



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E EXATAS
CAMPUS VI – POETA PINTO DO MONTEIRO
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM LETRAS
HABILITAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA**

JULIANA PATRÍCIA AMORIM DE OLIVEIRA

**O GÊNERO FANTÁSTICO NOS CONTOS DE
BORGES**

**Monteiro – PB
2012**

JULIANA PATRÍCIA AMORIM DE OLIVEIRA

**O GÊNERO FANTÁSTICO NOS CONTOS DE
BORGES**

Trabalho de conclusão do curso apresentado ao Centro de Ciências Humanas e Exatas, da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Letras com habilitação em Língua Espanhola, sob a orientação da professora Dr^a. Ariadne Costa da Mata

**Monteiro – PB
2012**

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA SETORIAL–CAMPUS VI

O48g

Oliveira, Juliana Patrícia Amorim de.

O gênero fantástico nos contos de Borges [Manuscrito]
/Juliana Patrícia Amorim de Oliveira . – 2012.
36f.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras
com Hab. em Espanhol) – Universidade Estadual da Paraíba,
Centro de Ciências Humanas e Exatas, 2012.

“Orientação: Profª Dra. Ariadne Costa da Mata, UEPB,
Campus VI.

1. Jorge Luis Borges. 2. Literatura Fantástica. 3. Pierre
Menard. 4. Jardín de senderos que se bifurcam I. Título.

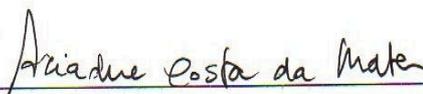
21.ed. CDD 809

JULIANA PATRICIA AMORIM DE OLIVEIRA

O GÊNERO FANTÁSTICO NOS CONTOS DE BORGES

Trabalho de conclusão do curso apresentado ao Centro de Ciências Humanas e Exatas, da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Letras com habilitação em Língua Espanhola.

11/04/2012



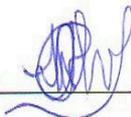
Prof.^a Dr.^a. Ariadne Costa da Mata – UEPB

Orientadora



Prof.^a Dr.^a. Aldinida Medeiros Souza – UEPB

1º Membro



Prof.^o Ms. Wanderlan da Silva Alves – UEPB

2º Membro

Monteiro– PB

2012

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho aos meus pais, Maria José e Jacide Ferreira; aos meus irmãos, Josinete, Pedro e Paulo, e a minha avó Quitéria, que sempre estiveram ao meu lado e fazem parte do meu existir.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, que me fortaleceu em todos os momentos difíceis e me ajudou a tornar possível esse dia. Aos meus pais, amigos e colegas por compreenderem meus momentos de ausência, apoiando-me para a realização deste trabalho. Quero agradecer ao professor Cláudio, que nas conversas em sala de aula (no ensino médio), já mostrara que o melhor caminho a seguir é o dos estudos.

Aos amigos que conquistei nos anos de curso e em especial a minha amiga Katarine, que no período de desenvolvimento deste trabalho ajudou-me muitas vezes com sua amizade, principalmente no período de finalização.

Não poderia deixar de mencionar os professores que fazem parte da minha formação, pois dedicaram parte de seu tempo a transmitir os conhecimentos necessários; tornando-se referências especiais à minha vida profissional e pessoal os professores: Gleba Coelli, Raquel Serrão, Débora Cota, Brenda Carlos, Shirley Pereira, César Valenzuela, Joana D'arc, Ariadne Costa e a todos os outros que não foram citados, mas que também contribuíram para o meu desenvolvimento.

Por fim, gostaria de fazer um agradecimento especial à minha orientadora, Ariadne Costa, por ter aceitado me orientar mesmo sabendo da pouca disponibilidade de tempo que tinha para me dedicar ao trabalho, pela atenção, paciência, amizade que demonstrou ao longo dos meses de pesquisa e pelo carinho demonstrado.

*A memória é o essencial,
visto que a literatura está
feita de sonhos e os sonhos
fazem-se combinando.*

(Jorge Luís Borges)

Resumo

O presente trabalho é um breve estudo da influência do gênero fantástico nos contos de Jorge Luis Borges, tendo como referência algumas definições de teóricos da literatura fantástica. Para o embasamento teórico será utilizado o livro de Tzvetan Todorov, “introdução a literatura fantástica”, como também outros modelos criados para definir o que é gênero fantástico por escritores como; Remo Ceserani, Júlio Cortázar que apresentam um conceito mais simples sem o uso de muitas regras como defendia Todorov. O intuito é descrever a entrada de Borges na escrita de contos fantásticos e as diferenças que o afastam da definição de fantástico criada pelo crítico Tzvetan Todorov. O trabalho conclui-se com uma análise dos contos “*Pierre Menard, autor del Quijote*” e “*El jardín de senderos que se bifurcan*”, enfocando o modo como Borges utiliza os elementos fantásticos.

Palavras- chave: Jorge Luis Borges. Literatura fantástica. Pierre Menard, autor del Quijote. Jardín de senderos que se bifurcan.

Resumen

El presente trabajo es un breve estudio de la influencia del género fantástico en los cuentos de Jorge Luis Borges, teniendo como referencial algunas definiciones de teóricos de la literatura fantástica. Para el embasamiento teórico será utilizado el libro de Tzvetan Todorov, “Introdução a literatura fantástica”, como también otros modelos creados para definir que es el género fantástico por escritores como; Remo Ceserani, Julio Cortázar que presentan un concepto más sencillo sin el uso de muchas reglas como defendía Todorov. El objetivo es describir la entrada de Borges en la escritura de cuentos fantásticos y las diferencias que lo separan del modelo creado por el crítico Tzvetan Todorov. El trabajo concluye con el análisis de los cuentos de “*Pierre Menard* y *El jardín de senderos que se bifurcan*”, destacando el modo como Borges utiliza los elementos fantásticos.

Palabras-clave: Jorge Luis Borges. Literatura fantástica. Pierre Menard, autor del Quijote. Jardín de senderos que se bifurcan.

Sumário

1. Introdução	10
2. Primeiras definições do fantástico.....	14
3. O gênero fantástico na obra de Borges.....	19
3.1. O conto de Pierre Menard.....	24
3.2. El jardín de senderos que se bifurcan.....	28
4. Conclusão.....	34
Referências.....	35

1 Introdução

Este trabalho é um estudo do gênero fantástico nos textos de Jorge Luis Borges. Para começar é importante comentar sobre alguns aspectos que tornaram o autor um dos escritores mais importantes da literatura na América Latina. Sua forma peculiar de escrever e seu conhecimento como leitor foram, sem dúvida, primordiais para compor seu legado literário.

Jorge Francisco Isidoro Luis Borges nasceu no dia 24 de agosto de 1899, na cidade de Buenos Aires. Na infância, teve contato logo cedo com a literatura, pois seu pai era professor e escritor e, desde pequeno, mostrou interesse pela leitura. Na sua, casa conviveu com dois idiomas desde criança: o espanhol e o inglês herdado de seus avôs maternos, mas foi na literatura inglesa e na americana que leu seus primeiros textos. A família sempre o protegeu muito e, por morarem em uma periferia, ele frequentou pouco tempo à escola foi educado em seu lar, sob a responsabilidade de uma professora inglesa. Mais tarde, mudaram de cidade e ele manteve seus estudos sempre voltados para os textos literários.

Com apenas nove anos, publicou sua primeira obra, uma tradução do livro *o Príncipe feliz*. Assim iniciava-se sua atividade literária. Segundo Ana Cecília Olmos, Borges “foi um escritor que assumiu o livro como elemento vital, deu à leitura o status de extensão da experiência e transformou a biblioteca em seu habitat.” (OLMOS, 2008, p. 8).

O autor diz, em uma de suas entrevistas: “Sempre cheguei às coisas depois de encontrá-las nos livros”, sugerindo que adquiria o conhecimento do mundo a partir da leitura. (BORGES, apud. OLMOS, 2008, p. 8).

O fato de ser um bibliotecário também influenciou a imaginação poética de Jorge Luis Borges, pois sua vida entre os livros o tornou um grande leitor, chegando a ser um escritor ávido e inverossímil. Ele passava horas lendo, o que fazia com muito entusiasmo. Segundo Olmos, “cada leitura renova o texto literário na medida em que o ilumina desde uma perspectiva peculiar e inédita. Essa idéia assimila o ato da leitura ao gesto de re-escritura.” (OLMOS, 2008, p. 89). Portanto, através da leitura o leitor passa a ser também um autor do que está lendo, quando ele internaliza os fatos narrados e os identifica em um novo contexto. Assim Borges fazia quando estava diante dos livros, viajava por muitas culturas e romances que estavam esquecidos nas prateleiras daquela biblioteca. Como poeta, teve uma fase

ultraísta¹, partidário de idéias radicais, por seguir um estilo individual na métrica e diferente no conceito de poesia. Seus versos eram livres e possuíam elementos do cotidiano embora carregado de significação, revelando o sentido poético desses ambientes. As experiências que Borges sofreu na fase ultraísta, ele descreveu como “a transmutação da realidade palpável do mundo em realidade interior e emocional.” (MONEGAL, 1987, p. 40). Assim, Borges mostrava seus primeiros passos de um estilo individual em suas produções literárias que depois se encaminhariam para o fantástico. Apesar de iniciar a carreira como poeta, é na narrativa que Jorge Luis Borges mais se destaca, sendo um dos representantes mais importantes do gênero fantástico na América Latina. Aparentemente, o gênero fantástico para Borges não se define pela estrutura narrativa e sim por elementos temáticos que compõem o enredo, pois a realidade não é importante, e sim o que pode ser construído “a partir de uma referência imaginária.” (OLMOS, 2008, p. 71)

No livro *Borges: uma poética da leitura*, Monegal faz um paralelo entre Borges e Octavio Paz e uma análise da leitura da obra borgiana pelos franceses.

Octavio Paz é considerado um dos melhores escritores da literatura, como contemporâneo de Borges possui alguns pontos em comum com ele; são hispano-americanos, poetas e críticos literários. A literatura estrangeira esteve presente na obra dos dois, reproduzida nos relatos das viagens de Paz ao Oriente e nas histórias lidas por Borges.

Porém, ambos apresentam mais diferenças que semelhanças em suas trajetórias literárias: primeiro vem a distância entre as culturas de origem, entre leituras de referência e as posições políticas. O mexicano sofreu influência dos povos indígenas. Desde cedo, declarou-se nacionalista, pois sempre esteve lutando e participando ativamente do contexto sócio-político de seu país. Cresceu lendo autores espanhóis, aos quais faz referência em seus textos. Paz teve o privilégio de “viver o que sonha; ou melhor, vive duas vezes: no sonho da realidade e no sonho da escritura.” (MONEGAL, 1987. p.50). Seguindo esse panorama, sua “atividade intelectual está situada num contexto biográfico e social mais amplo e variado.” (MONEGAL, 1987. p.50) A realidade na qual vivia Paz era impressa nos seus textos, seja falando de política ou até dos movimentos sociais, nos quais sempre foi engajado.

¹O ultraísmo é um movimento espanhol de vanguarda poética do início do século XX. “Os *ultraístas* obtiveram um papel certamente notável e original, porquanto concediam na sua estética uma função primordial à metáfora, preenchendo o espaço que medeia entre o nada e a consagração pública da vanguarda na literatura espanhola, embora sempre com um caráter iniciativo.” Para Borges, o ultraísmo foi uma experiência forte na poesia, mas passageira. http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=17&Itemid=2.

Diferentemente de Paz, Borges sempre esteve distante destas aventuras políticas e sociais, mantendo o paradoxo de um escritor anti-social e antinacionalista. “Em Borges, o protesto, ou a participação política - que não falta, ainda que às vezes lamentável- é sempre verbal.” (MONEGAL, 1980. p.50).

Paz mantinha uma leitura ordenada e atual do contexto da época tendo como referência a leitura de teóricos franceses que auxiliaram em suas análises críticas. Mas foi além, discutindo a deficiência da crítica literária de língua espanhola, que no momento estava voltada para servir aos interesses políticos da época, esquecendo a função do escritor como crítico, que seria a de preparar o texto para facilitar a compreensão do leitor. Ele aprofunda este tema no livro chamado *El precio y la significación*, no qual afirma:

Na América hispânica, além do mais, seja por timidez, covardia, asco ou desdém, desde há muito os escritores abandonaram o exercício da crítica, que caiu nas mãos de jornalistas, cronistas de rádio e televisão, agentes de publicidade e censores morais e religiosos. A arte já forma parte da atualidade; e são os critérios da atualidade- o comércio e a política, isto é: a compra e venda e a propaganda- os que servem para julgá-la. Uma obra é boa se vende ou se sua mensagem ajuda o meu partido. A sensação e a utilidade são os dois valores supremos da crítica contemporânea. (PAZ apud. MONEGAL, 1980. p.60)

Embora Borges não tenha se mantido alheio à crítica, participou pouco dessas manifestações. Cabe mencionar, que o propósito destes comentários é para chegar a um Borges contista, diferente do modelo comparado ao de Paz.

Monegal faz esse paralelo para imprimir o sentido de “comunhão” [que havia nas obras de Paz contrário ao Borges maduro, que anula essa comunhão, negando a “identidade individual,”] que está presente em toda sua obra fantástica. “Esta negação ao ser transportada à literatura destrói o conceito habitual de produção literária”. (MONEGAL, 1980. p.69), passando a transitar no campo do fantástico, ambiente que Borges assume como real, anulando a realidade.

Partindo da pergunta sobre o que é o gênero fantástico para Borges, este trabalho começa com um breve estudo do que impulsionou a tendência do gênero fantástico na literatura europeia, relatando, em seguida, as primeiras observações feitas pelos teóricos na tentativa de definir o fantástico, para, assim, chegar ao objetivo principal que é mostrar como Borges utiliza o gênero.

Na sequência, será feito um registro das definições de gênero fantástico, particularmente a de Tzvetan Todorov, com o texto *Introdução à literatura fantástica* (2008), um dos textos mais canônicos dos estudos de literatura fantástica e imprescindível para o estudo do gênero. Todorov é usado, aqui, como contraste, pois o crítico apresenta um modelo que diverge bastante dos métodos utilizados por Borges.

Tomando por base o que é literatura fantástica, será feita uma investigação em alguns contos de Borges com o objetivo de identificar os elementos utilizados para produzir o efeito fantástico. Por muito tempo, o gênero fantástico foi desprezado pela literatura, porém escritores como Edgar Allan Poe, Kafka e o próprio Borges demonstraram o potencial do gênero em seus contos. Nas próximas páginas, serão feitos comentários e análises do conto fantástico, com base nos referências teóricas de Rodriguez Monegal, Julio Cortázar, Ana Cecília Olmos, Tzvetan Todorov, Remo Ceserani, Jaime Alazraki entre outros.

2 Primeiras definições do fantástico

Em algumas literaturas europeias, em pleno século XVIII, ocorreu uma transformação no modo de escrita, levando a uma reorganização dos gêneros literários. O florescimento de novas características no romance daquela época, como o gótico na Inglaterra, impulsiona uma tendência especial na literatura, como descreve Ceserani:

Assim, o inexplicável se esconde na cotidianidade mais simples e banal, realista e burguesa; os procedimentos da hesitação se tornam técnica narrativa; os pontos de vista se problematizam, as tendências icônicas e representativas da narração aparecem tematizadas; as potencialidades criativas da linguagem e em particular da metáfora se tornam elementos geradores de efeitos do fantástico. (CESERANI, 2006, p. 90)

Em pleno século XIX, o modo fantástico começou dando seus primeiros passos, com a busca incessante dos teóricos que tentavam defini-lo, cada qual com visões particulares, mas todos em busca de um mesmo objetivo: como definir o fantástico na literatura. Por isso, houve diversas definições até chegarem a uma aproximação: “O conto fantástico contrapõe uma estrutura que apresenta súbitas rupturas na cadeia das casualidades, eventos inexplicáveis, buracos negros, nihilismos e loucura.” (CESERANI, 2006, p. 92).

O escritor sueco Lars Gustafsson publicou um artigo interessante sobre o fantástico no qual afirma que “a arte fantástica é um ambiente perigoso, poder-se-ia dizer misantrópico. Tem a potência de atração de um vórtice; esta arte faz despertar uma preocupação secreta, um presságio quase esquecido que retorna em vida.” (GUSTAFSSON apud CESERANI, 2006, p.78).

Embora essas aproximações sejam pertinentes para conhecer a crítica ao gênero é imprescindível a definição de Tzvetan Todorov, por ser seu livro um dos textos mais canônicos sobre a literatura fantástica.

Na concepção de Todorov, para ser considerado fantástico o texto precisa manter a dúvida por parte do leitor sobre se o acontecimento é real ou sobrenatural, sem que sejam possíveis interpretações alegóricas ou poéticas. Se for fantástico, o leitor tem que se manter dentro do texto, ele não pode adentrar-se a outras interpretações. Ele enfatiza o conceito de fantasia e realidade:

Somos assim transportados ao âmago do fantástico. Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TODOROV, 1936, p. 31)

Para Todorov, portanto, um texto só pode ser considerado fantástico quando houver a dúvida por parte do leitor e dos personagens, sobre se os eventos narrados são reais e podem ser explicados pela lógica, ou se são sobrenaturais, ou seja, guiados por outras leis que desconhecemos.

Todorov tenta dar a definição mais completa possível do gênero fantástico. Isso faz com que ele acabe criando diversas categorias e subcategorias de acordo com cada versão do fantástico, como o estranho e o maravilhoso. O fantástico, para Todorov, trataria de um fenômeno sem explicação, mas que partiu de acontecimentos desencadeados por situações que têm fundamento, o que não ocorre com o maravilhoso, pois a justificativa do evento, neste caso, recai para o lado sobrenatural. Ao contrário do maravilhoso, “no caso do estranho, surge uma sucessão de eventos que podem ser explicados com o uso da razão.” (TODOROV, 1936. p.53).

O fantástico como vem, dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se o que percebem depende ou não da “realidade”, tal qual existe na opinião comum. No fim da história, o leitor, quando não a personagem, toma, contudo uma decisão opta por uma ou outra solução, saindo desse modo do fantástico. Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero maravilhoso. (Todorov, 1936, pag. 48-49). O estranho realiza, como se vê, uma só das condições do fantástico: a descrição de certas reações, em particular do medo; está ligado unicamente aos sentimentos das personagens e não a um acontecimento material que desafie a razão (o maravilhoso, ao contrário, se caracterizará pela existência exclusiva de fatos sobrenaturais, sem implicar a reação que provoquem nas personagens (TODOROV, 1936, p.53).

No entanto, o texto de Todorov só abrange a literatura europeia do século XIX, mas existem outras literaturas que escapam às suas definições. Alguns escritores parecem ter sido excluídos de seus estudos por não se adequarem às categorias do gênero como ele as definiu.

Todorov foi muito criticado por seu método de estudo, pois ele busca uma regularidade que não é possível estabelecer no fantástico. Com isso, ele exclui todos os textos fora do contexto de sua própria definição. Porque apenas aquilo que não apresenta uma justificativa contundente, ou seja, aquilo não é explicado na obra, é considerado fantástico. Para Todorov é imprescindível a ambiguidade no texto.

Ceserani diverge totalmente do argumento utilizado por Todorov, principalmente por não considerar o fantástico como um gênero e sim como um modo: “Justamente porque se trata de um modo, e não simplesmente de um gênero literário, ele se caracteriza por um leque bastante amplo de procedimentos utilizados e por um bom número de temas tratados em outros modos e gêneros da literatura.” (CESERANI, 2008, p. 103).

Ao tratar o fantástico como um “modo”, Ceserani levou em consideração o fato de que o fantástico tem “raízes históricas precisas e se situou historicamente em alguns gêneros e subgêneros, mas que pôde ser utilizado em obras pertencentes a gêneros muito diversos.” (CESERANI, 2008, p. 12).

As raízes históricas citadas pelo autor são as do século XVIII, criadas pelos escritores da época que iniciaram o fantástico em seus textos como um modo de representar a evolução de seus costumes e crenças, que se expandiam através da literatura nos resquícios da modernidade.

O que caracteriza o fantástico não pode ser nem um elenco de procedimentos retóricos nem uma lista de temas exclusivos. O que o caracteriza, e o caracterizou particularmente no momento histórico em que esta nova modalidade literária apareceu em uma série de textos bastante homogêneos entre si, foi uma particular combinação, e um particular emprego, de estratégias retóricas e narrativas, artifícios formais e núcleos temáticos. A modalidade literária que foi assim produzida serviu, naquela específica contingência histórica, para alargar as áreas da “realidade” humana interior e exterior que podem ser representadas pela linguagem e pela literatura e, ainda mais, para colocar em discussão as relações que se constituem, em cada época histórica, entre paradigma de realidade, linguagem e as nossas estratégias de representação. (CESERANI, 2008, p. 67-68).

Ceserani descreve no livro *O fantástico* (2008), dez procedimentos que caracterizam o modo fantástico, porém apenas cinco deles se aproximam do que Borges considera como fantástico. Vejamos quais são eles:

O primeiro procedimento apontado por Ceserani é *um forte interesse pela capacidade projetiva e criativa da linguagem*. Ceserani define como um modo fantástico os elementos do cotidiano que tentam representar a realidade, utilizando a linguagem como uma alternativa para produzir uma nova realidade através da criação das palavras e de metáforas representando a travessia do mundo real para o fantástico. A partir dessa transição, surgem novos valores de linguagem nas narrativas “o fantástico”. Para Borges, essa "realidade fantástica" seria verdadeira e absoluta, deixando a realidade como um elemento secundário nas suas produções literárias.

O segundo procedimento aborda *o envolvimento do leitor na história projetados pela surpresa, terror e o humor*. É relevante a importância de alguns desses elementos nas narrativas fantásticas, embora não sejam para Borges tão importantes como Ceserani descreve, porque estão presentes também em textos comuns. Nos contos fantásticos de Borges é comum a utilização de mecanismos que causem um estranhamento no leitor no princípio do conto. Porém, no decorrer da narrativa ele se torna uma peça espontânea na narrativa.

Na categoria *passagem de limite e de fronteira*, Ceserani e Borges estão bem próximos porque em alguns contos borgianos ocorre um acontecimento que leva o personagem a sofrer uma mudança de caráter racional, psicológica e às vezes física. Um exemplo dessa mudança pode ser vista no conto “Las ruínas circulares”: o personagem passa por vários estágios no sono a ponto de descobrir que faz parte de outro sonho e categoricamente a irrealidade vai tornando-se uma ferramenta absoluta no conto.

Ceserani fala, ainda, da importância do *objeto mediador* no conto fantástico. Ele quer dizer que a entrada do objeto serve de testemunho para um acontecimento que não tem explicação nas leis físicas. Entretanto com o objeto como prova desse fato inexplicável o leitor passa a crer na veracidade do relato. Porém, nem sempre há um elemento apenas podem ser encontradas pistas que levem a uma explicação subjetiva. Entretanto para Borges a ficção é a realidade não havendo qualquer dúvida sobre a existência do acontecimento, de modo que não se pode falar de um objeto mediador único em seus textos. No conto “El jardín de senderos que se bifurcan”, por exemplo, há uma série de pistas - e não só uma - deixadas no decorrer da narrativa em meio a perseguições policiais e a descoberta de um labirinto. Por

fim, Ceserani fala do uso da *figuratividade* que se faz presente nas narrativas fantásticas e ganham vida nos contos. Ela aparece na criação de símbolos como labirintos, espelhos e seres fantásticos como o minotauro, no conto “A casa de asterión”. O que não ocorre nos contos de Borges é a mudança constante no ambiente dos personagens, indicada por Ceserani como parte do procedimento da figuratividade, pois em Borges os cenários são permanentes.

É notável a presença de alguns procedimentos do fantástico, propostos por Ceserani, nos textos de Borges, embora haja muita formalidade em suas descrições o que para Borges é desnecessário e irrelevante na relação com seus leitores.

Ceserani propõe um caminho cheio de percalços para definir o modo fantástico. As figuras de linguagem associadas à arte da representação deixam os textos mais interessantes, os detalhes que são sobrepostos pelos personagens, no decorrer da história, despertam no leitor, sentimentos de medo, inquietações íntimas que mantêm acesa a curiosidade de descobrir o mistério que desenvolve a trama principal do texto. Esses detalhes nos textos são fundamentais para difundir o modo fantástico na literatura. Seguramente, em Borges não temos somente os detalhes comentados por Ceserani; veremos mais adiante a diversidade dos elementos fantásticos nos seus textos.

3 O gênero fantástico na obra de Borges

Há um autor que não obedece à estrutura do gênero conforme definida por alguns críticos canônicos, como Tzvetan Todorov. Jorge Luis Borges é um caso contraditório e inverossímil do que é fantástico. Em seus contos não prevalece a ambiguidade exigida pela tese de Todorov. Nem sequer existe dúvida, nem do leitor nem do personagem, de que os eventos fantásticos são possíveis e de que realmente aconteceram.

Desse modo, definir o que é fantástico para Borges é um trabalho árduo e delicado. Ele apenas deixa pistas nos labirintos que fazem parte de suas histórias, sejam elas ficcionais ou reais.

No livro *Porque Ler Borges*, Ana Cecília Olmos afirma:

Ele sempre resistiu ao gesto doutrinário de definir normas, foi espalhando nos ensaios, nos prólogos e nas resenhas críticas os princípios estéticos aos quais aderiria, chegando a configurar uma poética do relato que delimita com clareza os procedimentos construtivos de suas narrativas. Noutras palavras, nessas ficções cuidadosas nenhum elemento é arbitrário; todo elemento, por mínimo que seja, tem projeção posterior. (OLMOS, 2008, p.73-74).

O gênero fantástico em Borges atinge um universo de obras que vão desde o conto policial à biblioteca repleta de livros, todos envoltos em um tempo infinito e sem regras: “Borges privilegia a invenção da narrativa em detrimento da elaboração dos elementos que a constituem.” (OLMOS, 2008, p.75).

Em *El arte narrativo y la magia*, o autor tece comentários sobre os efeitos da magia no gênero literário.

A magia é a coroação ou pesadelo do casual, não sua contradição. O milagre é menos forasteiro nesse universo que nos dos astrônomos. Eu distingi dois processos casuais: o natural, que é resultado incessante de incontáveis infinitas operações; o mágico, de onde profetizam os pormenores, lúcido e limitado. No romance penso que a única possível honestidade está com o

segundo. Fica o primeiro para a simulação psicológica². (BORGES, 1932).
(Tradução nossa)

Borges está falando aqui sobre as relações de causa e efeito. Ele quer dizer que no fantástico não existe nada de absurdo, as coisas não acontecem gratuitamente. Existe sempre uma lógica, mesmo que não seja a lógica da ciência e da razão tradicionais. Por exemplo; para quem acredita, existe uma relação de causa e efeito nítida entre o fato de você sonhar hoje com uma pessoa e no dia seguinte receber a notícia de que a pessoa morreu. Pode não haver explicação, mas para os que acreditam as duas coisas estão relacionadas. Por isso, ele fala que existem dois processos causais (de causa e efeito), o natural e o mágico. E ele claramente defende que a literatura deve explorar o mágico.

Julio Cortázar, outro representante do fantástico argentino, tem uma definição mais centrada em argumentos íntimos que ele chama de “sentimiento”. Partindo do conceito de sentimento, o fantástico parte de inquietudes que surgem nas situações vivenciadas pelos personagens e são transformadas em histórias dotadas de elementos surpresa inaceitáveis pela realidade:

Isso não é nenhuma coisa excepcional, para gente dotada de sensibilidade para o fantástico, esse sentimento, esse estranhamento, está aí, a cada passo, volto a dizer em qualquer momento e consiste sobre tudo no fato de que as pautas da lógica, de causalidade no tempo, no espaço, tudo o que nossa inteligência aceita desde Aristóteles como estável, seguro e tranquilo se vê bruscamente sacudido, como estimulado, por uma espécie de, de vento interior, que nos move e que o faz mudar. (CORTÁZAR, 1982)³ (Tradução Nossa).

Todavia, Borges não reconhece o termo “sentimiento” no fantástico, para ele o importante é a sucessão de elementos ficcionais que determinam o contexto. A narrativa pode

² La magia es la coronación o pesadilla de lo casual, no su contradicción. El milagro es menos forastero en ese universo que en el de los astrónomos. He distinguido dos procesos casuales: el natural, que es el resultado incesante de incontables infinitas operaciones; el mágico, donde profetizan los pormenores, lúcido y limitado. En la novela pienso que la única posible honradez está con el segundo. Quede el primero para la simulación psicológica². (BORGES, 1932).

³ Eso no es ninguna cosa excepcional, para gente dotada de sensibilidad para lo fantástico, ese sentimiento, ese extrañamiento, está ahí, a cada paso, vuelvo a decirlo, en cualquier momento y consiste sobre todo en el hecho de que las pautas de la lógica, de la causalidad del tiempo, del espacio, todo lo que nuestra inteligencia acepta desde Aristóteles como inamovible, seguro y tranquilizado se ve bruscamente sacudido, como conmovido, por una especie de, de viento interior, que los desplaza y que lo hace cambiar. (CORTÁZAR, 1982).

partir de um evento real, mas no decorrer da história vão sendo adicionados elementos do cotidiano; a realidade dando lugar ao sonho, a passagem do tempo e a repetição de ações paralelas que passam a ser determinados pelo mundo da fantasia. Borges seguiu uma linha própria de estudo no gênero fantástico propriamente individual e arbitrário para alguns críticos que o estudaram. Antes de adentrar as comparações de alguns contos fantásticos, é importante referenciar alguns aspectos de sua vida literária, desde suas influências e até a própria crítica literária. Em *Nueva refutación del tiempo*, o autor diz:

⁴Negar a sucessão temporal, negar o eu, negar o universo astronômico, são desesperos aparentes e consolos secretos. Nosso destino (diferentemente do inferno de Swedenborg e do inferno da mitologia tibetana) não é terrível por ser irreal; é assustador porque é irreversível e de ferro. O tempo é um rio que me arrasta junto, mas eu sou o rio; é um tigre que me destrói, mas eu sou o tigre; é um fogo que me consome, mas eu sou o fogo. O mundo, infelizmente, é real; eu, infelizmente, sou Borges. (BORGES, 1952). (Tradução Nossa).

Nesta citação, fica clara a preferência de Borges pelo irreal e o que pode ser construído a partir dele. E demonstra sua negação da realidade, daquilo que está ao seu redor e é imutável. Enquanto que, no fantástico, ele pode ser ao mesmo tempo o vilão da história ou o mocinho, o mundo pode ser sonho e realidade; essas mudanças serão determinadas no decorrer da narrativa. É por isso, que “os fatos, os indivíduos não são importantes: no esquema borgiano do mundo e do metafórico, uns podem substituir substancialmente os outros” (MONEGAL, 1987, p. 76).

No livro *Borges por Borges*, Emir Rodríguez Monegal descreve momentos que marcaram a trajetória literária do autor. Para Monegal, que dedicou parte de sua vida investigando as obras do autor, Borges não era propriamente humano, para ele “Borges foi um personagem de Borges, uma construção ficcional, ele foi o maior livro de sua biblioteca.”

⁴ Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino (a diferencia del infierno de Swedenborg y del infierno de la mitología tibetana) no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es un río que me arrebatara, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges. (BORGES, 1952). AL OTRO, A Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición... Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar. Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros.

(MONEGAL, apud. SSÓ, 1987). Essa idéia de que Borges é um personagem de si mesmo é reforçada no texto abaixo:

AO OUTRO, Borges, é que acontecem as coisas. Eu caminho por Buenos Aires e me demoro, acaso quase mecanicamente, para observar o arco e a porta dum saguão; de Borges tenho notícias pelo correio e vejo seu nome numa lista de professores ou num dicionário biográfico. Seria exagerado afirmar que nossa relação é hostil; eu vivo, eu me deixo viver, para que Borges possa tramar sua literatura e essa literatura me justifica. Nada me custa confessar que consegui certas páginas válidas, mas essas páginas não podem me salvar, talvez porque o bom já não é de ninguém, nem mesmo do outro, porém da linguagem ou da tradição... Pouco a pouco vou lhe cedendo tudo, embora eu conheça seu perverso costume de falsear e magnificar. Eu permanecerei em Borges, não em mim (se é que sou alguém), mas me reconheço menos nos seus livros do que em muitos outros ou que nos laboriosos acordes duma guitarra. Há anos tratei de me livrar dele e passei das mitologias do subúrbio aos jogos com o tempo e com o infinito, mas esses jogos são de Borges agora e terei que imaginar outras coisas. Assim, minha vida é uma fuga e tudo perco e tudo é do esquecimento ou do outro. (BORGES, 1960). (Tradução nossa).

Monegal fala da experiência de estar dentro do labirinto de Borges e da dificuldade de qualquer leitor em conseguir percorrer esse mundo inalcançável que o autor conhecia muito bem.

Borges se movia entre as prateleiras como em seu próprio habitat. Percorria com o olhar, embora sem poder vê-las nitidamente... Por fim o mundo em que estou metido deixa de ser real: é um livro feito de palavras... É um sonho de Borges. Me arrasta e desço...; caio no impossível centro do labirinto. (MONEGAL, 1987, p. 1).

Hoje Borges ocupa um lugar no cânone literário, com autores como Kafka, Nabokov, Poe e Pound. Mas para ter esse reconhecimento, ele percorreu um caminho árido e cheio de labirintos. Aquele simples bibliotecário, que passou parte de sua vida entre as prateleiras da Biblioteca Nacional foi perseguido na época do peronismo, na Argentina por ser contrário às idéias do governo, chegando a ser afastado das funções da biblioteca. Foi fortemente criticado por não seguir o modelo dos poetas de sua época que defendiam a cultura regionalista de seu país.

Para ele, o escritor cria um mundo imaginário no decorrer de sua prática literária, dando espaço para se fazer presente em sua própria criação sendo ela real ou fictícia.

Desprezando esses exemplares prontos, ele cria uma linguagem própria, dando espaço para “neologismos, a economia verbal e a precisão nas palavras.” (MONEGAL, 1987, p.15).

Esta língua está a serviço da imaginação do escritor e a imaginação é tão presente que se converte em realidade, o mundo imaginário passa a fazer parte do presente, deixando o leitor em dúvida se o que ele está lendo é mesmo irreal.

Borges foi um apaixonado pela leitura e fez desse amor parte de sua vida, que permanece até hoje como referência para muitos que lêem sua obra. Maurice Blanchot o define “como um ser labiríntico, encerrando no espaço que a escuridão e a cegueira tornam infinito.” (BLANCHOT apud. MONEGAL, 1987, p. 20), ou seja, no mundo das trevas ele transita como um menino que percorre todos os labirintos sem medo de perder-se.

Em alguns de seus contos, ele utiliza citações da história do cristianismo como temas alegóricos e até esotéricos. A questão é que, para Borges, todas as religiões parecem estar em pé de igualdade, todas fazem parte de um repertório de mitos, de ficções que guiam a humanidade e ele trata a todas com o mesmo distanciamento. No conto *El Aleph* aparecem algumas referências claras à religiosidade, como neste trecho do livro:

Os místicos, em análogo transe, esbanjem os emblemas: para significar a divindade, um persa fala de um pássaro que de algum modo é todos os pássaros; Alanos de Insules, de uma esfera cujo centro está em toda parte e a circunferência em nenhum; Ezequiel, um anjo de quatro faces que há um tempo se dirige ao oriente e ao ocidente, ao norte e ao sul. (Não é em vão, lembro essas inconcebíveis analogias ter alguma relação com o Aleph.) (BORGES, 2008, p. 191)⁵. (Tradução nossa).

Essa citação do livro *Aleph* mostra a tranquilidade que Borges tem quando se refere a temas que envolvam a religiosidade, misticismo ou qualquer outra forma de crença. Ele prioriza essas informações no texto para deixar o leitor crente dos acontecimentos narrados, sejam eles ocorridos de forma natural ou fantástica. O importante é o efeito que causa no leitor a história analisada por diferentes versões que partem do mesmo objetivo: convencer o leitor que a história realmente existiu no mundo criado por Borges.

3.1. O conto *Pierre Menard*

A transição do Borges ensaísta e poeta para o escritor de contos fantásticos ocorreu depois de um fato marcante em sua trajetória pessoal. Em 1938, logo após a morte de seu pai, Borges sofreu um grave acidente e machucou a cabeça quando subia a escada. O golpe causou-lhe uma ferida que levou a uma infecção, deixando-o à beira da morte. O acidente prejudicou ainda mais sua visão, já debilitada por um sério problema hereditário, que um dia o deixaria cego. Temendo ter prejudicado “as faculdades mentais no acidente.” Borges decide escrever em outro gênero (fantástico) que até então, permanecia distante de seus desejos como escritor. Essa idéia surge com a leitura de um livro que foi encomendado antes do acidente e com a leitura do mesmo constatou que sua capacidade de entendimento não havia sido danificada.

Coincidência ou não, é a partir desse acontecimento que Borges adota um novo gênero literário, deixando de lado a poesia para escrever contos fantásticos. Ele renasce do susto e o primeiro texto em que utiliza sua capacidade narrativa e alegórica é um conto intitulado *Pierre Menard, autor del Quijote*:

Segundo ele mesmo explicou, a decisão de escrever um conto (e não um poema ou um ensaio) obedecia à convicção de que devia se pôr à prova num gênero que não lhe era familiar. Se fracassasse (se disse) o choque se atenuaria ao pensar que era devido à inexperiência, não à incapacidade. A partir disso, Borges produz um conto inovador que dá livre curso a suas faculdades narrativas. (MONEGAL, 1987, p. 26).

O conto que Borges escreve é sobre um escritor francês do século XX, chamado Pierre Menard. Após sua morte é divulgado o texto de Menard, que é uma reescrita do Quixote original de Cervantes, baseado em informações de testemunhas que surgem ao longo do texto. As obras do poeta são ordenadas cronologicamente, sendo descritas uma por uma. A veracidade das informações é confirmada pelo relato de uma baronesa e uma condessa que eram amigas do poeta e serviram de testemunhas, e é visto nas primeiras páginas da narrativa. No final do conto é revelada a identidade do autor:

Me consta que é muito fácil recusar minha pobre autoridade. Espero, no entanto, que não me proibam mencionar dois altos testemunhos. A baronesa

de Bacourt (em cujo inesquecível vendredis tive a honra de conhecer o chorado poeta) houve por bem aprovar as linhas seguintes. A condessa de Bagnoregio, um dos melhores espíritos do principado. Sacrificou “a veracidade e a morte” (tais são as suas palavras) a senhoril reserva que a distingue em uma carta aberta. (BORGES, 1944, p. 47 - 48) ⁵.

Mais adiante, o narrador faz um relato das supostas obras produzidas por Menard descrevendo os temas e datas de suas publicações, para assim chegar à obra principal que é a reescrita do texto original de Cervantes *Don Quijote de la Mancha*. Menard, como muitos, foi um leitor de Cervantes e, através da experiência de reler o texto várias vezes, adquiriu uma visão moderna da história aliada a ares contemporâneos. Menard justifica sua escolha por escrever Dom Quixote, nesta citação: “Não queria compor outro Quixote, que é fácil, mas o Quixote. Sua admirável ambição era produzir umas páginas que coincidisse palavra por palavra e linha por linha com as de Miguel de Cervantes.” (BORGES, 1944, p.53⁶).

Para compor o Quixote, Menard como todo leitor foi mais além, estudando tudo que rodeava o Cervantes do século XVII, como o idioma espanhol aliado com as influências contemporâneas para unir as suas próprias experiências. Essa riqueza de detalhes o fez reescrever o texto fiel ao original, mas diferente no processo de interpretação que é mais ambíguo e rico. Em toda narrativa é priorizada a importância do papel do leitor na interpretação de uma leitura mais precisa do contexto na narração. O conto *Pierre Menard* é, sem dúvida, uma entrada brilhante na escrita de contos fantásticos para Borges. Ele criou uma realidade ilusória baseado num contexto artificial com traços verossímeis que não poderemos comprovar se realmente existiu ou foi um delírio do autor que também é um leitor.

O conto *Pierre Menard* mostra bem a influência do leitor agora como produtor. O autor de *Don Quijote de la Mancha* faz uma reprodução da obra original de Cervantes sem acrescentar nenhuma vírgula sua. É possível dizer que este é um conto fantástico por representar uma situação estranha na literatura ou por prover uma imaginação bem articulada que ousou utilizar comentários de um texto real para dar vida a uma obra que na verdade não passa de uma criação de Borges, agora inventor que transita nas duas obras. O fantástico no

⁵ Me consta que es muy fácil recusar mi pobre autoridad. Espero sin embargo, que no me prohibirán mencionar dos altos testimonios. La baronesa de Bacourt (en cuyos vendredis inolvidables tuve el honor de conocer al llorado poeta) ha tenido a bien aprobar las líneas que siguen. La condesa de Bagnoregio, uno de los espíritus más finos del principado. Ha sacrificado a la veracidad y a la muerte “(tales son las palabras) la señoril reserva que la distingue en una carta abierta. (BORGES, 1944, p. 47- 48)⁵.

⁶No quería componer otro Quijote lo cual es fácil sino el Quijote. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran palabra por palabra y línea por línea con las de Miguel de Cervantes.” (BORGES, 1944, p. 53)⁶.

conto de Menard permite ler o texto por dois ângulos diferentes: o alegórico e o ângulo do leitor como produtor. O texto como alegoria seria visto através de idéias que aparecem em forma figurada no texto, mediante uma metáfora; ou decorrente de seu próprio estilo contemporâneo que não deixa claro se é uma invenção baseada num texto que realmente existiu, o *Quijote* de Cervantes, ou uma produção independente de um leitor que por meio de seu conhecimento literário, ignora as regras da instituição literária dando uma nova interpretação para o conto. Vejamos o que diz Menard:

Pensar, analisar, inventar (ele também me escreveu) não são atos irregulares, são a respiração normal da inteligência. Para glorificar o desempenho ocasional dessa função, entesourar antigos e alheios pensamentos, recordar com incrédulo estupor que o médico universalis pensou, é confessar a nossa preguiça ou a nossa barbárie. Todo homem deve ser capaz de todas as idéias e entender que no futuro será.⁷ (BORGES, 1944, p.54).

Segundo Monegal, para Borges, o leitor “ao exercer seu ofício de consumidor, ‘recria’ o texto; quer dizer: redige-o mais uma vez, interpolando os textos (explícitos e implícitos) de sua própria experiência literária.” (MONEGAL, 1987, p. 29). Com esse conto, Borges implanta um novo olhar para a leitura, fica evidente a intenção de Borges de trazer o leitor para seu texto como se fosse um criador da obra:

[...] O conceito de Cervantes, gênio leigo, homem do século XVII, pode acreditar que a história seja a mãe da verdade: Menard, contemporâneo de William James, jamais. A conclusão do conto despe a intenção de Borges: Menard (quicá sem desejá-lo) enriqueceu mediante uma técnica nova a arte estagnada e rudimentar da leitura: a técnica do anacronismo deliberado e das atribuições errôneas. (MONEGAL, 1980, p.70).

⁷.Pensar, analizar, inventar (me escribió también) no son actos anómalos, son la normal respiración de la inteligencia. Glorificar el ocasional cumplimiento de esa función, atesorar antiguos y ajenos pensamientos, recordar con incrédulo estupor que el doctor universalis pensó, es confesar nuestra languidez o nuestra barbarie. Todo hombre debe ser capaz de todas las ideas y entiendo que en el porvenir lo será.” (BORGES, 1944, p.54).

Para Borges, a partir do conto *Pierre Menard*, a ficção toma o espaço da realidade. Sua preferência pelo imaginário é tão forte em seu convívio, que viver no mundo das sombras por causa da cegueira tornou-se um aliado na busca de respostas improváveis. A realidade é na verdade, o ilusório que não está ao seu alcance, enquanto que o fantástico ele vê e pode modificá-lo, segundo seus interesses e criar os personagens mais bizarros, porque no seu mundo eles são verossímeis. Para ele, não é necessário seguir regras, imposições e sim sua própria linha de pensamento.

3.2. *El jardín de senderos que se bifurcan*

Monegal reforça a idéia de que Borges assume uma nova personalidade ficcional após o acidente, mostrando a frequência de narrativas fantásticas e o uso abundante de elementos ficcionais como o tempo, o espelho, a lua circular e o labirinto, entre outros; que surgiram nos contos dos fantásticos de Borges. As histórias eram desenvolvidas em um jogo de falsas atribuições que confundem a interpretação do leitor, deixando-o entrar no seu labirinto, um lugar cheio de passagens confusas e sem um fim determinado. Assim, o fim retorna ao início e só o próprio escritor conhece a saída do labirinto que jamais foi revelada. (Monegal, 1987. contra capa). Imbert ressalta a importância dos labirintos borgianos, dizendo que os labirintos para Borges eram:

[...] construções no espaço ou no tempo como formas, da realidade ou da mente como fatos ou alegorias. Todavia: existem contos construídos como labirintos, contos dentro de contos... são na verdade pedaços de um grande labirinto que os cruza. (IMBERT apud. ALAZRAKI, 1976, p.141)⁸.

Nesta citação, fica evidente a importância dos labirintos nos contos de Borges, e o quanto eles influenciam a ação dos personagens que são mantidos reféns em toda narrativa. “Em Borges, o labirinto tem centro, mas o que ali se esconde é a impossibilidade de toda revelação final. O segredo é que não há segredo.” (MONEGAL, 1987, p. 92).

No conto *El jardín de senderos que se bifurcan*, o tempo labiríntico é um elemento catalisador na trama, junto às metáforas que são recorrentes no conto e seguem guiando os personagens até o fim (que não é propriamente o fim, pois o labirinto não tem saída, e o fim é algo inalcançável para o leitor de Borges). O conto emprega vários elementos da literatura fantástica e da literatura de detetives do século XX, como o tempo labiríntico coberto por metáforas recorrentes em todo o texto.

⁸ [...] construcciones en el espacio o en el tiempo como formas, de la realidad o de la mente como hechos o como alegorías. Más aún: hay cuentos construidos como laberintos, cuentos dentro de cuentos... son en verdad pedazos de un gran laberinto que los atraviesa (IMBERT apud. ALAZRAKI. 1976, p.141)⁸.

Passado na primeira Guerra Mundial, o conto narra a história de um espião chamado Yu Tsun. O espião descobriu um método para informar aos alemães sobre as intenções dos britânicos. Para alcançar o objetivo, ele terá que matar um homem, que se chama Richard Madden. Esta história faz parte de outra, sobre o bisavô do espião que será morto, tentando finalizar o conto que foi construído em volta de um labirinto. Ele estava sendo perseguido pelo capitão Richard Madden porque descobriu um método para informar aos alemães sobre as intenções dos britânicos. A partir desse episódio, inicia-se uma perseguição implacável do capitão em busca do espião. Com as pistas deixadas pelo espião nos lugares que passa, é criado um jogo de suspense, fuga e mistério num tempo que está preso no passado. Ao longo das fugas do espião foram surgindo informações passadas da vida de Yu Tsun sobre o bisavô Tsui Pên, conhecido por ter um grande império que abandonou para produzir uma novela, “o labirinto”, no qual permanecem muitos segredos indecifráveis. Porém, no decorrer do texto, serão reveladas pistas que levam o leitor a um tempo labiríntico sem saída cheio de mistérios.

O próprio título, *El jardín de senderos que se bifurcan*, representa os caminhos interpolados sobre o labirinto que envolve todo o conto. O autor faz com que o leitor se envolva em uma trama policial repleta de mistérios, fuga e segredos nunca antes revelados, mas que surgem em meio às pistas deixadas na narrativa. Um labirinto perdido que seria a chave do enigma, mas que permanece perdido nos delírios de Yu Tsun e de um tempo que passa sem ser identificado pelo leitor. A união de idéias fantásticas que Borges utiliza no conto é reforçada com as fases que passam os personagens nas sequências de suspense e a fuga de um espião que é perseguido em todo o conto. O conceito de fantástico é reforçado pela busca de identidade do homem (espião) através de metáforas que se referem aos acontecimentos do passado, influenciando o presente e o futuro que permanecem presos nesse tempo labiríntico. Neste conto, o tempo labiríntico, é visto através das passagens dos personagens na obra, embora permaneça oculto por metáforas como essas: “Era de terra elemental, em cima os galhos se confundiam, a lua baixa e circular parecia acompanhar-me.” (BORGES, 1944, p.131) ⁹.

⁹Era de tierra elemental, arriba se confundían las ramas, la luna baja y circular parecía acompañarme.”(Borges, 1944, p. 131)⁹. La tarde era íntima, *infinita*. El camino bajaba y se bifurcaba, entre las ya confusas praderas. Una música aguda y como silábica se aproximaba y se alejaba en el vaivén del viento, empeñada de hojas y de distancia. (BORGES, 1944, p. 132). (Grifo meu.)

Nesta citação Borges deixa visível a preferência pelo uso de elementos secundários no conto: como a lua baixa, o tempo circular, o relógio, o detetive são guias que mostram como os personagens se movimentam na narrativa com o propósito de tirar a atenção do leitor da idéia principal, que é o jogo com o tempo que ele faz em todo o conto tempo labiríntico. Esse recurso é utilizado em todo o conto, mudando apenas a sequência em que aparece cada um desses elementos. No entanto, em outro trecho do conto, são introduzidas novas metáforas, como se pode ver neste fragmento:

A tarde era íntima, *infinita*. O caminho diminuía e se bifurcava, entre as praderas agora confusas. A música aguda e quase silábica aproximou-se e recuou com o vaivém do vento, esmaecido por folhas e distância (BORGES, 1944, p. 132). (Grifo nosso.)

Sem dúvida, Borges faz uma alusão ao tempo sem ter um fim determinado, mostrando que ele é composto por caminhos que se cruzam, sem levar a lugar nenhum. Pois, o espião, o sinólogo, o detetive permanecem num jogo continuam presos no labirinto que segue omitindo o tempo, sem o qual não será possível encontrar a saída, se é que ela existe.

Algo entendo de labirintos: não é a toa que sou bisneto de Tsui Pên, que foi governador de Yunnan e que renunciou ao poder temporal para escrever um romance que foi ainda mais populoso do que a Hung Lu Meng e para edificar um labirinto em que todos os homens se perderam. (BORGES, 1944, p. 131)¹⁰.

O fragmento acima descreve a visão do espião no conto sobre o papel dos labirintos. Ele, como neto do suposto criador, que dedicou toda sua vida à construção, acabou perdido em sua obra, pois nunca teve domínio do tempo que se cruzava no labirinto. Esse sonho audacioso do bisavô de Yu Tsun pode ser visto como a imagem incompleta do universo do qual fazemos parte, que não tem nem meio nem fim. Ao longo do conto, são levantadas hipóteses da proporção do labirinto e de seu efeito circular. Vejamos:

Não, nada que não seja outro procedimento de um volume cíclico, circular. Um volume cuja última página fosse idêntica à primeira, com a possibilidade de continuar indefinidamente. Em todas as ficções, cada vez que um homem é confrontado com diversas alternativas, ele escolhe uma e elimina as outras; no quase inextricável Tsui Pên, opta simultaneamente por todas. Cria assim diversos futuros, diversos tempos, que também proliferam e se ramificam (BORGES, 1944, p.136-137).

Nesta parte do conto, o espião encontra-se com Albert um sinólogo, que supostamente conhecia a história de seus antepassados e iria revelar o mistério dos labirintos. Porém isso nunca será alcançado porque o labirinto apenas está repleto de infinitos caminhos que se desviam, correm paralelos e se entrecruzam.

É um jogo de possibilidades da existência de vários destinos e de várias interpretações. O labirinto de Tsui Pên é mais uma das intermináveis histórias que permanecem infinitamente ramificadas por dimensões do tempo labiríntico.

Contudo, *El jardín de senderos que se bifurcan* é uma enorme adivinhação, cujo protagonista é o tempo móvel, que se multiplica com a ajuda de elementos que circulam aleatoriamente sem uma proporção definida. Ou seja, constantemente ocorrem acontecimentos do passado com o presente em tempos divergentes e, ao mesmo, tempo paralelos. Como mostra o exemplo: Pensei em um labirinto de labirintos, em um sinuoso labirinto crescente que abrange o passado e o futuro e que envolvem de algum modo os astros. (BORGES, 1944, p.132) ¹¹.

O tempo se torna o protagonista da imortalidade, porque ele permanece em todas as histórias, mesmo que seja por meio das metáforas. Seguramente Borges manejou de toda sua criatividade e conhecimento na produção de um conto tão singular e audacioso. Uma narrativa que simboliza os efeitos do tempo em sua totalidade e a nossa incapacidade de ser humano de desvendar todos os devaneios que rodeiam o labirinto fantástico. Talvez o jardim, para Borges seja um lugar familiar e hospitaleiro que o acolhe muito bem. Sem dúvida, é perfeito demais para ser fantástico, ou seria fantástico demais para ser perfeito? Essa resposta só o criador

¹¹ "Pensé en laberinto de laberintos, en un sinuoso laberinto creciente que abarcara el pasado y el porvenir y que implicara de algún modo los astros" (BORGES, 1944, p.132).

poderia responder, resta para nós leitores o conforto de fazermos parte do labirinto e sermos tão indecifráveis quanto ele.

4 Conclusão

Não há como formular uma definição exata do que é o fantástico para Borges. Como vimos anteriormente, Borges não se encaixa no modelo determinado por Todorov porque para ele o fantástico é algo comum, vivenciado todos os dias, ele está ao nosso alcance, é palpável, podemos senti-lo e imaginá-lo. Isso contraria o que defende Todorov, que é justamente o inverso, ou seja, que para o texto ser fantástico, deve prevalecer a dúvida no leitor sobre os fatos presentes na narrativa. Assim, a hesitação do leitor é a primeira condição do fantástico, seguido de uma explicação natural ou sobrenatural, que coloca no leitor a responsabilidade da conclusão.

No entanto, de acordo com as informações feitas no decorrer deste trabalho, o fantástico para Borges teve raízes mais íntimas que para muitos escritores da época, pois ele abriu mão da poesia e aprofundou-se em habitar um mundo imaginário do qual ele foi o produtor, transmitindo suas histórias para os contos que produziu ao longo de sua trajetória. Sempre deu muita importância para a leitura, considerando-a uma ferramenta para se chegar a ser um bom escritor e assim o fez no conto intitulado *Pierre Menard*, mostrando toda sua grandeza e inteligência ficcional em torno da escrita que não foi vista apenas como uma imitação do texto original de Cervantes, mas como um processo inovador para a literatura fantástica. No conto *el jardín de senderos que se bifurcan*, os elementos do fantástico são encontrados em todo o texto, pois fazem parte de todo o enredo. É sem, dúvida um conto brilhante que mostra as passagens dos personagens num tempo que não tem fronteiras entre o que real e o fantástico. Mantendo os personagens na busca de descobrir o real significado do labirinto que permanecerá preso na eternidade da fantasia.

Enfim o fantástico é algo comum, que é vivenciado todos os dias, num mundo em que a fantasia é a realidade. No gênero fantástico de Borges não é preciso criar regras, pois existe uma causalidade de caráter mágico que liga os acontecimentos e nesse mundo tudo é justificado. Estudar os contos de Borges é entrar num mundo no qual a realidade é a fantasia, porque foi dessa forma que ele enxergou o fantástico a partir da escuridão de seus olhos. Um olhar mais intenso e sombrio ultrapassando os limites e fronteiras do que é aceitável para muitos.

Dentro do seu universo, essas coisas estranhas se justificam porque tem uma lógica para acontecerem. A própria definição de fantástico está perdida no labirinto de Borges

Referências

- ALAZRAKI, Jaime. **Jorge Luis Borges: El escritor y la crítica**. Madrid: Taurus Ediciones S.A, 1984.
- BORGES, Jorge Luis, Sabato, Ernesto. **Diálogos**. Buenos Aires: Emecé, 1977.
- _____. **El hacedor**. Buenos Aires: Emecé, 1960. Disponível em: <http://www.literatura.us/borges/index.html>. Acesso em: 20/06/2012
- _____. **Borges e a literatura grega**. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Aletria%2017/11-Tereza%20Virginia.pdf. Acesso em: 03/06/2011.
- _____. **El Aleph**. Madrid: Alianza Editorial, 1974.
- _____. **Esse ofício do verso**. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. **El libro de los seres imaginários**. Buenos Aires, Kier, 1967
- _____. **Ficciones**, 1ª ed.- Buenos Aires: Emecé Editores, 2005.
- _____. **Ficções**. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. **O fazedor**. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. **Discussão**. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia Das Letras, 2008b.
- CESERANI, Remo. **O fantástico**/ Remo Ceserani. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.
- CHIAMPI, I. **O Realismo Maravilhoso**. Forma e Ideologia No Romance Hispano-Americano. São Paulo: Perspectiva - Coleção Debates, 1980.
- CORTAZAR, Julio. **El sentimiento de lo fantástico**. Disponível em: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz5.htm>. Acesso em: 10/05/2012
- DELGADO, Antônio Sáez. **Ultraísmo**. Disponível em: http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=17&Itemid=2. Acesso em: 21/04/2012
- MONEGAL, Emir Rodríguez. **Borges por Borges**. Tradução de Ernani Ss. Porto alegre: L&PM, 1987.
- _____. **Borges: uma poética da leitura**. Trad. Irleamar Chiampi. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.
- _____. **Borges: Una Teoría de la Literatura Fantástica**. Disponível em: <http://www.revistabula.com/posts/ensaios/a-literatura-fantastica-no-brasil->. Acesso em: 12/05/2011.
- _____. **"Borges: Teoría y práctica."** Texto extraído de *Narradores* de esta América, Buenos Aires. 1976. Disponível em: http://www.archivodeprensa.edu.uy/biblioteca/emir_rodriguez_monegal/biografia/biografia.htm. Acesso em: 14/06/2011
- OLMOS, Ana Cecília. **Porque ler Borges**. São Paulo: Globo, 2008

PAES, José Paulo. “Introdução”. In: *Maravilhas do conto fantástico*. São Paulo: Cultrix, 1960.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2008.