

*A condição de simulacro da*  
*ficção moderna no conto As*  
*Ruínas Circulares de Jorge*  
*Luis Borges*

Kleber Kurowsky<sup>97</sup>

Universidade Federal do Paraná (UFPR)

**Resumo**

A ficção assume uma posição bastante singular dentro do campo dos estudos literários. É, simultaneamente, um dos principais pilares de qualquer análise literária e um elemento frequentemente esquecido de ser abordado. Mesmo na contemporaneidade, em que o pacto ficcional é geralmente aceito sem grandes percalços, incluindo os casos em que a ficção assume uma posição fragmentária frente à realidade, abordar a natureza da ficção através da literatura pode ser causa de contensão. Tendo isso em vista, o objetivo deste artigo é analisar o conto “As Ruínas Circulares” (2007) do autor argentino Jorge Luis Borges, com ênfase na maneira com que a narrativa elabora novos pontos de vista acerca da ficção e como o conto aborda os pormenores estéticos e metafísicos do ato de criar uma obra ficcional. Para a construção desta argumentação, partiremos, principalmente, da discussão fundamental sobre a ficção que surge dos textos e correspondências dos autores Henry James e Robert Louis Stevenson, bem como de estudos prévios sobre a obra de Borges.

**Palavras-chave**

Borges. Conto. Ficção. Modernidade.

---

<sup>97</sup> Bacharel em Letras - Português pela Universidade Federal de Santa Catarina. Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Santa Maria. Doutorando em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná.

## **Introdução**

A ficção, matéria prima imprescindível ao ato de produção literária, mais do que simples manifestação artística de um ato de ‘faz-de-conta’, é um elemento estruturante que acompanha uma série de desafios particulares, sejam eles metafísicos, estéticos ou morais. Mas apesar do conceito de ficção ser tão elementar e central ao discurso que cerca o objeto literário – e talvez por ser tão central –, ele acaba passando despercebido em meio às reflexões literárias; é como Catherine Gallagher (2009, p. 629) resume ao afirmar que “Nada no romance é tão óbvio e ao mesmo tempo tão invisível quanto o fato de ser ficção.” Isso ocorre, em parte, porque se trata de um conceito coberto por camadas e camadas de convenções, de certo acordo mútuo entre o que de fato constitui a ficção e qual o seu papel. Essencialmente, fingimos concordar sobre o que é ficção para assim evitarmos abrir a caixa de pandora que esse conceito pode se tornar.

Todavia, como é o caso de toda convenção, nossas aproximações e concordâncias sobre o que é ficção nem sempre estiveram presentes. Exemplo prático disso são as correspondências trocadas entre os autores Henry James (2017) e Robert Louis Stevenson (2017) acerca da literatura e da natureza da ficção, as quais viriam a se tornar fundamentais para o que, no século XX, foi batizado de Teoria Literária. Aprofundaremos esse tema mais adiante neste trabalho, mas é importante adiantar que um dos pontos sobre os quais James e Stevenson mais se detêm é a relação tão crucial e ao mesmo tempo tão incerta entre ficção e realidade, ou ficção e vida. A narrativa literária, para ambos os autores, não é uma simples cópia ou reprodução da realidade, assim como não se trata de algo totalmente dissociado desta. Essa noção é importante pois se trata de uma reflexão elementar à literatura (e aos estudos literários) da modernidade, momento de choques constantes que resulta profundas transformações formais e temáticas. Dentre essas transformações, podemos citar um abalo sistemático às convenções de ficção que apenas começavam a ganhar consistência: o pacto sobre a irrealidade do que se está sendo lido começa a ser desafiado, com obras cada vez mais preocupadas em testar os limites da ficção, em criar pontos de pressão que atestem o caráter ficcional das obras. Essa experimentação com os limites da arte surge, em parte, pelas experiências limite que a humanidade vivenciou ao fim do século XIX e início do XX, as quais criaram uma nova realidade, nascida de guerras mundiais, do genocídio do holocausto e do advento da energia nuclear; e essa nova realidade, por sua vez, trouxe novas ficções, estas cada vez mais preocupadas em examinar seu próprio caráter de ficção, em expor os mecanismos

internos da criação ficcional ao leitor: estratégias artísticas que convencionamos chamar de ‘metaficção’.

É nesse contexto que podemos inserir as produções artísticas de Jorge Luis Borges, as quais – constantemente atribuídas ao vago conceito de ‘Realismo Mágico’ – se definem pelo teor breve e metafísico na constituição das narrativas; os espaços retratados são incertos e pouco definidos, o tempo – objeto de reflexão constante por parte de Borges – se apresenta como algo desconjuntado, em que causa e efeito se manifestam de maneira, por vezes, totalmente dissociada. Entretanto, outro ponto que também foi central nas narrativas de Borges – e sobre o qual nos concentraremos aqui – foi o exame das fronteiras entre ficção e realidade. De fato, o título de uma de suas obras mais conhecidas já nos dá indícios disso: *Ficções* (2007). Originalmente publicada em 1944, a obra é pontuada por contos que tentam demonstrar novas maneiras de se pensar a ficção, mas talvez o conto que melhor exemplifique essa busca seja “As Ruínas Circulares”. Nesta narrativa, um personagem viaja até uma série de ruínas isoladas conhecidas por seu caráter mágico, e nela ele decide “sonhar um homem” de forma tão completa e absoluta até ele atingir consciência de si. Ao fim da narrativa, todavia, é revelado que o próprio criador é ele próprio uma criação. Essa breve síntese do argumento narrativo já demonstra as implicações mais básicas para o estudo da ficção e da metaficção, mas são as estratégias formais que mais nos chamam a atenção, a maneira com que essa reflexão é estabelecida, e que serão, portanto, nosso objeto de estudo.

### **Fundamentação Teórica**

Catherine Gallagher em seu texto “Ficção” (2009), parte de uma abordagem histórica para descrever as transformações pelas quais o conceito de ficção atravessou no decorrer dos séculos, enfatizando seu caráter convencional. Ficção, como entendemos hoje, se trata de algo completamente diferente do que foi a ficção há alguns séculos, embora existam certas aproximações em como pensávamos nesse conceito ontem e como pensamos nele hoje. Mas o ponto principal, e sobre o qual vamos nos concentrar aqui, é o da relação entre a obra e leitor e a função que a ficção exerce dentro deste diálogo. Como momento crucial para a elaboração dessa discussão que data de muitos séculos, a autora aponta os romances publicados no século XVII como sintomáticos de uma mudança de paradigma: os leitores, de maneira geral, esperavam encontrar nas obras certa correspondência básica com fatos reais – era, inclusive, uma questão moral –, mas, aos poucos, surge uma aceitação maior de que as obras não necessariamente precisavam

conter essa correspondência, pelo menos não de maneira tão objetiva quanto antes de defendia. Como a própria autora explica:

em meados do século [XVIII], um certo número de *novels* formulou um novo princípio teórico para uma nova forma literária: *estas obras não falam de ninguém em particular*, isto é, os nomes próprios não se referiam a indivíduos específicos reais, por conseguinte, nenhum dos enunciados que contêm podem ser considerados verdadeiros ou falsos. (GALLANGHER, 2009, p. 635, grifos da autora)

Antes, o ato de acreditar no que era lido estava atrelado a algum tipo de unidade crível entre a vida e a arte, mas, e esse é o elemento chave para nos concentrarmos aqui, a ficção é assumida, na modernidade, como algo que não pode ser classificada a partir da dicotomia entre verdadeiro e falso, pois não pertence a nenhum: inexistente. Essa inexistência, por sua vez, impõe suas próprias regras ao campo ficcional, embora essas regras sejam sempre influenciadas, em alguma medida, pela realidade externa. Sobre isso, Gallagher (2009, p. 640) ainda explica: “A modernidade favorece a ficção porque encoraja o ceticismo e a conjectura.” Segundo a autora, o ato de leitura de uma obra literária é constituído, primariamente, por uma credulidade irônica, em que o leitor não acredita que aquilo que está lendo corresponde à realidade objetiva, mas aceita interpretar a obra a partir dos pormenores lógicos que estão sendo propostos pela narrativa e não a partir da lógica da realidade. Forma-se, então, o debate sobre a verossimilhança, a qual apregoa que o funcionamento e coerência de uma obra depende de uma relação harmônica entre seus dispositivos internos; o leitor pode acreditar no fantástico e no absurdo, desde que isso faça parte da tessitura narrativa.

Essa discussão se aproxima, em muitas frentes, daquilo que Maurice Blanchot propõe no texto “A linguagem da ficção” (2011). Segundo o autor, as particularidades que definem a narrativa literária não se encontram nas informações que o texto fornece, mas sim naquilo que ele omite. Nesse sentido, a relação entre texto e leitor é bastante singular na medida em que se estabelece a partir da aceitação de lacunas textuais. Trata-se do que o autor chama de um ‘pacto de ignorância’. Ao lermos uma obra, aceitamos que não teremos acesso a muitas informações, que não conheceremos o passado de certos personagens, a descrição de certos espaços ou exploração plena e minuciosa da consciência do protagonista. Segundo o autor, é justamente nesses espaços em branco, em que o texto retém alguma informação, que formulamos nossas interpretações, pois acabamos preenchendo essas lacunas, mesmo sem perceber, com nossas hipóteses e projeções. Em nosso primeiro contato com uma obra literária, somos ignorantes sobre o

que constituí seu mundo, mas, como o próprio autor afirma, “essa ignorância faz parte da natureza desse mundo, desde o momento em que, como objeto da narrativa, ele se apresenta como um mundo irreal, com o qual entro em contato pela leitura e não por meu poder de viver.” (BLANCHOT, 2011, 83). A narrativa literária, portanto, sempre leva em conta as limitações da percepção do leitor, da qual necessita para plenamente estabelecer a verossimilhança. A credulidade irônica, portanto, depende de uma atitude que não busque contornar as lacunas do texto, mas sim levá-los em consideração para a formulação de toda e qualquer interpretação.

Esse ponto de contato tão particular entre texto literário e leitor, ao chamar a atenção para as omissões e ausências da obra, também contrasta com nossa atitude frente a outros tipos de texto e situações da vida, em que essas lacunas seriam vistas como falhas ou problemas. Essas diferenças entre nossas atitudes reflexivas frente a vida e o texto literário são fundamentais para compreendermos os aspectos mais fundamentais dos estudos da ficção, aspectos sobre os quais Henry James (2017) e Robert Louis Stevenson (2017) já se mostravam atentos em seus estudos, bem como nas correspondências entre si, as quais funcionam como pilares fundamentais para esse tipo de abordagem.

A escrita de textos e cartas sobre os temas de literatura e ficção – organizada por Marina Bedran na obra *A aventura do estilo: ensaios e correspondência de Henry James e Robert Louis Stevenson* (2017) – é desencadeada como resposta à fala do autor Walter Beasant no Royal Institution, proferida em 1884. O primeiro texto, e talvez o mais fundamental para o estudo aqui proposto, seja “A arte da ficção” (2017), de Henry James. Neste texto, o autor traça um panorama compreensivo a respeito das condições básicas para a elaboração de uma obra ficcional, expondo seus desafios e seus princípios filosóficos fundamentais. Entretanto, o que é central para o estudo aqui proposto é a relação entre vida e ficção, e quais são as consequências éticas e morais que a elaboração de uma obra literária acarreta; ou, para nos aproximar do léxico utilizado por James (2017), a forma com que a arte ‘compete’ com a vida. Para o autor, a noção de que a literatura deve apenas aceitar sua posição de submissão em relação a vida é limitadora, tanto para o campo da reflexão metafísica quanto para a própria literatura. A comparação, segundo James (2017), não opera de maneira eficiente, pois vida e literatura, apesar de contarem com modos de significação tangencialmente diferentes, ainda se informam mutuamente.

A única razão de ser de um romance é que ele *de fato* compete com a vida. Quando deixa de competir como a tela do pintor compete, terá chegado a um

estranho impasse. Não esperamos que uma pintura de faça humilde para ser perdoada; e a analogia entre a arte do pintor e a do romancista é, até onde posso ver, total. (JAMES, 2017, p. 308, grifo do autor)

Essas observações surgem de um exame cultural do gênero romance na segunda metade do século XIX, período em que esse tipo de manifestação literária apenas começava a receber o prestígio que outras formas de arte, ou mesmo que outros gêneros literários (embora a palavra ‘gênero’ possa soar anacrônica aqui), e o estudo do romance e da ficção devia proceder, invariavelmente, uma defesa da prática romanesca em si. Em essência, o argumento de James (2017) defende que é ingênuo privar o romance, o ato de criar ficções, de competir com a vida, sendo que esses ataques não são direcionados a outras formas de arte. Competir com a vida, representá-la e desafiá-la, para o autor, é não apenas parte do processo artístico como é inevitável ao seu desenvolvimento.

Esse posicionamento é essencial para o argumento central de James (2017) ao ponto de o autor defender que um dos maiores pecados que o artista pode cometer durante o processo de criação é de romper com essa linha tão tênue que une obra e vida. Para o autor, tudo que cristaliza a narrativa ficcional num estatuto de artifício impede a competição entre arte e vida, esvaziando a obra literária de suas potências fundamentais, e estabelece isso ao comentar uma obra de Anthony Tallope:

Numa digressão, um parêntese ou um aparte, ele admite para o leitor que ele e seu amigo confiante estão apenas “fazendo de conta”. Ele admite que os eventos que narra não aconteceram realmente, e que dar à narrativa o giro que o leitor quiser. Tal traição de um ofício sagrado me parece, confesso, um crime terrível; [...]. Sugere que o romancista está menos preocupado em buscar a verdade que o historiador, e, ao fazê-lo, o priva de um golpe, de sua arena. (JAMES, 2017, p. 326)

O pleno sustento da ficção, portanto, aparece vinculado ao sagrado, e a revelação de seus mecanismos internos, os bastidores de sua produção e da relação do texto com seu autor, nada faz senão profanar o objeto sacralizado da ficcionalização. É interessante observar que essa atitude antagônica ao que hoje chamaríamos de metaficção surge da já mencionada necessidade de estabelecer a escrita do romance como prática artística válida, e esse tipo de discurso irônico serviria apenas para reduzir o ato ficcional a nada mais que uma brincadeira, percepção esta que, de certa forma, opõe-se às percepções modernas ou contemporâneas de literatura. No século XXI, a metaficção, o piscar de olhos de cumplicidade quanto ao caráter ficcional do que se está sendo lido é parte do processo literário, com diferentes obras e estilos preocupadas com apontar para as fronteiras do ficcional, como é o caso da autoficção, por exemplo. Entretanto, isso só

é possível no atual contexto devido a uma maior maturidade do discurso ficcional, bem como um maior entendimento acerca da natureza da ficção, tanto por parte dos estudos literários quanto da população leitora em geral.

Aqui encontramos um ponto que é, simultaneamente, de tensão e aproximação entre as opiniões de Stevenson (2017) e James (2017): Stevenson (2017) compreende a concepção de ‘competir com a vida’ de maneira adversa àquela que James (2017) de fato defende. Segundo James (2017), o ato de competir com a vida não surge como uma sobreposição da realidade, mas como um jogo com pontos de referência distintos a partir dos quais é possível pensar no mundo. Stevenson (2017), por sua vez, interpreta esse conceito de competição como se James (2017) neutralizasse certas complexidades inerentes à vida e à realidade objetiva. O que acontece é que Stevenson (2017) acaba defendendo alguns argumentos muito semelhantes àqueles propostos por James (2017) justamente por uma diferença de abordagem. Essa diferença de abordagem, entretanto, é essencial para compreendermos alguns pontos cruciais sobre o discurso ficcional.

Nenhuma arte, para usar a ousada frase do Sr. James, pode “competir com a vida” com sucesso, e a arte que faz isso está condenada a parecer *montibus abuiis*. Diante de nós está a vida, infinita em suas complicações; atravessada pelos mais variados e surpreendentes meteoros; apelando ao mesmo tempo ao olho, ao ouvido e à mente – a morada da excelência –, ao toque – tão intensamente delicado – e ao estômago – tão imperioso quando está faminto. Ela combina e emprega em sua manifestação o método e material não de uma, mas de todas as artes. (STEVENSON, 2017, p. 680)

Essa ideia da complexidade e multiplicidade da vida é uma constante no texto de Stevenson (2017); para o autor, a grande questão ao ser pensada ao estudarmos a relação entre arte e realidade reside no fato de que a vida é muito mais rica e densa do que pode ser qualquer forma de representação artística. Novamente, isso não está distante daquilo que é defendido por James (2017), mas o ponto em que os dois autores se afastam está no fato de que, para Stevenson (2017), a ideia de que a ficção jamais poderá simular a vida em todo seu deslumbre deveria dissuadir o artista de tentar imitar a realidade, pois “O único método do homem, quando ele pensa ou cria, é entrecerrar os olhos ao deslumbre e à confusão da realidade.” (STEVENSON, 2017, p. 692) Enquanto James (2017) defende que a ficção, apesar de inevitavelmente mais simples do que o mundo objetivo e palpável, não pode se afastar desta, buscando representá-la a partir de seus mecanismos particulares em busca de um pacto ficcional com seu leitor, pois apenas assim a ficção – e o romance, mais especificamente – alcançaria maior prestígio dentre

as camadas artísticas. O que ocorre, em meio à argumentação de ambos, é que acabam por defender um mesmo propósito, mas a partir de abordagens distintas, como se observa pela seguinte afirmação de Stevenson (2017, p. 699):

A literatura, acima de tudo em sua forma mais típica, a forma da narrativa, também foge ao desafio direto, buscando em vez disso um objetivo independente e criativo. Se é que imita algo, ela imita não a vida, mas a fala, não os fatos do destino humano, mas as ênfases e supressões com as quais o ator humano fala deles.

Página | 189

A tentativa de competição com a vida, portanto, é apenas condenada como imitação absoluta da realidade, não como forma de estudar as sutilezas da vida humana. Mas o ponto principal vem com a afirmação de um ‘objetivo independente’: a ficção romanesca, para Stevenson (2017), deveria buscar aquilo que tem de único e particular e não depender de algum tipo de representação fidedigna da realidade. Stevenson (2017), portanto, assim como James (2017), também espera que a ficção alcance maior prestígio e destaque na esfera artística, mas os autores diferem na medida em que James (2017) defende que a ilusão proposta pela obra deve ser mantida a todo custo, fazendo com que o leitor esqueça de seu caráter ficcional; Stevenson (2017), por sua vez, propõe que a independência e prestígio só podem ocorrer se a literatura for além dessa ilusão, mesmo que não a abandone completamente. Uma concepção rarefeita de ficção germina deste debate: ao mesmo tempo em que depende de pontos de ligação que o una à vida e à realidade, também opera a partir suas próprias referências e variáveis.

A autora Aurea Mota, em seu trabalho “‘En el sueño del hombre que soñaba, el soñado se despertó’: ação e história em Jorge Luis Borges” (2014), analisa a concepção de que a obra de Borges é definida por certa concepção determinista da vida e da arte; essencialmente, que ambas são amparadas por pressupostos filosóficos e estéticos que movem realidade e ficção num sentido pré-determinados. Entretanto, a chave para a argumentação da autora reside no fato de que o ato criativo praticado por Borges – ou seja, sua escrita – demonstra uma capacidade de circunscrever os determinismos da realidade através da ficção; não que através da escrita o autor consiga romper com as normas da realidade, mas que através dela estabeleça um novo tipo de relação com o real. Mota (2014) ainda defende que a obra de Borges abstrai, através da ficção, formulações sobre a natureza do real que se tornariam lugar comum na filosofia de autores como Jacques Derrida, por exemplo, principalmente acerca do que a autora chama de “ação e estrutura”. Essencialmente, Borges reformula, no campo literário, um espaço em que a estrutura ficcional não é apenas informada pela narrativa, mas é, em si, a própria narrativa.



A ficção de Borges é estabelecida, dessa forma, por um exame cuidadosamente metafísico da natureza humana: trata-se de representar os movimentos que nos impulsionam através da vida para assim alcançar uma maior compreensão da própria realidade e do tempo.

Borges desenha em seus contos homens que têm objetivos e que os perseguem como se fossem a única coisa que importasse, desde o momento que a pretensão surge. O homem que age e que consegue alcançar seus objetivos é aquele que abandona todas as fórmulas de cálculo racional preestabelecido. Do ponto de vista filosófico, o homem que aparece nos contos de Borges, é visto como essência e experiência - conceito que transcende a própria subjetividade -, sua existência é algo que decorre desses dois princípios. (MOTA, 2014, p. 25.)

Os personagens de Borges não estão tentando representar seres humanos em si, mas sim organizá-los como cristalizações de filosofias e perspectivas sobre a experiência humana frente ao mundo, especialmente frente ao mundo moderno. Ao aplicar essa forma de pensar ao conto “As ruínas circulares” (2007), a autora encontra na narrativa um exemplo de personagem que esvazia-se de si na busca de algo particular, alguém que “só consegue alcançar seu objetivo quando declina de qualquer método que lhe possibilite, deliberadamente, atingi-lo.” (MOTA, 2014, p. 25) Segundo a autora, portanto, um dos pontos decisivos da ficção de Borges que definem o conto em questão é o do abandono do racional em prol de outras maneiras de tomar decisões e de se relacionar com o mundo. Num momento da história em que a objetividade e o racional se tornam cada vez mais incertos e fluídos, Borges opta por personagens que se afastam dessas considerações em busca de suas próprias formas de enfrentar a vida.

Essa linha de raciocínio se aproxima daquela proposta por Ulysses Pinheiro em seu estudo “Jorge Luis Borges, ‘Borges’ e o ‘Eu’: o exemplo literário de John Perry” (2012). Partindo de uma interpretação do conto “Borges e eu” de Jorge Luis Borges, o autor propõe uma nova perspectiva sobre os narradores do autor argentino, bem como uma nova maneira de pensar as manifestações da individualidade em sua ficção. Segundo Pinheiro (2012), Borges reinterpreta a relação do indivíduo consigo mesmo em seus contos, valendo-se de uma noção de que o mundo moderno, cada vez mais fragmentado, demanda novos posicionamentos frente à realidade, novas formas de compreendê-la; e essas reformulações do real, para que se concretizem, precisam passar pelo prisma da ficção. Trata-se, em última instância, de novas formas pensar o conceito de verdade. Como Pinheiro (2012, p. 178) propõe:

através da interposição do velamento provocado pela ficção (uma forma de escrita que não está comprometida com a enunciação da verdade) é-nos dada

a visão direta de conceitos que, no seu uso irrefletido, se apresentam com excessiva “evidência” e “clareza”, a ponto de cegar-nos para seus aspectos problemáticos, revelando neles, assim, ambigüidades até então insuspeitas.

A ficção não oculta a verdade, ela é arquitetada para, como o autor coloca, atrair um olhar excessivo para certos aspectos, estes transformados em conceitos. Isso dialoga diretamente com o que argumenta Mota (2014) sobre os personagens de Borges: não se trata de uma tentativa fidedigna de representar seres humanos, mas de demonstrar, de maneira concentrada, experiências e conceitos que permitam à narrativa mediar a relação do leitor com o mundo moderno. Sendo assim, para os dois autores, as narrativas de Borges tentam se valer do caráter turvo da ficção para, ao mesmo tempo, atrair atenção ao caráter de objeto ficcional e indicar os percursos de uma nova concepção de vida e de mundo.

### **Análise da obra**

O início do conto “As Ruínas Circulares” (2007) é de absoluta importância para o estudo que pretendemos construir aqui, pois situa o leitor não apenas no espaço e no tempo, mas também apresenta um novo conceito de espaço e de tempo; determina a organização estética e estrutural do conto enquanto redireciona a ficção para território novo, o qual será posteriormente aprofundado pela narrativa. Podemos observar as primeiras indicações disso ao nos concentrarmos na primeira frase apresentada pelo narrador:

Ninguém o viu desembarcar na noite unânime, ninguém viu a canoa de bambu sumindo no lodo sagrado, mas dias depois ninguém ignorava que o homem taciturno vinha do Sul e que sua pátria era uma das infinitas aldeias que estão a montante, no flanco violento da montanha, onde o idioma zend não foi contaminado pelo grego e a lepra é pouco freqüente. (BORGES, 2007, p. 46)

Dessa passagem, dois pontos são cruciais: a maneira com que o personagem se aproxima do lugar em que a narrativa decorrerá e o indicativo de sua terra natal; essas duas informações – ou preceitos de informações – relacionadas ao espaço permitem ao leitor entrever a gênese de uma nova concepção de tempo se formando. Através de pequenas informações, o texto cria a ilusão de que está situando a narrativa num lugar determinado e que o leitor pode conhecer, mas não passa disso, uma ilusão, pois as referências espaciais carecem de outros dados contra os quais possam contrastar e se complementar: o narrador, por exemplo, indica que o homem taciturno – o protagonista da narrativa – vem do Sul, mas não indica ao sul de que; em seguida, afirma que na sua

aldeia natal o idioma ainda não tinha sido contaminado pelo grego, e mesmo a lepra é pouco frequente. A soma desses dados narrativos distorce o espaço, pois não sabemos onde fica, embora haja uma vaga ideia física, mas também insere o tempo em algum ponto indiscernível, pois as informações oferecidas, sobre os flagelos da lepra e do contato entre o zend e o grego não são sólidas ou pontuais o suficiente para que uma interpretação segura possa ser realizada.

A base fundamental da ficção que aos poucos vai se estabelecendo, dessa forma, estabelece parâmetros básicos a partir dos quais o leitor pode se orientar, mas não se sentir totalmente seguro. Partindo de Blanchot (2011), podemos observar que se trata de um conto que não apenas emprega os inevitáveis vazios que permeiam a obra ficcional, mas que os tematiza diretamente, atraindo atenção para as fronteiras turvas que existem entre as várias camadas de realidade e ficção que se sobrepõe na narrativa; nossa incredulidade irônica nos permite entender sem nunca entender por completo. Seguindo nessa linha de pensamento, podemos observar, desde o início do conto, as reformulações do real que, segundo Mota (2014), são tão comuns à obra de Borges, e que a autora atribui a novas relações entre o indivíduo e o espaço que habita: o início da representação do mundo ressignifica, de maneira velada, a forma com que o leitor deverá interagir com o texto, pois estabelece a ilusão de uma realidade fixa, mas o faz a partir de sensibilidades modernas: um mundo sólido sob um olhar fragmentado. É algo que segue na mesma linha argumentativa proposta por Gallagher (2009) acerca das sensibilidades do leitor moderno: há uma mudança de paradigma na maneira com que as pessoas interagem com o texto ficcional, uma aceitação de que suas relações com a realidade e a vida são de uma ordem diferente do que a simples tentativa de traduzir o mundo como ele é para as páginas da obra literária. Isso é não apenas presente na obra de Borges – e em “As ruínas circulares” (2007) principalmente – como é algo tematizado; a ficção tematiza a ficção. Isso gera a consequência de, já nas primeiras palavras do conto, indicar que a ficção da obra será marcada por uma reinterpretação de certa ideia de realidade e, portanto, de verdade.

A narrativa inicia *in media res*, com o personagem já na etapa final de sua jornada para alcançar o lugar em que poderá concretizar seus objetivos, lugar este cuja primeira informação aponta para o esoterismo com seu “lodo sagrado”. Entretanto, as informações que vêm logo a seguir indicam território inóspito e pouco convidativo, mas que apesar das dificuldades de transição, o personagem insiste em prosseguir. Isso se aproxima daquilo que Mota (2014) explica ao afirmar que os personagens de Borges são impulsionados pelo desejo excessivo de alcançar um determinado objetivo, ignorando

qualquer tipo de dor ou percalço que esta busca pode acarretar. Podemos observar as manifestações práticas disso na seguinte passagem:

A verdade é que o homem cinza beijou o lodo, galgou o barranco da margem sem afastar (provavelmente sem sentir) o capim-navalha que lhe dilacerava a carne e se arrastou, atônito e ensangüentado, até o recinto circular coroado por um tigre ou cavalo de pedra, que um dia foi da cor do fogo e agora é da cor da cinza. (BORGES, 2007, p. 46)

O personagem, motivado como está, nem sente as feridas em seu corpo conforme continua seu percurso. É como se ignorasse a si próprio – e o próprio mundo que o cerca – em busca de algo a ser alcançado. Podemos observar aqui um ponto de contato com o que defende Pinheiro (2012) sobre a obra de Borges: o indivíduo, na ficção do autor argentino, reestrutura a realidade a partir de uma reestruturação consigo mesmo, abdicando de preceitos passados sobre a relação indivíduo-mundo em busca de uma nova realidade agora focada num objetivo a ser alcançado.

Esse comportamento – esta busca – do protagonista é essencial para compreendermos a maneira com que a narrativa se desenvolve, mas, principalmente, para que possamos entender o que este conto postula a respeito da ficção, ou, mais especificamente, a respeito da relação entre o indivíduo e o ato de criação ficcional. De fato, como mencionado anteriormente, esta missão com a qual o personagem se compromete e que será a chave para nossa análise é resumida pelo narrador da seguinte forma: “Queria sonhar um homem: queria sonhá-lo com integridade minuciosa e impô-lo à realidade.” (BORGES, 2007, p. 47) Este desejo – aos poucos convertido em ato – se manifesta tanto como um processo religioso e ritualístico quanto como reformulação de uma nova realidade: o ato de sonhar um homem depende do apoio de ruínas circulares dotadas de propriedades mágicas, mas também de certa propensão para a engenharia criativa, com o narrador definindo que os sonhos do personagem (dos quais resultam este novo homem) da seguinte forma: “No início, os sonhos eram caóticos; pouco depois, foram de natureza dialética.” (BORGES, 2007, p. 2007) O movimento adotado pelos sonhos do personagem vão do misticismo – descritos através de um caos disforme – a uma dimensão mais técnica e calculada – demonstrada por seu viés dialético. Seu *modus operandi* criativo, portanto, vai de encontro a questões abordadas por James (2017) e Stevenson (2017) em seus debates acerca da natureza da ficção, bem como de suas propriedades mais íntimas e maneiras de se realizarem.

Isso se concretiza, durante a narrativa, na maneira com que o personagem, de pouco em pouco, sonha – cria – um novo ser humano. Não é uma prática isenta de

fracassos, mas o mais importante para esta análise é o processo de criação ao qual ele se dedica na maior parte do conto; processo cujo sucesso ou falta dele depende de como o leitor interpreta o conceito de ficção que a narrativa promulga. A competição com a vida, processo de justaposição entre arte e realidade, defendido por James (2017) como inevitável e atacado por Stevenson (2017) pela futilidade desse objetivo, causa de tão empenhados debates por parte dos dois autores, assume uma dimensão quase literal em “As Ruínas Circulares” (2007) ao repensar a estrutura do conto tendo em vista sua conclusão, como veremos adiante.

O protagonista, ao criar, é cuidadoso, detalhista, e a narrativa revela indícios de que o ato de criar um ser humano em seus sonhos implica a criação de um ambiente em que possa habitar, como o seria se estivesse criando um personagem dentro de uma narrativa ficcional. Todavia, esse percurso de leitura que aproxima a criação de um homem à escrita de ficção ganha forma mais sólida apenas posteriormente, pois, de início, a principal associação que o conto realiza é com o de uma divindade criadora.

Sonhou-o ativo, quente, secreto, do tamanho de um punho fechado, de cor grená na penumbra de um corpo humano ainda sem rosto nem sexo; sonhou-o com minucioso amor, durante catorze lúcidas noites. [...] Na décima quarta noite tocou a artéria pulmonar com o indicador e, em seguida, o coração todo por fora e por dentro. O exame o satisfez. Deliberadamente não sonhou durante uma noite: depois voltou ao coração, invocou o nome de um planeta e empreendeu a visão de outro dos órgãos principais. Antes de um ano chegou ao esqueleto, às pálpebras. (BORGES, 2007, p. 49)

O homem cria cada detalhe do corpo inventado, dedicando anos de sua vida a essa empreitada, mas o ponto crucial se manifesta quando as realidades começam a se confundir; o que é real e o que é inventado é cada vez mais difícil de distinguir, até mesmo para o próprio personagem. Um dos principais indicativos dessa mistura de realidades é o papel que o fogo exerce no contexto narrativo. Desde o início do conto, o fogo aparece relacionado ao templo em que o personagem se isola para sonhar, mesmo que de maneira indireta. Ao chegar no templo, por exemplo, o narrador indica que o lugar “um dia foi da cor do fogo e agora é da cor da cinza. Essa arena é um templo que antigos incêndios devoraram, que a selva do pântano profanou e cujo deus não recebe a honra dos homens.” (BORGES, 2007, p. 46) O fogo surge, principalmente na forma de cinzas de incêndios passados, demarcando que fazem parte da história daquele ambiente; antes do viajante chegar, portanto, incêndios já haviam ocorrido e cessado, formando a noção de que ele não é o primeiro a estar ali. Mas sua função na narrativa ganha ainda mais notoriedade quando, durante o processo de criação, é revelado pelo narrador que uma das

particularidades do indivíduo sonhado é que sua vida é possibilitada pelo caráter divino desse mesmo fogo. Ou seja, aquele que sonha cria a forma do indivíduo sonhado, e poderá, posteriormente, comandá-lo, mas quem lhe atribuí o sopro da vida é o fogo.

O percalço acarretado vem do fato de que, por isso, o homem sonhado não pode ser ferido por fogo, e o contato das chamas com o indivíduo sonhado faria com que ele percebesse não passar de uma criação. O fogo, sendo assim, é responsável por unir as duas realidades: a física e a sonhada, pois interfere nas duas diretamente, e é a partir de uma maior compreensão sobre as funções do fogo – que, se está associado ao ato criativo, podemos interpretar como o personagem alcançando uma noção mais ampla do que significa criar – que sonho e realidade se turvam. Se, como James (2017) defende, a arte compete com a vida na medida em que está inevitavelmente atrelada a ela, é o fogo quem, na narrativa de Borges aproxima e viabiliza essa competição. Entretanto, esse mesmo fogo também assume uma relação particular com o que propõe Stevenson (2017), pois são as chamas quem, inevitavelmente, acabam instaurando a noção de que toda a realidade na qual o conto está inserido é um produto ficcional, noção que se estende dos personagens ao leitor; ou seja, o conto se vale daquilo que a literatura tem de particular para construir a narrativa, atraindo atenção ao caráter ficcional, algo que Stevenson (2017) defendia como essencial para o pleno desenvolvimento dessa forma de arte.

A partir de uma maior compreensão do fogo – do ato criativo –, realidade e ficção assumem novas tonalidades, tanto para o personagem quanto para o leitor, que aos poucos pode formar a hipótese de que o próprio sonhador, o homem que cria, é ele próprio oriundo de um sonho. Quanto mais tempo passa criando, mais a ficção que cria parece tomar conta de sua vida, algo que pode ser observado pela seguinte passagem:

Com pretexto da necessidade pedagógica, todo dia aumentava as horas dedicadas ao sonho. [...] Às vezes inquietava-o uma impressão de que tudo aquilo já acontecera... Em geral, seus dias eram felizes, ao fechar os olhos pensava: “Agora estarei com meu filho”. Ou, mais raramente: “O filho que gerei me espera e não existirá se eu não for”. (BORGES, 2007, p. 50 – 51)

Disto, dois pontos merecem uma análise mais cuidadosa: a inquietação quanto à repetição daquele ato e a reflexão de que o indivíduo sonhado não existirá sem ele. A ideia de que aquilo já havia acontecido antes nos dá mais uma pista sobre o caminho para o qual a conclusão da narrativa se encaminha, sobre a revelação de que o sonhador é, ele próprio, sonhado, apenas mais uma criação; também é algo que dialoga com o próprio título do conto e o espaço físico no qual ele se encontra: tratam-se de ruínas em formato circular, mais uma vez deixando implícita a ideia de ciclicidade. Essencialmente,

a ficção que ele cria é, ela própria, produto de outra camada de ficção. Já o ponto seguinte, a ideia de que a ficção que ele produz não pode existir sem ele, parece tomar a forma de um comentário metaficcional: é necessário que ele sonhe, crie, para que o homem sonhado possa existir, da mesma forma que o autor precisa escrever para que a ficção possa ser, como o próprio narrador coloca, imposta à realidade. Isso se aproxima do que James (2017) propõe a respeito da ficção: não é uma formação imaginária independente, mas sim de algo que demanda ofício e prática; o ato de ficcionalizar é tão central para a literatura quanto a ficção em si.

Concluída sua missão, o homem sonhado já totalmente formado, o sonhador recebe a notícia de que há um homem num templo do norte e que ele não pode ser tocado pelo fogo. O sonhador se recorda que o fogo era o único que sabia que seu filho, o homem inventado, não passava, como ele próprio coloca, de um fantasma, uma ficção.

Essa recordação, apaziguadora de início, acabou por atormentá-lo. Temeu que seu filho meditasse sobre esse privilégio anormal e descobrisse sua condição de mero simulacro. Não ser um homem, ser a projeção do sonho de outro homem, que humilhação incomparável, que vertigem! (BORGES, 2007, p. 52)

A criação, tornada real, o assusta pela possibilidade de um dia se dar conta de que é apenas isso, uma criação, uma ficção fruto de sonhos alheios. É como se o assustasse a possibilidade do ser inventado assumir o caráter que Stevenson (2017) defende como essencial para a independência da ficção: assumir sua natureza desvencilhada da realidade objetiva como a conhecemos. A ficção, no conto, se espalha para além da simples definição de objeto inventado, invadindo os planos da realidade imediata, tornando-se carne e osso, mas com isso surge o medo – o pânico até – de ver essa ficção adotar seus próprios rumos, ganhar consciência de si, e se ver condenada pelo fato de que é isso: ficção. Entretanto, como veremos adiante, os medos sentidos pelo sonhador surgem das formas com as quais o personagem se projeta em sua criação: não é tanto um sinal de empatia com sua criação quanto uma preocupação consigo mesmo. Essa linha de leitura, por sua vez, recebe cada vez mais destaque no contexto narrativo, assumindo primeiro plano quando, ao final do conto, o discurso metaficcional se manifesta de maneira evidente através da revelação: “Caminhou conta as línguas de fogo. Elas não morderam sua carne; antes o acariciaram, inundando-o sem calor e sem combustão. Com alívio, com humilhação, com terror, compreendeu que ele também era uma aparência, que outro o estava sonhando.” (BORGES, 2007, p. 52)

Quem cria é ele próprio uma criação; ao não ser tocado pelo fogo, ele se dá conta de ser apenas um sonho: a ficção percebe ser ficção. Aqui, novamente partindo dos pressupostos teóricos de Blanchot (2011), ocorre uma mudança não apenas na narrativa em si, mas em sua relação com o leitor: não se estava lendo sobre a elaboração de uma criação, mas sobre uma criação ignorante de sua real natureza. O final do conto recontextualiza e redireciona a ficção estabelecida: a verdadeira divindade, ou demiurgo, é o narrador – talvez até, num plano mais amplo, o autor –, que é quem nos conta, quem cria aquela situação. Assim como o sonhador se dá conta da ficção em que está inserido, o leitor também é jogado contra a realização metaficcional: uma narrativa que, de maneira implícita, discute o que significa ser uma narrativa. Neste ponto, a literatura assume o que tem de único e particular, flertando com fronteiras que James (2017) condenaria por romper com um pacto ficcional que ele julgava tão central, mas se adequando às sensibilidades do leitor moderno, já ciente das camadas de ficção que envolvem todo tipo de prática literária, como explica Gallagher (2009). Mas mesmo com essa consciência, “As Ruínas Circulares” (2007), justamente por seu caráter cíclico, abala e questiona nossas compreensões mais elementares sobre o que constitui, afinal, a ficção.

### **Considerações Finais**

Nada, segundo Gallagher (2009), é tão evidente e, ao mesmo tempo, tão invisível ao leitor de literatura quanto a ficção. Formação que, por ser tão parte de nossa paisagem cultural, já nem percebemos mais. A obra de Borges, entretanto, surge como uma espécie de antídoto para esse esquecimento consciente, renovando nosso estranho com esse ambiente de seres e situações inventadas e transformadas, e o conto “As ruínas circulares” (2007) talvez seja o maior exemplo disso. Envolvendo a narrativa com um enredo místico sobre as peculiaridades do poder divino, o conto aos poucos demonstra estar realizando comentários – ora mais, ora menos – sutis sobre a natureza da ficção: o que a constitui e o que ela acarreta. Mas o mais interessante sobre as sutilezas envolvidas é que não se trata de uma narrativa que está apenas preocupada em chamar atenção para seu status de ficção, mas sim de obra que, a todo momento, tensiona as fronteiras entre realidade e ficção, permitindo que o conto possa operar em duas camadas, as quais não se excluem: o leitor pode interagir apenas com a camada puramente diegética, a qual diz respeito ao sonhador e sua criação, mas também pode seguir sua leitura com base nos dados metaficcionais do conto, concentrando o olhar naquilo que está sendo postulado sobre a ficção em si.



“As Ruínas Circulares” (2007) parece ensaiar um posicionamento que ao mesmo tempo se adequa e se afasta daquilo que James (2017) e Stevenson (2017) defendem: a competição com a vida, tão central para James (2017), se encontra na maneira com que o conto absorve e representa a modernidade, demonstrando, por um viés fragmentado, a angústia humana da primeira metade do século XX, mas ao assumir seu caráter metaficcional acaba rompendo com as noções centrais do autor; a busca por aquilo que a literatura tem de único, percurso pelo qual, segundo Stevenson (2017), essa forma de arte atingiria sua independência, também tem destaque no conto, mas se manifesta de maneira implícita, sempre associada a uma leitura mais ‘tradicional’ da narrativa ficcional. A ciclicidade presente na narrativa, nesse sentido, é também uma ciclicidade conceitual, circundando várias abordagens sobre o que define a ficção sem nunca se alocar numa única e que, de certa forma, define, mais que qualquer coisa, os sentidos fragmentários e instáveis da ficção moderna.

### Referências

- BLANCHOT, M. A linguagem da ficção. In: \_\_\_\_\_. **A parte do fogo**. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BORGES, J. L. As ruínas circulares. In: \_\_\_\_\_. **Ficções**. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- GALLAGHER, C. Ficção. In: MORETTI, Franco. **A cultura do romance**. Tradução de Denise Bottmann. São Paul: Cosac & Naify, 2009, pp. 629 – 657.
- JAMES, H. A arte da ficção. In: BEDRAN, Marina. **Ensaio e correspondências de Henry James e Robert Louis Stevenson**. [Edição digital] Tradução de Marina Bedran. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2017, s. p.
- MOTA, A. “En el sueño del hombre que soñaba, el soñado se despertó”: ação e história em Jorge Luis Borges. **Kriterion**, Belo Horizonte, v. 55, n. 129, pp. 22 – 39, 2014
- PINHEIRO, U. Jorge Luis Borges, ‘Borges’ e o ‘Eu’: o exemplo literário de John Perry. **Dissertatio**, Pelotas, n. 35, pp. 177 – 194, 2012.
- STEVENSON, R. L. Um humilde protesto. In: BEDRAN, Marina. **Ensaio e correspondências de Henry James e Robert Louis Stevenson**. [Edição digital] Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2017, s. p.

## **MODERN FICTION'S SIMULACRUM CONDITION IN THE SHORT STORY THE CIRCULAR RUINS BY JORGE LUIS BORGES**

### **Abstract**

Fiction assumes a very singular position in the field of literary studies. It is, simultaneously, one of the main pillars of any literary analysis and an aspect frequently forgotten. Even in contemporaneity, in which the fictional pact is generally accepted without great problems, including the cases where fiction has a very fragmented perspective of reality, touching the subject of the nature of fiction through literature can cause contention. Having this in mind, this article's objective is to analyze the short story "The Circular Ruins" by Argentine author Jorge Luis Borges, with emphasis in the way the narrative develops new points of view about fiction and how the short story deals with the aesthetic and metaphysical details of the act of creating a fictional work. To create this argumentation, we will use, mainly, the fundamental discussion about fiction that comes from the texts and correspondence between the authors Henry James and Robert Louis Stevenson, as well as previous studies about Borges' works.

### **Keywords**

Borges. Short Story. Fiction. Modernity.

---

Recebido em: 05/04/2021

Aprovado em: 27/07/2021