

**AS ESTRUTURAS NARRATIVAS LABIRÍNTICAS EM LEMINSKI E EM BORGES<sup>1</sup>****LAS ESTRUCTURAS NARRATIVAS LABIRÍNTICAS EN LEMINSKI Y EN BORGES**Rodrigo de Freitas Faqueri <sup>2</sup>

**Resumo:** Esta pesquisa visa estudar as estruturas narrativas existentes em *Metaformose: uma viagem pelo imaginário grego* (1994), de Paulo Leminski e *El jardín de senderos que se bifurcan* (2005 [1941]), de Jorge Luis Borges. Tanto Borges quanto Leminski, representantes de suas literaturas nacionais, apesar de o argentino ter alcançado um patamar de maior destaque internacional, proporcionam, nas obras selecionadas, uma narrativa engendrada a partir do jogo com as palavras e seus significados, fornecendo ao leitor um caminho construído por veredas labirínticas. Dessa maneira, a análise será elaborada por meio da ideia que se fundamenta na existência da relação dialógica proporcionadora de um processo metamórfico nesses textos a fim de se construir caminhos que constantemente possibilitam a abertura de novas interpretações e (res)significações para cada elemento textual apresentado. 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 o texto clássico *Metamorfoses*, do poeta romano Ovídio. Já 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.

**Palavras-chave:** estruturas narrativas; mito; metamorfose; labirinto.

---

<sup>1</sup> Este artigo é extrato da dissertação de mestrado intitulada “Entre Borges e Leminski: as metamorfoses labirínticas na construção dos hipertextos *Metaformose* e *El jardín de senderos que se bifurcan*”, defendida em 31 de janeiro de 2013 na Universidade Presbiteriana Mackenzie.

<sup>2</sup> **Rodrigo de Freitas Faqueri** é Doutor em Letras (2018) com ênfase em literatura guatemalteca pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, tendo como tema central a estética da violência na obra de Rodrigo Rey Rosa. Participou do PDSE ofertado pela CAPES na Universidad Nacional de Costa Rica. Mestre em Letras também pela Universidade Presbiteriana Mackenzie com ênfase nas literaturas brasileira e argentina, tendo como temas principais os estudos em Mito, Reatualização Mítica, Dialogismo e Hipertextualidade (2013). Graduado em Licenciatura em Letras Habilitação Português/Espanhol pela mesma instituição em 2008. Atualmente é professor EBTT do IFSP - Campus Itaquaquecetuba. Participou da elaboração do Dicionário Digital do Insólito Ficcional (e-DDIF), coordenado pelo prof. Dr. Flavio García, financiado pela UERJ. Participa, desde 2014, do projeto de pesquisa “Encontros Interculturais na EaD: Narrativas de Vidas dos Diferentes Brasis”, coordenado pela Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cielo Griselda Festino e financiado pela CAPES. Possui experiência em estudos da área de Letras, com ênfase em literaturas brasileira e hispano-americana assim como em Estudos Culturais.

**Resumen:** Esta investigación busca estudiar las estructuras narrativas existentes en *Metaformose: uma viagem pelo imaginário grego* (1994), de Paulo Leminski y *El jardín de senderos que se bifurcan* (2005 [1941]), de Jorge Luis Borges. Tanto Borges como Leminski, representantes de sus literaturas nacionales, a pesar de el argentino haber alcanzado un nivel de mayor destaque internacional, proporcionan, en las obras seleccionadas, una narrativa engendrada a partir del juego con las palabras y sus significados, forneciendo al lector un camino construido por veredas laberíntica. De esa manera, el análisis se elaborará por medio de la idea que se fundamenta en la existencia de la relación dialógica de un proceso metamórfico existente n esos textos a fin de construirse caminos que constantemente posibilitan la apertura de nuevas interpretaciones y (re)significaciones para cada elemento textual presentado. En el texto de Leminski, a través de los ojos del narrador y del personaje Narciso, se observan diversas narrativas de la mitología grecorromana que se retoman y se muestran al lector de tal forma que surge el nuevo, pero siempre en continuo diálogo con el texto clásico *Metamorfoses*, del poeta romano Ovidio. Ya Borges une personajes, narrador y hasta el editor ficcional de la narrativa en su enredo para concatenar todos los caminos abiertos y fornecidos al lector. Un espacio que se vuelve laberíntico, así como el hombre destinado al infinito proporcionado por esa visión literaria del mundo.

**Palabras-clave:** estructuras narrativas; mito; metamorfosis; laberinto.

## Introdução

Este artigo tem como objetivo trazer à tona as estruturas narrativas labirínticas existentes em *Metaformose: uma viagem pelo imaginário grego* (1994), de Paulo Leminski e *El jardín de senderos que se bifurcan* (2005 [1941])<sup>3</sup>, de Jorge Luis Borges. Ambas as obras estão relacionadas dialogicamente entre si, e com os elementos míticos da narrativa de Ovídio, *Metamorfoses* (séc. I a.C.), que será apenas considerada como narrativa primordial nesta análise.

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, no século I a.C., a fim de reatualizá-las por

---

<sup>3</sup> 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.

meio de um esquema hipertextual<sup>4</sup>. 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, que era utilizado diversas vezes para escrever e reescrever inúmeros textos antigos, sobrepondo-se um ao 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]) deve-se também pela forma pela qual o autor trabalha a estrutura narrativa de seu texto. Ambos os autores utilizam 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 em seus textos, a estrutura narrativa labiríntica, dando novos caminhos e aberturas para tal enredo.

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. 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, pois os caminhos percorridos por Yu Tsun até o desfecho da narrativa podem ser infundáveis, abrindo inúmeras possibilidades a quem se aventurar por eles de acordo

---

<sup>4</sup> Termo cunhado pelo francês Gérard Genette em seu livro *Palimpsestos*. Segundo o autor (2010, p. 18), 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.

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, p. 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 narrativas<sup>5</sup> 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 autores, a fim de se explorar esse território hipertextual que, segundo Genette (2010, p. 9), “é o mecanismo próprio da leitura literária”.

### **As estruturas labirínticas e suas metamorfoses**

Ao se iniciar a análise das estruturas labirínticas, no conto borgiano, deve-se classificar, antes, 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:

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. (ANTUNES, 1982, p. 52)

---

<sup>5</sup> 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 observado, neste estudo, como hipotexto.

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:

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. (ANTUNES, 1982, p. 53-54)

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.

Pode-se considerar essa ideia como próxima ao conceito de *mise en abyme*, ou seja, o “redobramento especular da narrativa”<sup>6</sup>, que funciona como um espelho. André Gide, em 1893, foi um dos primeiros escritores que utilizou tal expressão para, inicialmente, observar-se a profundidade e a reduplicação que as *matrioskas* (bonecas russas) e também algumas caixas chinesas trazem ao seu observador pela sua construção em camadas, uma surgindo dentro da outra. Difundido pelos teóricos do novo romance francês, como Jean Ricardou e Lucien Dällenbach<sup>7</sup>, esse conceito na análise literária define todo trecho que possui uma relação de semelhança com a obra que o contém como um reflexo ou espelho do seu próprio texto.

Todorov aborda uma teoria semelhante em seu livro *As estruturas narrativas* (1969), denominada de “narrativas encaixantes”. Quando o autor búlgaro analisa as narrativas do livro *As Mil e Uma Noites* (1704), evidencia o deslocamento de personagens por diferentes narrativas e destaca o engendramento das histórias, que permite um encaixe e um espelhamento de uma narrativa em outra:

Contando a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma; a narrativa encaixada é ao mesmo tempo a imagem dessa grande narrativa abstrata da qual todas as outras são apenas partes ínfimas, e também da narrativa encaixante, que a precede diretamente. Ser a narrativa de uma narrativa é o destino de toda narrativa que se realiza através do encaixe. (TODOROV, 1969, p. 125)

Borges afirma que esse conceito é um dos grandes temas do fantástico e o utiliza em sua obra, e, dentro das analogias de reduplicação possíveis 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 a seguir 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

---

<sup>6</sup> Conceito aprofundado por Dällenbach (1979, pp.51-76).

<sup>7</sup> Cf. ANTUNES (1982, p. 60).

Pên, opta – simultaneamente – por todas. *Crea*, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. (BORGES, 2005, p. 263)<sup>8</sup>

É exatamente essa ideia que o conto traz em si. Mostra-se ao leitor aparentemente um conto policial, que se transforma em um enredo autorreflexivo sobre a própria literatura, dando margem a diversos finais, que o leitor pode escolher, justamente pelo fato de o texto possuir esse caráter de inacabado, de infinito. Assim, 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. (BORGES, 2005, p. 263-264)<sup>9</sup>

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

<sup>8</sup> Em todas as ficções, cada vez que um homem se enfrenta com diversas alternativas opta por uma e elimina as outras; na do quase inextricável Ts'ui Pên, opta – simultaneamente – por todas. *Cria*, assim, diversos porvires, diversos tempos, que também proliferam e se bifurcam. (Tradução do autor do artigo)

<sup>9</sup> 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. (Tradução do autor do artigo)

perpetuamente hacia innumerables futuros. (BORGES, 2005, p. 265)<sup>10</sup>

Neste trecho, 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 en 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 ao 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. (BORGES, 2005, p. 265-266)<sup>11</sup>

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, os jornais também 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.

---

<sup>10</sup> 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. (Tradução do autor do artigo)

<sup>11</sup> O resto é irreal, insignificante. Madden irrompeu e me deteve. Fui condenado à forca. Abominavelmente venci: comuniquei 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. (Tradução do autor do artigo)



Outro fato interessante é que, ao invés de utilizar o verbo no pretérito imperfeito para descrever que seu chefe alemão *sabia* 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, p. 258)<sup>12</sup>.

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, mesmo sendo uma 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.

Quando se observa a obra *Metaformose*, de Leminski, sua estrutura narrativa se assemelha àquelas vistas em *El jardín de senderos que se bifurcan*, de Borges, e pode se aproximar de *Metamorfoses*, do poeta Ovídio, 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

---

<sup>12</sup> Significava que Runeberg havia sido preso ou assassinado. Antes de se pôr o sol deste dia, eu teria a mesma sorte. (Tradução do autor do artigo)

cronológica muito exata, a narrativa presente na obra leminskiana também não segue uma linearidade concreta, pois:

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, p. 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. 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. (LEMINSKI, 1994, p. 15-16)

Neste trecho, 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, p. 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 apaixonava

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 aquele lugar, 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, p. 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, p. 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, p. 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, p. 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, p. 39)

Leitor e personagem já estão intrinsecamente ligados, pois ambos foram metamorfoseados e não 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 essa relação, 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, p. 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” (BORGES, 2005, p. 259)<sup>13</sup>. Com uma atitude típica de Narciso, Yu Tsun dá adeus a si mesmo e começa a transformar-se em um ser híbrido 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:

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. (ANTUNES, 1982, p. 120)

Dessa maneira, percebe-se que, 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. São diversas possibilidades e caminhos que se constroem, se destroem, se movem e fazem da narrativa um sistema vivo com engrenagens em constante movimento.

---

<sup>13</sup> “Vesti-me sem barulho, me disse adeus no espelho, desci, esquadrinhei a rua tranquila e saí.” (Tradução do autor do artigo)

## Considerações finais

Neste estudo, entende-se 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 e histórico. 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.

Também foi possível perceber o conceito de *mise en abyme* na análise estrutural realizada. 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.

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.

## Referências

- ANTUNES, N. M. **Jogo de Espelhos: Borges e a teoria da literatura**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1982.
- BORGES, J. L. El jardín de senderos que se bifurcan. In: MENTON, S. *El cuento hispanoamericano*. Antología crítico-histórica. México: FCE, 2005, p. 257-267.
- DALLENBACH, L. Intertexto e autotexto. In: **Intertextualidades**. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979, p. 51-76.
- GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Figuras**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- LEMINSKI, P. **Metaformose: uma viagem pelo imaginário grego**. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- TODOROV, T. **As estruturas narrativas**. Trad. Moysés Baumstein. São Paulo: Perspectiva, 1969.

Artigo recebido em: 09.10.2019

Artigo aceito para publicar em: 03.12.2019