõem é adentrado pelo protagonista de uma maneira diferente da real.

Em um trecho do conto em que Yu Tsun está conversando com sua futura vítima, Stephen Albert, sobre o labirinto criado pelo antepassado do catedrático chinês, o professor inglês menciona como o tempo era visto por aquele que projetara o labirinto, o famoso Ts'ui Pen

A diferencia de Newton y de Schopenhauer, su antepasado no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos

divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca *todas* las posibilidades. No existimos en la mayoría de esos tiempos; en algunos existe usted y no yo. En éste, que un favorable azar me depara, usted ha llegado a mi casa; en otro, usted, al atravesar el jardín, me ha encontrado muerto; en otro, yo digo estas mismas palabras, pero soy un error, un fantasma.

--En todos--articulé no sin un temblor-- yo agradezco y venero su recreación del jardín de Ts'ui Pên.

--No en todos--murmuró con una sonrisa--. El tiempo se bifurca perpetuamente hacia innumerables futuros.³² (BORGES, 2005: 265)

É a esta explicação sobre o tempo que Jaime Alazraki aponta em seu estudo e reforça a ideia de um tempo caótico, fundamentado pela simultaneidade temporal garantida dentro do conto. É um tempo eterno que significa a ausência do tempo, diferente do tempo infinito que é uma qualidade pautada na experiência humana que está além das categorias objetivas do tempo e fora dos parâmetros estabelecidos pelo tempo físico.

Continuando a análise do conto, o aspecto temporal é reafirmado também nas características físicas das personagens. Em uma determinada passagem, Yu Tsun observa o rosto de sua vítima e diz que “su rostro, en el vívido círculo de la lámpara, era sin duda el de un anciano, pero con algo inquebrantable y aun inmortal.”³³ (BORGES, 2005: 264). Percebe-se neste trecho que na figura do professor inglês está presente o passado que está conectado com o presente e flui para o futuro. As características de um rosto *ancião*, *inquebrantável* e *imortal* retratam a intensidade temporal na qual a narrativa está tematizada. O conceito de

³² Diferentemente de Newton e de Schopenhauer, seu antepassado não acreditava em um tempo uniforme, absoluto. Acreditava em infinitas séries de tempos, em uma 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, abarca todas as possibilidades. Não existimos na maioria destes tempos; em alguns existe você e eu não. Neste outro, que um favorável azar me depara, você chegou a minha casa; em outro, você ao atravessar o jardim, me encontrou morto; em outro, eu digo estas mesmas palavras, mas sou um erro, um fantasma.

- Em todos – articulei não sem um certo temor – eu agradeço e venero sua recriação do jardim de Ts'ui Pên.

- Não em todos – murmurou com um sorriso -. O tempo se bifurca perpetuamente para inumeráveis futuros.

³³ seu rosto, no vívido círculo da lamparina, era sem dúvida de um ancião, mas com algo inquebrantável e ainda imortal

imortalidade concorda plenamente com a ideia temporal proposta pelo conto. A vida temporal é definida também como uma existência atemporal do indivíduo para o cumprimento (ou comprimento?) infinito do tempo. Albert representa essa imortalidade, assim como o livro de Ts'ui Pên e também o protagonista Yu Tsun. Eles são personagens que movimentam o desencadeamento do tempo dentro da narrativa, unindo-se, transformando-se, reinventando-se em possibilidades infinitas.

O mesmo ocorre com o protagonista Narciso, de *Metaformose*, que pelo olhar lançado ao rio que está a sua frente, observa diversas narrativas míticas e das quais acaba fazendo parte sem perceber. Em ambos os textos, personagens estão em um mundo onde a espacialidade e a temporalidade estão ligadas totalmente ao infinito. No início da narrativa, tem-se a definição temporal em que a obra se alicerçará. Assim como no conto argentino, o tempo caótico está presente

Antes do Caos, da Terra, do Tártaro e de Eros, antes das potestades que pulsam nas Origens, tenebrosas potências do abismo primordial, antes que as dez mil válvulas abertas de Gaia parisssem Gigantes, Titãs e Ciclopes, antes da guerra entre os monstros da noite e a lúcida força do dia, antes de tudo, filho de um rio e de uma ninfa da água, Narciso, filho da Náíade, deitava de bruços e se olhava no trêmulo espelho da fonte, [...] (LEMINSKI, 1994: 15).

No primeiro parágrafo da obra brasileira, tem-se a primeira relação dialógica dentro da perspectiva do aspecto temporal em que se fundamenta Borges para escrever seu conto. Ambos os textos estão interligados pelo tempo caótico que é estabelecido pelos seus autores. É o que afirma Alazraki, já citado anteriormente, quando se refere à realidade caótica em que o tempo se reorganiza, cria, elimina, reinventa possibilidades temporais dentro de si mesmo, como a linguagem. Assim como já foi afirmado anteriormente, é um labirinto temporal que se estabelece dentro de ambas as narrativas, elaborando caminhos até o infinito sem precedentes.

Dessa maneira, a narrativa em que se encontra Narciso é anterior a qualquer definição de tempo e construção cronológica. Ela é anterior à criação do mundo e

à do universo. Não é possível enquadrá-la em um momento sincrônico existente. Esse tempo é anacrônico por essência e cíclico por excelência. É a pedra que Sísifo carrega em suas costas e quando chega ao topo da montanha retorna ao seu início e propicia uma nova jornada.

Este lenda é a pedra de Sísifo, a pedra que Sísifo rola até o alto da montanha, e a pedra volta, sempre volta, penas de Hércules, trabalhos de Dédalo, labirintos, lembra que és pedra, Sísifo, e toda pedra em pó vai se transformar, e sobre esse pó, muitas lendas se edificarão. (LEMINSKI, 1994: 15)

E o círculo rodando uma história sem fim, o eterno retorno, o dia, a noite, a vida, o eco, os doze signos, os doze trabalhos do herói. (LEMINSKI, 1994: 18)

É a repetição das narrativas ao longo de um tempo circular que movimenta a narrativa analisada. É o constante processo de interação dialógica que sugere a construção de sentidos entre os textos. É a lenda que servirá de base para outra lenda que, conseqüentemente, será utilizada para a criação de outra narrativa e assim infinitamente até se retornar à lenda primordial e se iniciar o processo novamente. É a constante transformação, metamorfose dos tempos e das narrativas que se encontra caracterizada no texto de Leminski e também no de Borges. Ambos trazem o princípio da linguagem dentro de suas narrativas para exemplificar seus pensamentos.

Assim como afirma Eliade (1963: 67), este recomeço é também a repetição do começo absoluto, a cosmogonia. É o valor que faz parte da exceção, que está fora da normalidade aplicado ao conhecimento das origens. É o que se tem Ovídio e é resgatado por Leminski. É o tempo primordial, anterior a tudo, até ao Caos

Antes de existir o oceano, a terra, o céu,
A Natureza era toda igual, um disforme
Caos, constituído de matéria grosseira,
Nada além de uma massa inerte, dentro da qual uma tensão
Discordante de átomos guerreava: não havia sol
Para iluminar o universo; não havia lua
Com raios prateados completando vagarosamente sua
Silhueta crescente;
Nenhuma folha balançando ao vento;
Não havia mar para além da linha da praia.
Terra, para ser exato, havia, e o ar e o oceano,

Mas terra em que o homem não poderia ficar, e água
 Em que nenhum homem poderia nadar, e ar que nenhum
 Homem poderia respirar,
 Ar sem luz, substância em eterna transformação, [...] (OVIDIO,
 2007: 9)

As narrativas analisadas se encontram em um tempo anterior à Cosmogonia para iniciarem seus relatos. É dizer que o processo de interação entre textos ou discursos acontece antes mesmo do processo de criação do universo ou do conhecimento da origem do ser humano. É um processo dialógico estabelecido pela linguagem antes de qualquer indício de formação da História.

Dessa maneira, a narrativa vai sofrendo transformações de acordo com as transformações que o tempo lhe atribui. A cada momento, nasce uma nova lenda que irá se transformar e se propagar dentro do aspecto físico-temporal ao qual ela foi inserida. É a possibilidade infinita que o labirinto vivo traz dentro de si e faz com que a narrativa nunca termine

Em algum lugar da Ásia, a noite gera um novo Teseu. [...] Palavra da Pítia, palavra de Apolo, o arqueiro implacável, o que sabe de ontem, o que sabe de hoje, quem sabe de amanhã. Amanhã, Narciso, é um outro dia. Todos os dias são assim, [...] Como quando uma história tem dois finais, como quando uma história tem vários começos, como quando uma história conta outra história [...] (LEMINSKI, 1994: 19-20).

Nestes trechos destacados, confirmam-se as transformações ocasionadas pelo tempo dentro da narrativa. Movimentando-se o tempo, surgem novas narrativas que são frutos do encontro de histórias de diferentes épocas e que serão, posteriormente, matrizes para outras narrativas futuras. Assim, a fábula pode ser comparada a um labirinto vivo, que se transforma, se modifica ao longo do tempo, que também é um labirinto infinito de caminhos eternos e cíclicos. É “a multiplicidade do real, a igual probabilidade dos eventos impossíveis, a eterna troca de tudo em tudo, a única realidade absoluta”, segundo Leminski (1994: 25). Esta eterna troca em que tudo pode ser traduzido em metáfora e ser, irremediavelmente, metamorfose daquilo com que se entrou em contato é o que

move as duas narrativas tidas como *corpora* desta dissertação. A metamorfose se faz presente na estrutura das palavras, no aspecto temporal e temático das obras e estabelecem uma relação dialógica dentro desses elementos.

Mais adiante na narrativa, encontra-se a reiteração da definição temporal existente na obra de Leminski. Ele situa novamente o leitor dentro de um momento primordial, anterior a tudo e a todos, no qual a narrativa foi construída

Antes do mar e da terra e do céu que tudo cobre, um só era o rosto da natureza no mundo, aquilo que chamamos de Caos, massa rude e indigesta, apenas peso inerte, desconjuntada discórdia das sementes das coisas. Terra, mar e ar viviam confundidos na mesma indeterminação. Zeus pôs ordem no mundo, Hércules pôs ordem na vida. (LEMINSKI, 1994: 29)

Esse trecho retoma as *Metamorfoses*, de Ovídio em relação à criação do Universo e do mundo, mas também do surgimento da narrativa dentro de um tempo anterior a tudo, como já foi observado anteriormente. Por meio da repetição, Leminski reforça a relação dialógica com o seu hipotexto e confirma o processo que tanto constrói em sua obra, que é o processo contínuo e inevitável da metamorfose do texto. Ele trabalha dentro da perspectiva da criação por meio de algo já criado, porém transmutando a origem para gerar novos significados do texto recém produzido: “Este mito está morto e sobre este mito morto construirei o novo mito. Déia, ideia. Erra uma vez. Durar, o maior dos milagres” (LEMINSKI, 1994: 32). Neste trecho, além de testificar o processo de metamorfose inerente a qualquer fábula ou mito a serem produzidos, Leminski confirma novamente sua perspectiva em relação à duração de uma narrativa e à projeção do tempo eterno dentro de um texto para este perdurar e servir de base para outros textos subsequentes. Aqui, também está retomada a ideia do labirinto de Ts’ui Pên: “*Dejo a los varios porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan*” (BORGES, 2005: 259). Assim, tem-se a ideia de que Leminski segue as portas entreabertas de Ovídio por meio de suas narrativas cíclicas, que também é a mesma estrutura labiríntica dentro do conto borgiano. Indo mais além, poderia ser dito que, em uma perspectiva caleidoscópica, o labirinto de Ts’ui Pên como o hipotexto das obras de Leminski e de Borges e até do próprio Ovídio. Assim, seria formulada a metáfora

do labirinto nas três obras e a totalização da estrutura labiríntica dentro das narrativas. Seria um grande elo que une todas as obras dentro de um processo cíclico e infindável.

É um tempo que se torna cíclico pelos inúmeros processos de criação existentes dentro de uma narrativa. É um labirinto temporal que utiliza de diversos caminhos, dentre eles, a memória para construir, reconstruir e destruir as fábulas, os mitos e as narrativas ao longo do tempo

Ninguém criou a matéria. Pedras e águas são eternas. No princípio, era o Caos. Até que um deus maior do que os deuses inventou uma fábula. Foi essa história que deu ordem e sentido aos elementos sem destino. Uma história, sempre uma história, tudo começa com uma história, tudo termina em fábula, milagre, acaso, evento de probabilidade nula.

[...] A fábula é o destino [...] Na geração das fábulas, os homens cifraram o desejo infinito de uma vida sem fim. (LEMINSKI, 1994: 34)

Leminski mergulha o leitor em seu labirinto de tempos cíclicos, de narrativas mutantes e de eterna transformação para afirmar que o diálogo entre os textos é que faz com que todas as engrenagens girem e se construa o mundo em que se está inserido. Para surgir o mundo, foi necessária uma fábula que verbalizasse a criação deste mundo. Assim também é a criação da própria fábula:

Fábulas ecoam fábulas, *per omnia saecula saeculorum*. Água na água, eco no eco, por todos os séculos dos séculos dos séculos dos séculos dos séculos dos super-hiper-séculos dos supra-tempos de além-milênios... (LEMINSKI, 1994: 38)

Assim, é possível afirmar que tanto Borges quanto Leminski trabalham magistralmente o processo de metamorfose textual com base nos aspectos temporais, estruturais e temáticos para pôr em prática a relação dialógica em que se alicerçam e acreditam. Criam-se metáforas linguísticas apontadas nos textos míticos, que traduzem o processo de criação ficcional. Para ambos, o contato contínuo das narrativas gera infinitas possibilidades de textos que cruzarão os tempos e perdurarão entre as diversas gerações; servirão de base para outras fábulas a serem criadas posteriormente, assim como essas narrativas já

usufruíram de outras anteriores a elas. Este é o processo dialógico defendido neste estudo. Esta é a metamorfose esperada.

3. ESTRUTURAS NARRATIVAS DE OVÍDIO, BORGES E LEMINSKI

Neste capítulo, busca-se evidenciar as estruturas narrativas presentes nos *corpora* e a relação existente entre elas com a obra de Ovídio. Assim como no capítulo anterior, a obra ovidiana é de suma importância, pois ela possui uma estrutura narrativa com elos que unem as histórias contadas. Os poemas em *Metamorfoses* estão formulados em um fluxo narrativo contínuo que dá abertura dentro uma história para uma nova narrativa a ser destrinchada, trazendo um processo cíclico de renovação das próprias narrativas na obra inteira.

Tanto em *Metaformose* quanto em *El jardín de senderos que se bifurcan* as estruturas narrativas se assemelham às estruturas presentes em *Metamorfoses* pelos mesmos elos narrativos empregados. O narrador apresenta diversas narrativas que estão interligadas com detalhes que puxam as narrativas seguintes. Ao longo das histórias, percebe-se que as narrativas que preencherão a obra farão com que elas sejam cíclicas e infinitas. Assim como os mitos não possuem uma sequência cronológica muito exata, as narrativas presentes na obra leminskiana e borgiana também não parecem seguir uma linearidade concreta, pois necessitam dessa “irregularidade” para construir seus diversos caminhos narrativos. Além disso, será evidenciado como alguns personagens colaboram para a construção dessas estruturas labirínticas e comprovam o fluxo narrativo contínuo apresentado.

3.1 ESTRUTURA LABIRÍNTICA EM BORGES

Para se detectar a hipertextualidade no conto borgiano, busca-se analisar a estrutura labiríntica contida no conto que exemplifica de maneira clara e objetiva o

conceito apontado por Genette. Conforme já foi explicitado nos pressupostos teóricos, a hipertextualidade é a teoria que evidencia um texto dentro de outro texto, a partir de uma fonte inicial que dá marcas, registros de sua presença no texto subsequente que possui traços/características/elementos do texto do qual surgiu. Em *El jardín de senderos que se bifurcan*, tem-se o processo hipertextual, em que um texto aborda outro texto dentro dele, de modo que esses textos se confundam de tal maneira até que não se perceba onde um termina para o outro começar, se é que existe esta possibilidade de limitação quando se refere ao início e término de textos hipertextuais

Além disso, para a poética borgiana, o conceito de “originalidade” é uma falácia, pois todo texto se refere a outro texto, de modo que seu autor, ainda que se ponha de lado o leitor, nunca é único: pelo menos o autor do outro texto a que a obra se refere colabora na sua escrita. (ANTUNES, 1982: 3)

Dentro desta perspectiva, tem-se a hipertextualidade na narrativa de Borges pelo fato de o escritor argentino não se impor na elaboração de seu texto e deixar que as fontes em que se debruçou ao escrever se façam presentes e tenham vozes ativas no processo de produção literária do qual fazem parte. Mais do que isso, dentro do conto, personagens alternam-se para narrar os fatos e mostrar suas diversas opiniões e pontos de vista sem um se sobressair ao outro, fazendo com que todos possuam igual valor produtivo dentro do enredo. Então, além das vozes externas participantes (seja o texto em que se foi tido como fonte, seja o próprio leitor com suas conclusões sobre os fatos apresentados), tem-se as vozes das personagens que regem igualmente a trama produzida e tecem diversos caminhos a serem percorridos dentro dela. É uma produção em conjunto: autor, leitor, personagens do texto borgiano e autor, leitor e personagens do texto ovidiano que dialogam entre si. Assim, entram em confluência as duas teorias abordadas: a hipertextualidade e o dialogismo e ambas se fazem presentes na obra argentina assim como na obra brasileira. Como afirma Antunes (1982:6)

O texto literário será visto como um **diálogo** com o leitor, o que possibilitará considerar o **leitor** como co-criador da obra, ou seja, em certo sentido, como **escritor**.

Não só com o processo dialógico comentado pela autora anteriormente, mas também com a técnica hipertextual é que se analisam as obras borgiana e leminskiana.

Iniciando a análise da estrutura labiríntica no conto borgiano, deve-se classificar o que é um labirinto ou uma perspectiva labiríntica para Borges. Para o autor, a ideia de labirinto está entre uma forma única e fechada e uma fresta para as diversas possibilidades que foram rejeitadas por inúmeros motivos dentro de uma compreensão acerca de uma narrativa. É o caráter dúbio, ambíguo, duplicado da literatura que é trazido pelo gênero narrativo do qual o autor mais se vale: o fantástico. Segundo Antunes (1982: 52),

Para Borges, o labirinto – que não por acaso é uma imagem tantas vezes recorrente em seus textos – é sinônimo de falta de referência concreta que dá lugar à hesitação. Tanto pode ser labiríntica a ordem total – onde cada coisa está simetricamente disposta de modo idêntico – como a desordem – onde as coisas não estão em relação entre si.

Assim, o labirinto pode ser uma construção mítica como é no caso da história de Creta, onde uma construção aprisionou o monstro Minotauro até ele ser morto por Teseu; pode ser também qualquer espaço físico como grandes metrópoles que não podem ser delineadas simetricamente e se tornam por excelência um labirinto físico; podem ser ambientes em que não se pode ter qualquer tipo de referência métrica como o oceano ou um deserto – nesses ambientes não é possível confirmar a existência ou não da simetria; pode ser um labirinto não constituído por leis naturais e humanas, como o Universo, que abarca a projeção de um pensamento infinito e eterno, que é Deus. Todas essas ideias de labirinto estão na narrativa borgiana e fazem com que a própria ideia de literatura dentro da obra do escritor argentino seja também em forma de estrutura labiríntica, inacabada e com diversas possibilidades, dupla por essência como aponta Antunes (1982: 53-54)

Também labiríntica é a literatura por sua fundamental ambiguidade. Porém este é um labirinto construído pela mente humana e destinado a ser desvendado pelos homens. Se a literatura procura, como reza a poética borgiana, aproximar-se ao máximo da visão da realidade, é justamente o fantástico que

lhe oferece melhores chances para tal. O fantástico funcionaria, então, como uma espécie de caricatura da realidade.

[...]

É este o momento que imaginará todas as formas e todas as sugestões possíveis para um texto inexistente (que, como tal, se confunde com **todas** as possibilidades oferecidas pela realidade); que poderá encontrar as mais variadas sugestões a partir de um texto existente, por mínimo que seja; que conseguirá pressupor novas conjecturas possíveis partindo de um narrador conjectural; que poderá imaginar novas versões não incluídas na “forma” escolhida tomando por base as versões dadas; que embaralhará (ou poderá embaralhar) indefinidamente “os caminhos que se bifurcam”; que escolherá ou não uma solução para o mundo proposto pelo fantástico.

Partindo deste pressuposto, assim se constitui a ideia contida em *El jardín de senderos que se bifurcan*. O texto se mostra ao leitor, a princípio, como um conto policial pautado aparentemente em uma verdade única e histórica (um atentado das tropas alemãs a uma cidade inglesa em meio à guerra), porém, ao se observar o texto sob as outras possibilidades a que ele dá abertura, apresenta-se uma narrativa que parece estar voltada para si mesma. O conto de Borges mostra a história do espião Yu Tsun, que necessita passar informações ao exército alemão antes de ser capturado por seu perseguidor, o capitão inglês Richard Madden. No meio desta perseguição, Yu Tsun se depara com o professor Stephen Albert que lhe apresenta uma obra caótica e labiríntica escrita pelo antepassado do espião chinês a serviço da Alemanha. A obra de Ts'ui Pên se confunde com a narrativa questionadora do próprio conto e traz dentro de si, assim como o conto borgiano, diversos caminhos que podem ser abertos pelas ações das personagens contidas na história. Esse é o conceito de *mise an abyme*, ou seja, a história dentro dela mesma.

Difundido recentemente pelos teóricos do novo romance francês, como Jean Ricardou e Lucien Dällenbach³⁴, esse conceito define todo trecho que possui uma relação de semelhança com a obra que o contém como um reflexo ou espelho do seu próprio texto. Borges afirma que esse conceito é uma dos grandes temas do fantástico e o utiliza em sua obra. Dentro das analogias de reduplicação possíveis

³⁴ Cf. ANTUNES (1982:60).

que a teoria aborda, está a da *reduplicação ao infinito*, em que tanto o texto quanto o fragmento mantêm uma relação de semelhança cíclica, que os reduplica um dentro do outro e que são desdobrados em outro fragmento que, sucessivamente, os reduplica sem fim. É o mesmo conceito da estrutura labiríntica abordada em *El jardín de senderos que se bifurcan*. No trecho abaixo, já citado anteriormente para se exemplificar o labirinto temporal, tem-se essa reduplicação ao infinito das possibilidades de desfecho para o livro do ancestral T'sui Pên

En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pên, opta – simultáneamente – por todas. Crea, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. (BORGES, 2005: 263)

É exatamente essa ideia que o conto traz em si. Ele mostra ao leitor aparentemente um conto policial, que se transforma em um enredo auto-reflexivo sobre a própria literatura, dando margem a diversos finais que o leitor pode escolher justamente pelo texto possuir esse caráter de inacabado, de infinito. Ao longo da narrativa, o texto se transforma, se metamorfoseia para dar abertura aos diversos desfechos que poderão ou não ocorrer. Não só o livro feito por Ts'ui Pên, mas também o conto borgiano adquire esse caráter de infinitude em sua estrutura

De ahí las contradicciones de la novela. Fang, digamos tiene un secreto; un desconocido llama a su puerta; Fang resuelve matarlo. Naturalmente, hay varios desenlaces posibles; Fang puede matar al intruso, el intruso puede matar a Fang, ambos pueden salvarse, ambos pueden morir, etcétera. En la obra de Ts'ui Pên, todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones. Alguna vez, los senderos de ese laberinto convergen: por ejemplo, usted llega a esta casa, pero en uno de los pasados posibles usted es mi enemigo, en otro mi amigo.³⁵ (BORGES, 2005: 263-264).

O trecho acima comprova não só essa característica de infinitude de desfechos que a narrativa pode trazer, mas também evidencia como o fragmento do texto

³⁵ Daí as contradições da obra. Fang, digamos tem um segredo; um desconhecido o chama a sua porta; Fang resolve matá-lo. Naturalmente, existem vários desenlaces possíveis; Fang pode matar o intruso, o intruso pode matar a Fang, ambos pode salvar-se, ambos podem morrer, etc. Na obra de Ts'ui Pên, todos os desenlaces ocorrem, cada um é o ponto de partida de outras bifurcações. Em alguma ocasião, os caminhos desse labirinto convergem: por exemplo, você chega a esta casa, mas em um dos passados possíveis você é meu inimigo; em outro, meu amigo.

possui uma relação de semelhança com a obra da qual ele faz parte. Ao incluir Yu Tsun e a si próprio em seu exemplo, Albert torna o fragmento que narra igual ao que é narrado dentro da obra de Ts'ui Pên, reduplicando as possibilidades de desfecho dentro da própria narrativa que faz parte e assim sucessivamente

No existimos en la mayoría de esos tiempos; en algunos existe usted y no yo. En éste, que un favorable azar me depara, usted ha llegado a mi casa; en otro, usted, al atravesar el jardín, me ha encontrado muerto; en otro, yo digo estas mismas palabras, pero soy un error, un fantasma.

--En todos--articulé no sin un temblor--o agradezco y venero su recreación del jardín de Ts'ui Pên.

--No en todos--murmuró con una sonrisa--. El tiempo se bifurca perpetuamente hacia innumerables futuros. (BORGES, 2005: 265)

Neste trecho, também já analisado sob a questão temporal, percebe-se que o texto de Ts'ui Pên e a narrativa borgiana estão refletidas uma na outra. Albert continua analisando a obra do ancestral chinês, porém de uma forma análoga, pois ao citar o espião chinês e a si mesmo como exemplo, traz o conceito de *mise na abyme* à tona. Da mesma forma como o labirinto textual produzido por Ts'ui Pên, *El jardín de senderos que se bifurcan* também admite diversos finais, pois possui diversas histórias dentro de si. Não só ambas as personagens se encontrariam de diferentes maneiras na obra chinesa, mas também no conto argentino.

Concretizando esse processo de reduplicação, o final do conto remonta o início da narrativa e torna o texto novamente cíclico e infinito, pois poderia ter acabado de outra maneira visto que o próprio início da narrativa sugere a falta das duas páginas iniciais do relato de Yu Tsun

Lo demás es irreal, insignificante. Madden irrumpió, me arrestó. He sido condenado a la horca. Abominablemente he vencido: he comunicado a Berlín el secreto nombre de la ciudad que deben atacar. Ayer la bombardearon; lo leí en los mismos periódicos que propusieron a Inglaterra el enigma de que el sabio sinólogo Stephen Albert muriera asesinado por un desconocido, Yu Tsun. El Jefe ha descifrado ese enigma. Sabe que mi problema era indicar (a través del estrépito de la guerra) la ciudad que se llama Albert y que no hallé otro medio que matar a una persona de ese nombre.

No sabe (nadie puede saber) mi innumerable contrición y cansancio.³⁶ (BORGES, 2005: 265-266)

Ao misturar diferentes tempos verbais em seu relato, Yu Tsun faz com que o leitor não consiga definir com clareza como a personagem principal leu o jornal do dia em que houve o bombardeio se já havia sido condenado à forca e já se encontrava morto no início da narrativa. Curiosamente, também os jornais revelam diferentes histórias: uma da morte do sábio sinólogo Stephen Albert por um desconhecido chinês e a outra do ataque alemão à cidade inglesa de Albert.

Outro fato interessante é que, ao invés de utilizar o verbo no pretérito imperfeito para descrever que seu chefe alemão *sabía* de sua dificuldade de revelar o local para ser bombardeado, Yu Tsun utiliza o verbo no presente, *sabe*, dando uma ideia de que o ato de matar o sinólogo para divulgar o nome da cidade a ser atacada ainda iria ocorrer, fazendo com que a narrativa novamente possa ser iniciada.

As “incoerências” nos tempos verbais possibilitam a abertura de novas narrativas no texto. É um texto que se reproduz infinitamente por meio da estrutura da qual se vale. Não se pode situar em qual narrativa as personagens estão presentes, pois elas podem fazer parte de qualquer uma das narrativas oferecidas pelo texto e pelo seu leitor.

Outra possibilidade seria crer que o espião ainda estivesse vivo quando leu as notícias referidas. Essa ideia, porém, se confrontaria com o início da narrativa em que o próprio Yu Tsun afirma estar morto: “Quería decir que Runeberg había sido arrestado, o asesinado. Antes que declinara el sol de ese día, yo correría la misma suerte.” (BORGES, 2005: 258).

³⁶ O resto é irreal, insignificante. Madden irrompeu e me deteve. Fui condenado à forca. Abominavelmente venci: comuniquéi a Berlim o secreto nome da cidade que devem atacar. Ontem a bombardearam, li nos mesmos jornais que propuseram à Inglaterra o enigma de que o sábio sinólogo Stephen Albert morrera assassinado por um desconhecido, Yu Tsun. O chefe decifrou esse enigma. Sabe que meu problema era indicar (através do estrépito da guerra) a cidade que se chama Albert e que não achei outro meio que matar uma pessoa desse mesmo nome. Não sabe (ninguém pode saber) minha inumerável contrição e cansaço.

Mais uma vez, Yu Tsun não deixa claro se a sua sorte seria estar morto ao fim do dia ou somente detido pelo capitão Richard Madden. Sabe-se que seu amigo espião foi capturado e morto (talvez assassinado, como acredita Yu Tsun, mas ideia que o editor do texto refuta), mas não se sabe se o chinês espião terá o mesmo futuro. Assim, o leque de possibilidades para o desfecho também aumenta.

Deste modo, confiar em um enredo fechado não é cabível para este conto visto que ele explora o caráter de infinitude, seja temporal ou estrutural, dentro de seus caminhos labirínticos. Por esse motivo, faz-se necessário enxergar os diversos caminhos que o texto oferece ao seu leitor, cabendo a ele escolher qual vereda quer seguir e, assim, construir a sua história.

3.2 ESTRUTURA LABIRÍNTICA EM OVÍDIO E RELAÇÃO COM BORGES

A estratégia narrativa utilizada por Ovídio em *Metamorfoses* está de encontro com o estudo feito até o presente momento. Os poemas divididos em quinze cantos apontam para uma sequência narrativa de complementaridade entre as histórias, em que cada enredo apresentado traz elementos e fatos que justificam ou acrescentam acontecimentos de narrativas anteriores ou posteriores. Os poemas também seguem uma linha sequencial de continuidade que dá abertura dentro uma história para uma nova narrativa a ser destrinchada, trazendo um processo cíclico de renovação das próprias narrativas na obra inteira.

Utilizando como tema principal as metamorfoses, Ovídio busca elaborar seus poemas baseando-se em lendas em que acontecem vários tipos de metamorfoses, mas que não possuem uma relação direta entre si, fazendo com que elas sejam histórias independentes. Segundo Prado dos Santos (2010: 189),

Muitas lendas contadas pelo poeta são muito variadas, uma vez que Ovídio evita a apresentação das histórias em uma sistematização, com a finalidade de criar *speciem unius corporis*,

pois o poeta evita o óbvio de um paralelismo expresso ou de uma analogia direta (GALINSKY, 1975: 90). A abordagem de Ovídio não é *lucidus ordo*, como pediu Horácio (*A. Poet.* 41), porém não é *simplex*, pois há, na obra, uma teia temática de relações e de associações (GALINSKY, 1975: 81).

Isto significa que os poemas contidos em *Metamorfoses* estabelecem uma relação de sentido entre si direta ou indiretamente, ou seja, são histórias com certo grau de semelhança, entretanto, a cada história, tem-se um enfoque novo, sem deixar no esquecimento a anterior, pois ambas estão interligadas por um processo de analogia. Ovídio não só utilizou lendas que possuíssem a temática da metamorfose em seu enredo, mas fez com que a estrutura de seu texto também representasse essa ideia.

O poeta latino utiliza os mitos antigos para criar seus poemas sobre as metamorfoses. Dentro dessa perspectiva, Ovídio faz com que seu texto seja também hipertextual³⁷, pois ele parte das antigas lendas para construir seus quinze cantos, trabalhando em cima de histórias conhecidas, porém modificando-as e criando a partir delas o novo. Essa ideia também reforça o pensamento de que para um mito continuar vivo dentro de uma sociedade, ele deve ser redefinido, incorporar novos elementos, trazer uma nova roupagem, ou seja, reatualizar-se dentro de uma nova narrativa

Acrescente-se que a metamorfose é uma lei do universo e a proposta do poeta, pela exemplificação dos mitos narrados, é a transformação da poesia e a consagração de sua eternidade por meio da arte de narrar um poema de metamorfose. (PRADO dos SANTOS, 2010: 190)

Assim, o poeta trabalha não só a temática das metamorfoses, mas também faz com que seu texto busque as qualidades imaginativas e estilísticas (PRADO dos SANTOS, 2010: 190) que o mito tem dentro de si, proporcionando ao leitor uma nova perspectiva sobre aquilo que lê.

³⁷ Mesmo sendo hipertextual por utilizar outros textos para se elaborar o texto integral de *Metamorfoses*, Ovídio será, neste estudo, um autor de um hipotexto. Enriquece-se a pesquisa o fato de ter como hipotexto um texto hipertextual por natureza, pois se comprova mais ainda a teoria abordada aqui.

Voltando-se para a estrutura narrativa da obra, tem-se a organização do poema em cantos que parecem não seguir uma linha estrutural clara, divergente de um texto uniforme, mas que, concomitantemente, elaboram entre si um sentido de concordância e coerência. Seria o que Horácio (*Ep.* 1,12,19)³⁸ classifica como *discors concordia*

Possivelmente, Ovídio quis mostrar que, na união de elementos discordantes, de duas forças antagônicas - *cumque sit ignis aquae pugna* (*Ov. Met.* I,432) - (ainda que o fogo seja inimigo da água), verifica-se a força geratriz da vida e tudo ocorre no orbe, segundo a expressão *discors concordia*, pela qual se registra a força geratriz anunciada na estrutura narrativa. (PRADO dos SANTOS, 2010: 191)

Observando partes do texto, pode-se dizer que a obra de Ovídio fala sobre o Caos, o início da vida no Universo e também representa essa criação caótica dentro de sua estrutura narrativa, unindo duas forças contrárias, por exemplo. Seu primeiro poema em *Metamorfoses*, intitulado A Criação, exemplifica esses elementos contrários na temática e que serão abordados pelo autor ao longo de sua narrativa. Nele, elementos contrários se unem para executar o maior projeto criacional da História: a formação da Terra. Ali, um deus ou a Natureza, segundo o poeta, saem do caos para dar ordem ao Universo e lhe impor regras, divisões, moldes. Curiosamente, esse Senhor Criador divide todos os elementos, mas estes continuam a estar em constante contato e a querer invadir os domínios de seus irmãos elementares, como é o caso dos quatro ventos *Eurus* (*Vultumus*), *Zéfiro* (*Favonius*), *Bóreas* (*Aquilon*) e *Nótus* (*Auster*). A partir daí, aparecem os deuses e os homens para complementarem as narrativas expostas, sempre promovendo transformações para ajudarem o poeta a produzir suas narrativas. Notam-se, na leitura dos poemas, incoerências entre os elementos, mas que, contraditoriamente, não se excluem, mas se completam. É a própria narrativa do Caos sendo exemplificada na própria estrutura do poema. Assim, cada narrativa é feita individualmente, mas sempre possuindo um elo com outra a fim de produzir o processo de continuidade e complementaridade que o poeta buscava

³⁸ Cf. TRONCHET, 1998: 412.

É notável que cada lenda é unida a uma outra anteriormente apontada por algum elo narrativo: uma personagem, uma ação ou um lugar, o que se torna um vínculo de sucessivas lendas em séries ininterruptas; no entanto, há lendas cujas personagens relatam uma outra história. Nesta sucessão de lendas, o vínculo estabelecido entre as histórias pode parecer, algumas vezes, artificial, pois Ovídio liga os diversos episódios por meio de transições que os críticos, muitas vezes, julgaram ingênuas e até artificiais. Ao examiná-las atentamente, entretanto, percebe-se que algumas dentre elas, longe de serem meros adornos, apresentam uma significação artística, humorística, integrando-se à trama do poema. (PRADO dos SANTOS, 2010: 192-193)

Vê-se esse entrelaçamento das narrativas, por exemplo, na história de Niso e Cila com a história de Teseu e o Minotauro. Filho de Marte (Ares), Niso, chamado de o Egípcio, era rei da cidade de Nisa, que havia sido sitiada por Minos, rei de Creta. Minos foi o primeiro rei a dominar o mar Mediterrâneo e livrá-lo dos piratas. Governava mais de noventa cidades em Creta e quando os atenienses assassinaram seu filho Androgeu, decidiu vingar-se deles e reuniu armadas para combatê-los. Na cidade de Nisa existia uma torre construída por Apolo [e Poseidon?], e na sua base encontrava-se uma pedra musical que, atingida por seixos, soava como uma lira. Cila, filha de Niso, costumava ficar muito tempo na torre, atirando seixos e fazendo soar melodias da pedra. Diariamente, ela subia à torre desde que a guerra contra Creta começara para observar o combate. O cerco à cidade se prolongou e Cila acabou por conhecer os nomes de todos os guerreiros cretenses. Dentre eles, destacou-se para a jovem princesa o rei Minos pela sua beleza, por sua magnífica indumentária e por seu cavalo branco. Assim, nasceu o amor de Cila por Minos e o desejo de se unir a ele. Certa noite, inflamada pela paixão, Cila invade furtivamente o quarto do pai e corta-lhe o famoso cacho dourado do qual dependiam sua vida e seu trono. Em seguida, Cila rouba as chaves e abre os portões da cidade. Dirigi-se à tenda de Minos e lhe entrega o cacho dourado em troca de seu amor. Minos aceita e, após saquear a cidade na mesma noite, deita-se com Cila, mas não a leva consigo para Creta, pois o rei cretense repugnava o parricídio. Desesperada, quando o navio de Minos deixa o litoral, Cila sai nadando e se agarra à popa do barco. Então, Niso, em forma de águia-marinha, ataca a princesa com seu bico recurvo e suas garras.

Sobressaltada, Cila se solta da popa e se afoga e sua alma é transformada no pássaro círis. Quando chega à Creta, Minos mostra os espólios da guerra ao povo e faz sua oferenda de cem touros a Júpiter, porém descobre que sua família foi desonrada com a traição de sua mulher. Pasífae trai Minos com um touro branco e dessa relação zoofílica, nasce o ser híbrido Minotauro, que dá origem à outra narrativa: a criação do labirinto em Creta por Dédalo e a luta de Teseu contra o Minotauro.

Assim, na história de Niso e Cila, tem-se o entrelaçamento com a história subsequente narrada pelo poeta, que é do Minotauro e de Teseu. Entretanto, para existir a transformação da poesia e a consagração de sua eternidade por meio da arte de narrar, é importante observar como é feito o entrelaçamento entre essas narrativas. Ao ser rejeitada por Minos, Cila começa a falar sobre a ascendência e a descendência de Minos. Indignada, afirma que o rei cretense não é filho de Júpiter (Zeus), que se transformou em touro para levar a princesa Europa até Creta e gerar filhos com ela. Cila diz que Minos é filho de um touro verdadeiro.

Você não é filho
De Júpiter, sua mãe nunca foi enganada
Por ele, em forma falsa de touro. Essa história de seu nascimento
É tudo mentira. A verdade é que você foi gerado
Por um touro de verdade, uma feroz criatura sobrenatural
Que não foi capaz de encontrar uma novilha para seu uso.
(OVÍDIO, 2007: 160)

Mesmo parecendo ser um comentário feito somente por impulso gerado pela revolta da rejeição e pelo desespero, Cila introduz a narrativa seguinte sobre a vida de Minos. A princesa de Mégara vai além desse comentário e já antecipa a traição de Pasífae

Você tem uma esposa
Que combina com você, aquela mulher sobrenatural
Cuja astúcia ajudou-a a ter um touro como amante,
Cujo ventre concebeu essa descendência híbrida monstruosa!
(OVÍDIO, 2007: 160)

Neste momento, o comentário que poderia ser somente classificado como uma frustração amorosa ganha outra dimensão, pois narra um fato posterior ao

acontecimento presente. O entrelaçamento das histórias é feito por comentários que, originalmente, não poderiam ter ocorrido por questões cronológicas. Entretanto, o poeta faz com que seus leitores saibam da narrativa seguinte por meio da fala de Cila. A princesa ganha não só a transformação corporal, mas também a metamorfose está dentro de sua fala pronunciada na narrativa. A filha de Niso parece ser um leitor que já ouviu a lenda sobre Minos e seu labirinto que abriga seu fardo, o Minotauro, e vem contá-la novamente no tempo em que se encontra. Cila carrega um comentário que transpassa o tempo, é por si só atemporal e bem arquitetado por Ovídio.

Neste exemplo citado, como em outras partes da obra ovidiana, percebe-se a relação com o conto borgiano. Em *El jardín de senderos que se bifurcan*, as narrativas misturam-se e fazem com que comentários feitos por Yu Tsun sejam considerados atemporais, como em sua fala final que remete ao início da narrativa, abordando a tentativa do espião chinês em pontuar o nome da cidade a ser atacada pelo exército alemão. É um processo cíclico que faz a narrativa terminar no início dela mesma e assim tornar-se eterna e renovável, pois, em uma nova leitura, podem ser encontrados novos caminhos pelo leitor: uma Cila que não conta a traição de Pasífae, mas informa sobre o ser híbrido ou um Yu Tsun que não é espião e não mata o sinólogo Albert, por exemplo. São pequenos elementos que engendram as narrativas e fazem com que elas tenham infinitas possibilidades de interpretação.

Apesar de não ser tão extenso como *Metamorfoses*, *El jardín de senderos que se bifurcan* traça o mesmo paralelo estrutural que existe na obra ovidiana. É claro que tanto Ovídio quanto Borges, apresentam um mundo de forma diferente, livre de um esquema tradicional e retilíneo. E, assim como Borges, Ovídio trabalha com o processo de *mise en abyme*, quando narra a história do labirinto de Creta e do Minotauro dentro da estrutura labiríntica e infinita que é *Metamorfoses*.

É um labirinto estrutural que surge na narrativa e mostra, por exemplo, da história de Dédalo e Ícaro, o elo para se falar da morte de Perdix, sobrinho assassinado

pelo arquiteto. Depois, o elo que une a cidade de Etna, onde Dédalo se refugia da perseguição de Minos, para falar das glórias de Teseu e da cidade de Cálidon, que pede auxílio ao herói para derrotar um monstruoso javali. E assim, sucessivamente, a narrativa de Ovídio parece trazer, a cada poema, um novo caminho aberto para seu leitor encontrar outras tantas portas recheadas de narrativas e mitos que perduram no tempo e no espaço.

3.3 ESTRUTURA LABIRÍNTICA EM LEMINSKI E RELAÇÃO COM OVÍDIO E BORGES POR MEIO DAS PERSONAGENS

Para finalizar o processo de análise proposto neste estudo, deve-se evidenciar a estrutura narrativa labiríntica presente na obra do brasileiro Paulo Leminski, *Metaformose*. Assim como em Ovídio e em Borges, pode-se perceber uma narrativa completamente carregada de elementos indicadores de continuidade e complementaridade. A cada cena vista por Narciso dentro do rio de curvas sinuosas e labirínticas, tem-se uma nova narrativa interligada a outra. Além disso, notam-se o processo *mise en abyme*, que é a história dentro da própria história, e uma relação de semelhança entre as personagens Narciso, Teseu e Minotauro e Yu Tsun, Albert e Madden.

Em *Metaformose*, a estrutura narrativa se assemelha às estruturas vistas em *El jardín de senderos que se bifurcan* e *Metamorfoses* pelos mesmos elos narrativos empregados. O narrador apresenta diversas narrativas que estão interligadas com detalhes que puxam as narrativas seguintes. Ao longo da história, percebe-se que as narrativas que preencherão a obra farão com que ela seja cíclica e infinita. Assim como os mitos não possuem uma sequência cronológica muito exata, a narrativa presente na obra leminskiana também não segue uma linearidade concreta, pois

Esta lenda é a pedra de Sísifo, a pedra que Sísifo rola até o alto da montanha, e a pedra volta, sempre volta, penas de Hércules, trabalhos de Dédalo, labirintos, lembra que és pedra, Sísifo, e toda pedra em pó vai se transformar, e sobre esse pó, muitas lendas se edificarão. (LEMINSKI, 1994: 15)

Não somente a pedra de Sísifo, mas também a história de Ícaro e Dédalo, que remete à história de Teseu e o Minotauro, a qual, por sua vez, reflete sobre a narrativa de Medusa, que percorre as escadarias do palácio de Minos, rei de Creta; que perpassa a cidade de Cócalo e continua pela desastrosa vida de Édipo em Tebas depois de decifrar o enigma da Esfinge, seguindo pelos feitos de Heródoto e Ulisses até chegar a Narciso novamente olhando o rio. São as diversas lendas que se edificam por meio dos olhos daquele que observa esse rio labiríntico. A cada olhar lançado por Narciso no rio, encontra-se uma nova narrativa

O olhar de Narciso cai na água como Ícaro cai das alturas, e Ícaro cai na água, um ruído de púrpura que se rasga, Poseidon!, e afunda num coral de sereias. (LEMINSKI, 1994: 15)

[...]

O olhar de Narciso volta, tonto de tanta beleza, pedra de Sísifo, queda de Ícaro, e torna a cair na água, rodas gerando rodas.

A água começa a ficar vermelha, sangue na água, sangue de Ícaro, sangue do Céu, Urano, filho da Terra, irmão dos Ciclopes, Urano, castrado por Cronos, o Tempo, seu filho, o Céu castrado pelo Tempo, os livres movimentos dos astros medidos por ampulhetas e clepsidras, o parricídio primordial, crepúsculo dos deuses.

Na água, agora sangue, boiam o pênis e os testículos de Urano, cortados pela foice que Titéia, a Terra, deu ao filho Cronos para mutilar o pai. (1994: 16)

Neste trecho acima, pode-se perceber como o olhar de Narciso vai de uma narrativa a outra, da morte de Ícaro até a luta de Cronos contra seu pai Urano. Não há uma sequência cronológica, mas sim elementos que fazem a personagem Narciso (e também o leitor) percorrer os mitos independentemente de sua ordem temporal. A água que está banhada com o sangue de Ícaro é a mesma que está banhada com o sangue de Urano e de seu órgão sexual cortado por seu filho. Seguindo a narrativa, conta-se como nasceu Afrodite

Destes testículos cortados, ela nasceu, Afrodite, saída das espumas do mar, a beleza, o gozo, a paixão, a delícia, Eco que chama Narciso, Narciso, Pasífae transpassada pelo touro, Narciso apaixonado por Narciso, *feliz enquanto não enxergar a sua imagem*. (LEMINSKI, 1994: 16)

Do mesmo modo que Narciso percorreu as histórias anteriormente mencionadas, ele é introduzido no nascimento de Afrodite, deusa da beleza e do amor que lembra diversos sentimentos (gozo, paixão, delícia) por parte de Narciso. Este mesmo Narciso que se apaixona por sua imagem e é aclamado por sua admiradora Eco. Não só isso: a história de Pasífae com o touro também é lembrada e constrói um laço entre a narrativa anteriormente apresentada e essa nova narrativa.

Esses elos narrativos estão presentes em todo o texto. Outro exemplo é depois da morte do Minotauro, quando o próprio Teseu se transforma em um novo Minotauro e habita na escuridão do labirinto. Passando por ali, está Medusa e esta transforma em pedra todos os deuses que encontra no palácio de Minos

Teseu, novo Minotauro, agora habita as profundezas do labirinto, entre as muralhas micênicas e o cheiro de esterco, a fera sem deus, a fome é um deus, a sede é um deus. A sombra da Medusa escorre pelas escadarias do palácio de Minos, em Cnossos, transformando todos os deuses em estátuas de pedra. (LEMINSKI, 1994: 19)

Leminski traz em sua obra a temática da metamorfose, mas também a amplia construindo uma estrutura que possui o processo de metamórfico em si. Tem-se a própria metamorfose dentro dela mesma. Não só Teseu se torna o novo Minotauro, mas também surgem novos Teseus a cada noite (LEMINSKI, 1994:19), “como toda fonte é uma moça bonita que foi amada por um deus, que disse não a um rio, que fugiu de um sátiro” (LEMINSKI, 1994: 21). São infinitas as possibilidades de transformações físicas assim como são infinitas as possibilidades de narrativas que podem ser vistas por Narciso e pelo leitor. Não é só Teseu que se vê diante do Minotauro, é Édipo que se vê diante da Esfinge, é Narciso que se vê diante do rio, é o leitor frente a diversas narrativas que lhe são apresentadas. Baseando-se em lendas existentes na mitologia, cria-se um

ambiente onde todas essas narrativas se misturam aos olhos do narrador e de Narciso. Não só isso: Narciso também se transforma ao longo da narrativa. Ele é personagem, observador, narrador, Teseu, Minotauro, leitor, etc. Ele é todos dentro de si mesmo

Algo de mágico nesta força que une a imagem e a origem, a figura e o figurado, a letra e o seu sentido. Eu, essa ilha, dói ser só isso. Quisera ser miríades, Narcisos numerosos como aqueus diante dos muros de Tróia. Eu, Ajax. Eu, Agamemnon. Eu, Odisseus. Eu, Heitor. Eu? Eu, Proteu. Proteu? Não há Proteu. Proteus. A palavra plural. (LEMINSKI, 1994: 38)

Neste trecho, Narciso transforma-se em diversas personagens míticas para exemplificar o sentido de pluralidade existente no texto. Mais do que isso, o leitor é inserido nessa transformação, pois a utilização da primeira pessoa do singular para se referir a Narciso faz com que leitor e personagem sejam um. O leitor também sofre um processo de metamorfose junto com a personagem e a estrutura narrativa do texto

Sinto os braços fracos como raízes de uma planta d'água, sinto que a luz fraca me atravessa. Ouço ao longe, muito longe, a voz do eco que me chama, mas já não tenho um nome para ser chamado. Que deuses me tomam como matéria-prima Em que fábula me transformo? (LEMINSKI, 1994: 39)

Leitor e personagem já estão intrinsecamente ligados, pois ambos foram metamorfoseados e conseguem mais se desvencilhar desse processo. Assim, o texto chama para dentro de si o leitor e faz com que este percorra os caminhos feitos por Narciso não só como um mero expectador, mas também como personagem protagonista, como é Narciso. Assim como no conto argentino, o leitor tem voz e as personagens são plurais e regem/tecem as narrativas juntamente com os autores das obras. Existe, por excelência, uma relação dialógica. Para exemplificar melhor a relação dialógica existente entre os *corpora*, faz-se uma comparação das personagens existentes no conto borgiano e na narrativa brasileira.

Em *Metaformose*, tem-se Narciso que, ao observar as lendas no rio, se transforma em vários seres, como o próprio Teseu e o Minotauro. O mesmo ocorre com Teseu que, ao matar o Minotauro com a ajuda de Ariadne, se torna o próprio ser híbrido que vive nas profundezas do labirinto. Antes de matar o Minotauro, Teseu fica perplexo ao ver-se como Minotauro

Teseu avança em direção ao centro de seu coração, numa encruzilhada de caminhos, o herói hesita, então ouve o mais espantoso berro que orelhas humanas já escutaram.

Narciso tapa os ouvidos, e deixa o olhar flutuar sobre as águas monótonas.

Tudo se cala. Narciso não ouve mais, nem o mugido do minotauro, nem os ecos da ninfa, Narciso, Narciso, Narciso, minotauro, minos, touro.

Teseu avança, coração sem medo, e a voz da ninfa Eco se repete entre as esquinas do labirinto, espatifando-se contra o mugido do Minotauro.

O herói dá um passo e se põe diante do monstro, em posição de combate.

Teseu olha, então, olha pela primeira vez, e o vê. E não acredita. O Minotauro tem sua cara. Teseu e Minotauro são uma pessoa só. (LEMINSKI, 1994: 17)

Neste excerto, Narciso confunde-se com Teseu, percorrendo os labirintos. Ao entrar no labirinto, ele ouve o berro do Minotauro e tapa seus ouvidos. No silêncio, não se ouve mais nada, nem os ecos feitos pela ninfa que pronuncia o seu nome. Teseu e Narciso unem-se para encontrar o Minotauro, que é o próprio reflexo de Narciso/ Teseu. Os três são um só: são Narcisos que observam seus reflexos nos espelhos, são Teseus que entram nos labirintos para destruir o ser híbrido e são Minotauros que vivem nos profundos labirintos de diversas narrativas existentes.

Já em *El jardín de senderos que se bifurcan*, tem-se a personagem Yu Tsun com as mesmas características que Narciso, Teseu e o Minotauro. Sua transformação se inicia quando se olha no espelho antes de sair de seu apartamento e dar início ao seu plano: “Me vestí sin ruido, me dije adiós en el espejo, bajé, escudriñé la calle tranquila y salí”³⁹ (BORGES, 2005: 259). Com uma atitude típica de Narciso, Yu Tsun dá adeus a si mesmo e começa a transformar-se em um ser híbrido

³⁹ Vesti-me sem barulho, me disse adeus no espelho, desci, esquadrinhei a rua tranquila e saí.

também, mistura não de homem com touro, mas de herói (Teseu) e vilão (Minotauro). Como Teseu, ele exerce o papel de livrar o povo alemão de uma ameaça, que é o povo inglês e sua armada. Para isso, ele entra no labirinto para matar o sinólogo Stephen Albert e aponta a cidade que deve ser bombardeada. Entretanto, ao mesmo tempo é tido pelos ingleses como ameaça, e é caçado pelo capitão irlandês a serviço da Inglaterra, Richard Madden. Quando é capturado e morto por Madden, Yu Tsun possui a face de Minotauro como ameaça iminente a ser destruída pelo herói Teseu (Madden) em questão. Assim, Yu Tsun adquire características que podem indicar um processo de metamorfose em sua personagem. Coincidentemente, essa tripla perseguição das personagens também confirma o processo de reduplicação que a obra possui. Como aponta Antunes (1982: 120)

O tema da **busca** aparece ao nível da história policial através de uma tripla perseguição: 1) Madden persegue Yu Tsun; 2) Yu Tsun busca transmitir uma mensagem aos alemães; 3) Yu Tsun persegue Albert e o mata. Ao nível da auto-reflexibilidade, essa busca é reduplicada pela “perseguição” de uma maneira de narrar que se aproxime da totalidade conseguida exemplarmente pelo “texto labiríntico” de Ts’ui Pên. E assim, o conto que narra uma perseguição se transforma, também, na “perseguição” de uma maneira de narrar..

Assim como nas obras de Ovídio e de Leminski, no conto de Borges existem os elos que unem as narrativas (explícitas e implícitas) para que elas sejam percebidas e percorridas pelo leitor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando se decidiu estudar quais mecanismos proporcionam a reatualização mítica nos textos de Leminski e de Borges e como ambos possuem um diálogo entre si sendo hipertextos de uma obra clássica, percebeu-se que o estudo a ser realizado seria exaustivo e árduo por se tratar de uma temática muito extensa e repleta de possibilidades. No entanto, essas possibilidades de diálogo incentivaram o processo de pesquisa ainda mais.

Nos primeiros levantamentos teóricos feitos, encontraram-se textos que abordavam as mais variadas teorias e pesquisas sobre a temática escolhida. Principalmente sobre Borges, suscitaram grandes estudiosos que serviram como norteadores para algumas reflexões feitas aqui. Para sustentar o objetivo proposto, foram escolhidas as teorias do crítico literário Francês Gerard Genette e do russo Mikhail Bakhtin, pois se apresentaram totalmente convergentes e, em próprio diálogo entre si, forneceram os elementos necessários para se alcançar o que foi proposto.

A teoria de Genette serviu para evidenciar como *Metaformose* e *El jardín de senderos que se bifurcan* são exemplos de textos hipertextuais, que abordam, de alguma forma, outro texto (hipotexto) também de ordem literária como fonte original, usufruindo desta fonte para se enriquecerem. Escolheu-se este caminho, porque os sentidos de hipotexto e hipertexto se relacionavam diretamente com as ideias propostas para se produzir a análise dos *corpora*. Já a teoria de Bakhtin serviu para mostrar como as obras dialogavam e, conseqüentemente, se enriqueciam com essa “troca de informações”. Fosse pelos traços linguísticos ou pelas influências históricas, sociais e culturas, fossem pelos elementos utilizados pelos autores em seus textos, ambas as narrativas apresentaram-se em um contínuo processo de pluralidade dialógica.

Ambas as teorias estudadas não só firmaram um diálogo entre si como também proporcionaram o caminho necessário para se abordar os processos de transformação contínua, que é a metamorfose, e a reatualização mítica dentro dos *corpora*. Assim, sob a ótica de uma estrutura narrativa labiríntica, se propôs o diálogo entre as obras contemporâneas e se estabeleceu a relação com o hipotexto em questão. Borges e Leminski trabalham com a hipertextualidade tanto na questão temática, quando aborda os mitos gregos em sua obra, quanto na questão estrutural, trabalhando a transformação da forma e da palavra. O contato com a obra de Ovídio proporcionou às obras brasileira e argentina um diálogo interativo entre as vozes inerentes às obras e também forneceu um processo de transformação enriquecedor, em que a estrutura narrativa conflui com a temática abordada nas histórias.

Não só o mito do labirinto de Dédalo presente na obra de Ovídio foi tido como base, mas a estrutura narrativa proposta pelo escritor latino, que unia suas narrativas presentes nos poemas dos quinze cantos da obra *Metamorfoses* por meio de elos pequenos e proporcionava uma abertura para o surgimento da história seguinte, pois, conforme foi apontado no primeiro capítulo, os mitos são eternos, atemporais, mas são metamorfoseados pela História que os alimenta.

No segundo capítulo, foi possível perceber que as narrativas analisadas vão sofrendo transformações de acordo com as modificações que o tempo lhes atribui. Em *Metaformose*, a cada momento, nasce uma nova lenda que irá se transformar e se propagar dentro do aspecto físico-temporal ao qual ela foi inserida. É a possibilidade infinita que o labirinto vivo traz dentro de si e faz com que a narrativa nunca termine. Em *El jardín de senderos que se bifurcan*, a obra caótica de Ts'ui Pên remete ao tempo infinito e carregado de possibilidades que existe também na própria narrativa borgiana. É um tempo que se torna cíclico pelos inúmeros processos de criação existentes dentro de uma narrativa. Um tempo que se repete por diversas vezes e faz com que as narrativas sejam conhecidas antes de acontecerem em determinada situação. É um tempo cíclico que movimenta o eterno retorno no processo de narração dentro da história. Esse é o labirinto

temporal formulado por Borges e Leminski em suas obras. A partir desta primeira análise das obras, foi possível perceber outros elementos que contribuem para a relação dialógica existente.

No terceiro capítulo, também se pôde perceber que a metamorfose tanto estrutural quanto temática está inserida no conto borgiano e na narrativa leminskiana por meio do mito do labirinto. Um labirinto estrutural que envolve o leitor no enredo tramado pelo narrador e um labirinto temático que fornece caminhos às personagens para seguir seu destino dentro da trama. No seu conto, Borges apresenta uma narrativa repleta de evocações e associações dentro dela mesma, como se realmente fosse um labirinto no processo de narração que adquire diversas formas temporais e espaciais, realizando um autêntico conceito dos aspectos literários em relação ao estudo estrutural de uma narrativa. Essa é a característica primordial encontrada nos hipertextos.

Dessa maneira, encontraram-se labirintos estruturais, temáticos, temporais que ajudaram na construção das obras de Leminski e de Borges. A transformação (metamorfose) tornou-se necessária para o surgimento das novas narrativas e para que houvesse essa mutação, deveria ser feito um contato com um texto considerado primordial. Desse contato, as significações ganharam outros parâmetros e outros sentidos que movimentaram este estudo e, assim, alcançou-se o objetivo de demonstrar como certos mitos sobrevivem até hoje com suas transmutações, atravessando séculos para chegarem e fazerem parte da literatura contemporânea.

Em *Metaformose*, é oferecido a Narciso um rio que o possibilitará adentrar nas mais variadas narrativas míticas existentes ao longo dos tempos. Em *El jardín de senderos que se bifurcan*, Yu Tsun encontra as diversas possibilidades de narrativas dentro do livro de seu antepassado, que se remete ao próprio conto do escritor argentino.

Ambos, Borges e Leminski, comentam o seu próprio processo criativo dentro da obra. Essa é a relação dialógica existente entre eles e que também os liga ao

texto clássico de Ovídio, pois na obra clássica do poeta latino tem-se a própria narrativa labiríntica para se enunciarem os fatos, desde a história da Criação (Cosmogonia) até as narrativas orientais, gregas (tebanas, argólicas, tessálicas) e romanas com os tempos mítico, lendário e histórico em destaque. Não é só o mito do labirinto de Creta que existe em Ovídio, mas sim toda uma estrutura que fornece caminhos para se encontrarem outras narrativas além dessa.

Também foi possível perceber o conceito de *mise an abyme* dentro da análise estrutural feita neste estudo. Como esse conceito define todo trecho que possui uma relação de semelhança com a obra que o contém como um reflexo ou espelho do seu próprio texto, conseguiu-se observar que, tanto em Borges quanto em Leminski, esse processo existe, pois ambos exploram o caráter de infinitude, seja temporal ou estrutural, dentro de seus caminhos labirínticos. E, assim como Borges e Leminski, Ovídio trabalha com esse processo, quando narra a história do labirinto de Creta e do Minotauro dentro da estrutura labiríntica e infinita que é sua obra.

Além disso, percebeu-se como o processo de metamorfose também foi aplicado nas personagens encontradas nas narrativas. Não são transformações físicas como as apresentadas por Ovídio, mas são modificações mentais, psicológicas, atitudinais, etc. Foram encontrados diversos Narcisos, Teseus, Minotauros, Yu Tsun's, Albert's, Madden's que fizeram parte de diversas narrativas apontadas pelas inúmeras possibilidades de enredos construídos.

Espera-se, portanto, que este trabalho possa ser uma semente para pesquisas futuras mais abrangentes e que tenha sido alcançado o objetivo de evidenciar as teorias vistas dentro da análise feita. Também vale destacar a importância deste estudo por aproximar a literatura brasileira e a literatura argentina, com o intuito de estreitar os laços entre esses grandes expoentes literários.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALAZRAKI, Jaime. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid: Editorial Gredos S.A., 1968.

ALBERTO, Paulo Farmhouse. *Introdução*. In: OVIDIO. *Metamorfoses*. Lisboa: Livros Cotovia, 2007.

ANTUNES, Nara Maia. *Jogo de Espelhos: Borges e a teoria da literatura*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1982.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. São Paulo: Forense, 2010.

BARTHES, Roland(org.). *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2011.

_____. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (org.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. 2. ed. - 1ª reimpressão São Paulo: EDUSP, 2003.

BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BORGES, Jorge Luis. *El jardín de senderos que se bifurcan*. In: MENTON, Seymour. *El cuento hispanoamericano*. Antología crítico-histórica. México: FCE, 2005.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2004.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronopio*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ELIADE, Mircea. *Aspectos do Mito*. Lisboa: Edições 70, 1963.

_____. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FIORIN, José Luiz. *Linguagem e ideologia*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1997.

FROMM, Erich. *A linguagem esquecida*. Rio de Janeiro: ZAHAR Editores, 1962.

GALINSKY, G. K. *Ovid's Metamorphoses. An Introduction to the Basic Aspects*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1975.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

_____. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GRAVES, Robert. *O grande livro dos mitos gregos*. Trad. Fernando Klabin. São Paulo: Ediouro, 2008.

GUSDORF, Georges. *Mito y metafísica*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1953.

LEMINSKI, Paulo. *Metaformose: uma viagem pelo imaginário grego*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

_____. *Ensaio e anseios crípticos*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

_____. *Catatau*. São Paulo: Iluminuras, 2010.

MARMORALE, Enzo V. *História da literatura latina*. Trad. de João Bartolomeu Jr. Lisboa: Studios Cor, s/d.

MENTON, Seymour. *El cuento hispanoamericano*. Antología crítico-histórica. México: FCE, 2005.

MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. São Paulo: Ed. McGraw-Hill do Brasil Ltda., 1976.

MONEGAL, Emir R. *Borges: uma poética da leitura*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1980).

MUCCI, Latuf Isaias. *A ficção hipertextual: um novo gênero*. Disponível em: http://www.lenguas.unc.edu.ar/aledar/hosted/xicongreso/ejes_tematicos/linguistica_y_otras_areas_del_conocimiento/mucci.pdf, consultado em 15/04/2012.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: EDUSP, 1997.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ed. Ática, 2002.

OROSCO, Gabriela Strafacci. In: Unicamp. *As Faces de Vênus em "Metamorfoses" de Ovídio*. Disponível em <http://www.iel.unicamp.br/revista/index.php/ile/article/viewFile/37/30>, consultado em 01/05/2012.

OVIDE. *Les métamorphoses*. Tomes I, II, III. Texte établi et traduit par Georges Lafaye. Paris: Société d'édition Les Belles Lettres, 1994.

OVÍDIO. *As Metamorfoses*. Trad. Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Livros Cotovia, 2007.

PAZ, Octavio. *O Arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1982.

POMMER, Mauro Eduardo. *O tempo mágico em Jorge Luis Borges*. Florianópolis: Ed. Ufsc, 1991.

PRADO dos SANTOS, Elaine Cristina. *O mito da criação: o conceito de cosmogonia nas Metamorfoses de Ovídio*. Disponível em: http://www.orfeuspam.com.br/Apostilas/LitLatina/Elaine_C._Prado_dos_Santos.pdf consultado em 01/05/2012.

_____. *Estrutura narrativa, o estado da questão: nas Metamorfoses de Ovídio*. Disponível em: http://www.todasasmusas.org/03Elaine_Cristina.pdf, revista *Todas as Musas*, Ano 02 – número 01, 2010 Consultado em 18/11/2012.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*. 2. ed. Goiania: Ed. UFG, 2001.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008.

TRONCHET, G. *La Métamorphose à l'oeuvre – recherches sur la poétique d'Ovide dans les Métamorphoses*. Paris: Éditions Peeters Louvain, 1998.

VELHO, Gilberto. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades modernas*. Jorge Zahar Editor Ltda., 1994.