



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA, TEORIA E CRÍTICA  
LINHA DE PESQUISA: TRADIÇÃO E MODERNIDADE  
ORIENTADOR: ARTURO GOUVEIA DE ARAÚJO

HÉLIO SANTIAGO RODRIGUES ABDALA

**O *ENREDO APORÉTICO* DE “A TERCEIRA MARGEM DO RIO” (GUIMARÃES  
ROSA) E “EL INMORTAL” (JORGE LUIS BORGES).**

**João Pessoa  
2020**

HÉLIO SANTIAGO RODRIGUES ABDALA

**O *ENREDO APORÉTICO* DE “A TERCEIRA MARGEM DO RIO” (G. ROSA) E “EL INMORTAL” (J.L. BORGES)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Arturo Gouveia de Araújo

**Área de concentração:** Literatura, Teoria e Crítica

**Linha de pesquisa:** Tradição e modernidade

**João Pessoa  
2020**

**Catálogo na publicação**  
**Seção de Catalogação e Classificação**

A135e Abdala, Hélio Santiago Rodrigues.

O enredo aporético de a terceira margem do rio  
(Guimarães Rosa) e el inmortal (Jorge Luis Borges) /  
Hélio Santiago Rodrigues Abdala. - João Pessoa, 2020.  
434 f.

Orientação: Arturo Gouveia de Araújo.  
Tese (Doutorado) - UFPB/CCHLA.

1. Conto. 2. Enredo. 3. Aporia. 4. Causa motora. I.  
Araújo, Arturo Gouveia de. II. Título.

UFPB/BC

CDU 82-34(043)

## BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Arturo Gouveia de Araújo – UFPB  
Presidente – Orientador

---

Prof.<sup>a</sup> Dr. Alcione de Lucena Albertim  
Examinadora interna

---

Prof.<sup>a</sup> Dr. Sandra Amélia Luna Cirne de Azevedo – UFPB  
Examinadora interna

---

Prof. Dr. Andrey Pereira de Oliveira – UFRN  
Examinador externo

---

Prof. Dr. João Batista Pereira – UFRPE  
Examinador externo

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, dono de todo o saber; à minha sogra, por ter tido paciência de cuidar do meu filho enquanto escrevia esta tese; à minha esposa pela dedicação prestada ao longo de todo o período da escrita; a meus pais e meu sogro; ao meu orientador Arturo Gouveia, que me incentivou desde o início a desenvolver de modo mais profundo as ideias contidas no presente trabalho.

*“Abundavam o corredor sem saída, a alta  
janela inalcançável, a aparatosa porta que  
dava para uma cela ou para um poço, as  
inacreditáveis escadas inversas, com os degraus  
e a balaustrada para baixo. Outras, aderidas  
aereamente ao costado de um muro  
monumental, morriam sem chegar a nenhuma  
parte”*

(Marco Flamínio Rufo)

## RESUMO

Investigando alguns contos específicos do final do século XIX, nos deparamos com algumas situações diferenciadas quanto à construção do enredo: autores como Cleveland Moffett (pouco conhecido no cenário literário atual) e Henry James criam narrativas que apresentam um problema inicial não resolvido pelo desfecho (ou outra fase do enredo). Estes autores, entretanto, não chegam a cultivar de forma exaustiva essa condição. Somente no século XX, vemos escritores como Franz Kafka estruturarem suas melhores narrativas na forma de um enredo que põe ao leitor uma situação não resolvida e a prolonga até o final sem lhe dar chances de elucidação efetiva. Jorge Luis Borges, na linha kafkiana, também realiza algumas de suas mais famosas obras tomando como ponto de partida a construção do enredo não elucidativo. No Brasil, Guimarães Rosa usa esse expediente em alguns de seus textos ficcionais. “A terceira margem do rio” se apresenta como um dos principais exemplos (talvez, o melhor exemplo dentro da ficção do escritor mineiro) no que concerne à criação do que chamamos de enredo aporético. Nesta perspectiva, o nosso trabalho procura realizar uma análise detalhada do supracitado conto em conjunto com a narrativa de “El inmortal”, de Jorge Luis Borges. Partimos da observação dos modos em que são apresentados os enredos de ambos os textos, procurando compreender o funcionamento artístico do conceito de aporia enquanto causa motora do relato, tendo o cuidado de verificar as particularidades inerentes a cada produção literária.

Palavras-chave: conto, enredo, aporia, causa motora.

## ABSTRACT

While investigating some specific short stories from the end of the 19th century, we have faced some different situations regarding to the construction of the plot: authors like Cleveland Moffett (little known in the current literary scene) and Henry James create narratives that present an initial problem not solved in the end of its plots (and nor in other stages of the plot). These authors, however, do not fully cultivate this condition or even technique. Only in the twentieth century, we perceive writers such as Franz Kafka who structures their best narratives in the form of a plot that puts the reader in an unresolved situation and prolongs it until the end of the story without giving the readers a chance of effective elucidation. Jorge Luis Borges follows the same standard presented in Kafka's compositions, he also produces some of his most famous works starting with the construction of a non-clarifying plot. In Brazil, Guimarães Rosa uses this device in some of his fictional texts. “A terceira margem do rio” presents itself as one of the main example (perhaps the best illustration within the fictional work conceived by Guimarães Rosa) related to the creation of what we call the aporetic plot. Through this perspective, our work seeks to carry out a detailed analysis concerning to the abovementioned short story and “El inmortal”, by Jorge Luis Borges. We initiate this study observing the ways in which the plots of both texts are presented, seeking to understand the artistic functioning of the concept denominated aporia as the pivotal cause of the plot. We emphasize that we will be careful while analyzing the particularities inherent to each artistic production.

Keywords: Short story, plot, aporia, pivotal cause.

## SUMÁRIO

|                                                                                                                      |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| INTRODUÇÃO GERAL.....                                                                                                | 10  |
| CAPÍTULO I: APRESENTAÇÃO DO <i>ENREDO APORÉTICO</i> : PANORAMA DE “A TERCEIRA MARGEM DO RIO” E DE “EL INMORTAL”..... | 12  |
| 1. Introdução: sobre <i>uma</i> peculiaridade do enredo em algumas narrativas breves.....                            | 12  |
| 2. Os enredos aporéticos em Borges e Guimarães Rosa: motivos do nosso recorte.....                                   | 17  |
| 3. Fortuna crítica dos contos “El inmortal e “A terceira margem do rio”.....                                         | 21  |
| 3.1. “El inmortal” e a crítica.....                                                                                  | 21  |
| a) A Criação Literária, Memória/Esquecimento e Identidade.....                                                       | 22  |
| b) Circularidade (Eterno Retorno) e Imortalidade.....                                                                | 41  |
| 3.1.1. Algumas observações metacríticas finais.....                                                                  | 51  |
| 3.2. “A terceira margem do rio” e a crítica.....                                                                     | 57  |
| a) Estudos comparados.....                                                                                           | 57  |
| b) A explicação mítico-filosófica do Absurdo.....                                                                    | 63  |
| 3.2.1. Algumas observações metacríticas finais.....                                                                  | 84  |
| 4. Conclusão: lidando com as dificuldades centrais.....                                                              | 94  |
| 5. Referências.....                                                                                                  | 98  |
| CAPÍTULO II: PANORAMA TEÓRICO ACERCA DO <i>ENREDO</i> E DA <i>APORIA</i> .....                                       | 101 |
| 1. Do enredo enquanto categoria formal de análise: Aristóteles e o século XX.....                                    | 101 |
| 1.1. Contribuição fundamental de Aristóteles: o <i>mito</i> como enredo clássico.....                                | 101 |
| 1.2. Formalistas russos: a <i>fábula</i> , a <i>trama</i> e seus componentes.....                                    | 110 |
| 1.3. Estruturalistas franceses: a microestrutura do enredo e a aproximação enredo/diegeese.....                      | 126 |
| 1.4. O enredo na tradição teórica anlo-americana: alguns estudos.....                                                | 176 |
| 1.5. Conjunção teórica: nosso conceito final de enredo.....                                                          | 219 |
| 2. Perspectiva clássica da aporia: formas de representação literária.....                                            | 234 |
| 3. Conclusão: contribuições finais para a análise.....                                                               | 243 |
| 4. Referências.....                                                                                                  | 245 |
| CAPÍTULO III: ANÁLISE DO ENREDO APORÉTICO DE “A TERCEIRA MARGEM DO RIO” E DE “EL INMORTAL”.....                      | 247 |
| Introdução.....                                                                                                      | 247 |
| Primeira parte: “A terceira margem do rio”.....                                                                      | 250 |



|                                                                                                                                      |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1. Análise imanente.....                                                                                                             | 250 |
| 1.1. Representação argumental do enredo.....                                                                                         | 250 |
| 1.2. O enredo e seu alcance diegético: funções diegéticas da narração.....                                                           | 253 |
| 1.3. O enredo: sua causa motora – forma e fim do relato.....                                                                         | 263 |
| 1.3.1. Natureza da causa motora: o teste da aporia, aporia catártica e a ‘mutilação’ do caráter e do pensamento do protagonista..... | 266 |
| 1.3.2. Causa motora aporética: efeitos simbólicos.....                                                                               | 288 |
| 1.3.3. Causa motora aporética: o acentuado efeito negativo das aporias.....                                                          | 297 |
| 1.4. O enredo e o seu sistema de base.....                                                                                           | 301 |
| 1.4.1. Funções cardinais, catálises, índices e informantes em “A terceira margem do rio”.....                                        | 303 |
| 1.5. Constatações finais da análise.....                                                                                             | 311 |
| <br>2. Breves aproximações: “A terceira margem do rio” e outras narrativas rosianas potencialmente aporéticas.....                   | 313 |
| 2.1. Narrativas potencialmente aporéticas.....                                                                                       | 316 |
| 2.1.1. “Campo Geral”.....                                                                                                            | 317 |
| 2.1.2. “Cara de Bronze”.....                                                                                                         | 321 |
| 2.1.3. “Antiperipleia”.....                                                                                                          | 324 |
| 2.1.4. “A vela ao diabo”.....                                                                                                        | 327 |
| 2.1.5. “Páramo”.....                                                                                                                 | 330 |
| 2.1.6. “Lá, nas campinas”.....                                                                                                       | 334 |
| <br>Segunda parte: “El inmortal”.....                                                                                                | 340 |
| Introdução.....                                                                                                                      | 340 |
| 1. Análise imanente.....                                                                                                             | 341 |
| 1.1. Representação argumental da intradiegeese.....                                                                                  | 341 |
| 1.1.1. A busca pela Cidade dos Imortais e pelo rio da imortalidade.....                                                              | 341 |
| 1.1.2. Descoberta do rio e descrição da Cidade dos Imortais.....                                                                     | 342 |
| 1.1.3. O troglodita Argos.....                                                                                                       | 343 |
| 1.1.4. Revelações: Argos é Homero, os trogloditas são os imortais – lógica da imortalidade.....                                      | 344 |
| 1.1.5. Aventuras do imortal: em busca da mortalidade; revisão do manuscrito.....                                                     | 345 |
| 1.2. O mundo de Marco Flamínio Rufo: suas interpolações.....                                                                         | 346 |
| 1.3. Causa motora do enredo intradiegético: forma e fim do relato.....                                                               | 353 |
| 1.4. Natureza da causa motora do enredo intradiegético: o teste da aporia.....                                                       | 369 |
| 1.5. Símbolos da causa motora e de seus efeitos [negativos].....                                                                     | 386 |
| 1.6. O enredo intradiegético: seu sistema de base.....                                                                               | 392 |
| 1.7. A diegeese primeira e o problema dos narradores.....                                                                            | 398 |
| 1.7.1. O problema do narrador da intradiegeese.....                                                                                  | 404 |
| 1.7.2. Os narradores da diegeese.....                                                                                                | 409 |
| 1.8. Constatações finais da análise.....                                                                                             | 411 |
| <br>2. Breves aproximações: “El inmortal” e outras narrativas borgesianas potencialmente aporéticas.....                             | 413 |
| 2.1. “La biblioteca de Babel”.....                                                                                                   | 414 |
| 2.2. “La secta del fénix”.....                                                                                                       | 416 |
| 2.3. “La busca de Averroes”.....                                                                                                     | 418 |
| 2.4. “La escritura del dios”.....                                                                                                    | 419 |

|                                                                                                                   |            |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>2.5. “El espejo y la máscara”.....</b>                                                                         | <b>421</b> |
| <b>3. Conclusões gerais: aproximação entre as narrativas “A terceira margem do rio” e “El<br/>inmortal” .....</b> | <b>424</b> |
| <b>4. Referências.....</b>                                                                                        | <b>433</b> |

## INTRODUÇÃO GERAL

No primeiro capítulo, introduzimos sucintamente as noções preliminares de enredo aporético (nossa categoria de análise) através de alguns dos mais antigos textos de ficção que exploram esta forma específica e que, em certa medida, nos servem de ‘ponto de partida’. Em seguida, verificamos alguns textos de Borges e Guimarães Rosa que trabalham com o enredo aporético, nos detendo especialmente sobre “El inmortal” e “A terceira margem do rio” (nosso *corpus* de análise). Posteriormente, consultamos a fortuna crítica destas narrativas, observando se alguma abordagem está assentada numa concepção de aporia ou de enredo aporético, conforme nossa compreensão destes conceitos. Há também um breve aporte ‘metacrítico’. Finalmente, concluimos ‘acenando’ os caminhos traçados para lidar com os problemas centrais apresentados pelo nosso objeto de estudo.

No segundo capítulo, abordamos as principais contribuições teóricas sobre o enredo. Tomamos a teoria do “mito” de Aristóteles como reflexão inicial e referência para analisar as demais concepções. Assim, na medida em que expomos as ideias de outros teóricos, pensamos em aproximá-las das noções aristotélicas, a fim de cotejar as diferenças, semelhanças e inovações. Dentre os teóricos por quais passamos, além de Aristóteles, estão: a) os formalistas russos Tomachevski e Shklovsky – com a questão da dualidade *fábula/trama*, e seus componentes; b) os estruturalistas (franceses) – com a busca pela microestrutura do enredo e sua aproximação com o conceito de *diegese* (especialmente, Lefebvre e Genette); e c) os anglo-americanos – que defendem uma visão mais orgânica do enredo em detrimento de uma análise estanque. Finalmente, após este percurso teórico, expomos a nossa concepção de enredo e, em conjunção com isso, explicamos o papel da *aporia* na formação do que estamos chamando de *enredo aporético*.

No terceiro capítulo, propomos a análise de “A terceira margem do rio” e de “El inmortal”, a partir do instrumental teórico resultante de nossa pesquisa apresentada no segundo capítulo. Primeiramente, analisamos a narrativa rosiana, levando-se em consideração os seguintes aspectos gerais: a) as funções diegéticas da narração; b) a causa motora do enredo; e c) o sistema de base do enredo. Em seguida, aproximamos “A terceira margem do rio” de outras narrativas rosianas com o fim de estabelecer rápidas comparações entre os seus enredos. Tomamos sempre como referência a possibilidade de a causa motora de tais enredos serem aporéticas. Semelhante procedimento é feito com a narrativa de “El inmortal”. Primeiro, observamos as interpolações que o conto apresenta, fazendo um levantamento

histórico delas, a fim de situar culturalmente o protagonista; em seguida, passamos a estudar a causa motora do enredo e sua natureza; depois, pesquisamos sucintamente as representações simbólicas da causalidade aporética; analisamos o sistema de base do enredo, discutimos o problema dos narradores e finalizamos com dois tipos de comparações: a) entre “El inmortal” e outras narrativas borgesianas potencialmente aporéticas; b) entre “El inmortal” e “A terceira margem do rio”.

# CAPÍTULO I

## APRESENTAÇÃO DO *ENREDO APORÉTICO*: PANORAMA CRÍTICO DE “A TERCEIRA MARGEM DO RIO” E DE “EL INMORTAL”

### 1. Introdução: sobre *uma* peculiaridade do enredo em algumas narrativas breves

Em suas *Teses sobre o conto* (2004), Ricardo Piglia diferencia o conto clássico à Poe, que faz emergir, no fim, o sentido oculto, daquele que mantém abaixo da superfície da história aparente a sua significação. “O mais importante nunca se conta”: esta sentença sintetiza as características gerais do que ele chama de “versão moderna do conto” (PIGLIA, 2004, p. 91).

O critério utilizado por Piglia para classificar o conto em *clássico* e *moderno* está, assim, centrado no *repassé ou não de informações* elementares que constituem o grande sentido e propósito da narrativa contística. Quanto mais oculto permanecem determinadas significações, em paralelo com o fluxo da história aparente, mais próximos ficam os contos de sua versão moderna. Isto não quer dizer que o sentido seja indecifrável, ou absolutamente inacessível. O leitor pode inferi-lo através dos recursos alusivos, dos fragmentos e elipses espalhados sutilmente pelo autor/narrador ao longo de seu texto. É a ‘teoria do iceberg’ de Hemingway, que o teórico argentino utiliza também na tipificação dos contos modernos.

Entretanto, podemos nos deparar já na época de Anton Chekhov<sup>1</sup> – contista que, em Piglia (2004, p. 91), marca o início do conto moderno – com *versões* que levam a proposição pigliana, citada acima, ao ‘pé da letra’. São, talvez, as primeiras a construir tipos de *enredo não-elucidativo*, imprecisamente chamados de *riddle stories* por alguns estudiosos, como é o caso de Joseph Lewis French. Para ele, a *riddle story* consiste na “forma mais ingênua do conto de mistério”<sup>2</sup>. Ela é descrita nos seguintes termos por este autor: “ela [a história] pode conter certo elemento do sobrenatural – ser tingida com misticismo – mas seu motivo e a revelação dele tem de ser francamente materialista”<sup>3</sup>. Aproxima-a, ainda, da história de

---

1 Meados e final do século XIX.

2 “The riddle story is the most naïve form of the mystery story” (FRENCH, 2015, p. 4).

3 “It may contain a certain element of the supernatural – be tinged with mysticism – but its motive and the revelation thereof must be frankly materialistic” (FRENCH, 2015, p. 4).

detetive: “é uma aliada muito próxima da história de detetive”<sup>4</sup>. French dá como modelo o conto “The Oblong Box”, de Edgar Allan Poe.

De nosso ponto de vista, contudo, nem a definição de French, nem o exemplo de Poe constituem, respectivamente, conceito e ilustração do enredo aporético. Em primeiro lugar, em relação à definição, não considerariamos aporético um enredo que traga uma “revelação” da natureza do motivo que o compõe; em segundo lugar, é justamente isso que ocorre em “The Oblong Box”, em que o conteúdo do misterioso caixão permanece encoberto até que o Capitão Hardy esclarece, após o desfecho, toda a situação para o narrador-personagem. Também não diríamos que os contos de enredo aporético são “formas ingênuas” das histórias de mistério. Eles estão na base de uma inovação literária que se enraizará profundamente nas narrativas de Franz Kafka, de Jorge Luís Borges e outros da estirpe destes autores, conforme mencionaremos mais adiante.

Tópico interessante, contudo, nas palavras de French, é o acento *materialista* que vincula ao gênero. É importante perceber que esse traço materialista surge em contraposição ao traço fantástico, do qual, segundo French, a *riddle story* não ganha senão um ‘matiz’, uma vez que não pode ser considerada uma história fantástica. Esse aspecto materialista permanece no enredo aporético, embora nada impeça que um conto fantástico nele esteja assentado. Finalmente, o que tiramos de tudo isso é que a denominação *riddle story* abrange tanto contos com enredo aporético como aqueles que trabalham um mistério e o revela no final<sup>5</sup>.

Contos como “The mysterious card” (1896), de Cleveland Moffett, “The lady, or the tiger?” (1882), de Frank Stockton<sup>6</sup>, e “The figure in the carpet” (1896), de Henry James, dentre outros, ilustram relativamente bem o enredo aporético. Dentro do gênero contístico, não sabemos ao certo se há outra(s) narrativa(s) anterior(es) a estas mencionadas. Mas, seguramente, podemos tomá-las como produções artísticas pertencentes ao final do século XIX. Elas podem, de alguma forma, ser consideradas precursoras de uma literatura que

---

4 “In this respect it is very closely allied to the detective story” (FRENCH, 2015, p. 4).

5 A própria coletânea feita por French inclui “The mysterious card”, de Moffett (do qual falaremos em seguida) e “The Oblong Box” de Poe.

6 A narrativa de Stockton fica entre a *aporia* e a *abertura*, uma vez que, no final, o narrador resolve deixar a decisão por conta do leitor: “E, então, deixo [a decisão de quem está atrás da porta escolhida pela princesa – a porta da direita] com *todos vocês*: quem saiu da porta aberta – a mulher, ou tigre?”. Trad. livre da seguinte passagem: “And so I leave it with *all of you*: which came out of the opened door, - the lady, or the tiger?” (STOCKTON, 2015, p. 4. Grifo nosso).

floresceu nos inícios do século XX, a que vagamente denominam de “absurda”, sem, entretanto, ficarem devidamente incluídas neste domínio<sup>7</sup>.

Na literatura do século XX, é bem mais coerente considerar os verdadeiros continuadores das narrativas aporéticas escritores como Franz Kafka e Jorge Luís Borges<sup>8</sup>. Textos exemplares como “Ein Brudermord” (“Um fratricídio”), “Das Urteil” (“O veredito”) e boa parte dos contos de Kafka; e “El inmortal” (“O imortal”), “La escritura del Dios” (“A escritura do Deus”), “La secta del Fénix” (“A seita da Fênix”) e outros de Jorge Luis Borges, são os desdobramentos mais originais e criativos daquelas formas de enredos aporéticos. Na literatura brasileira do mesmo século, encontramos, por exemplo, Murilo Rubião, com contos como “A fila” e “O convidado”; e Guimarães Rosa, com “A terceira margem do rio”, “Lá nas campinas” e “Páramo”.

Todos estes contos partilham, a seu modo, de um enredo diferenciado em relação à sua forma tradicional: fundam o seu *sistema de base*<sup>9</sup> numa causalidade incógnita. Desta maneira, o elemento que move e relaciona os eventos na sequência narrativa nos conduz a um “caminho sem saída”, isto é, a um sentido crucial, mas que permanece ausente, uma vez que continuamos desconhecendo, no desfecho, a causa motora fundante de toda lógica diegética que o enredo encerra.

Apresentemos brevemente, a título de ilustração, a *representação argumental*<sup>10</sup> das narrativas precursoras.

Em “The mysterious card”, Richard Burwell recebe, de uma bela e insuspeita mulher, um cartão que contém uma mensagem em francês, não mais de vinte palavras, escritas com

---

7 O termo “absurdo” é originalmente cunhado pelo crítico húngaro Martin Esslin, especificamente, para designar um tipo de texto dramático que se caracteriza pelo excesso de fragmentação, ilogicidade e o *nonsense* (o chamado *teatro do absurdo*). Convencionou-se classificar amplamente todo tipo de literatura “sem sentido” de *literatura do absurdo*. Convém ressaltar, entretanto, que o “sem sentido” aporético não é aquele “sem sentido” aleatório, próximo do que fizeram, por exemplo, os dadaístas. Ao contrário, num enredo aporético, o elemento/fenômeno não elucidado é trabalhado metodicamente através de cada evento que compõe a história.

8 Do ponto de vista histórico, a presença da aporia como motivo formal/final de um enredo parece surgir, de modo mais evidente, no final do século XIX com as narrativas mencionadas (as de Moffett e Henry James, especialmente). Desconhecemos a existência de outras obras anteriores que estructurem assim o seus enredos. O uso da aporia, e o seu alcance de cunho filosófico transmigrado para a forma literária, pode assinalar as primeiras inquietações relativas à pretensa intenção do homem de explicar tudo por meios científico-rationais; pretensão esta que alcançou seu auge no final do século XIX com o positivismo. Reiteramos que não se trata, necessariamente, de apontar uma solução fantástica para um fenômeno inexplicável. A aporia representada artisticamente atinge um dos aspectos mais caros aos personagens e ao próprio leitor: o orgulho (intelectual). E isso acarreta um sofrimento e uma angústia indescritível diante da impossibilidade do desvendamento.

9 Para maior esclarecimento do que compreendemos por “sistema de base” de um enredo, remetemos o leitor à seção 1.5 do segundo capítulo.

10 Para maior esclarecimento desta terminologia, do conceito aristotélico de *argumento* e do banalizado conceito de *história*, consultar a seção 1.3 do segundo capítulo, em especial, os comentários críticos feitos à teoria do enredo de Tzvetan Todorov.

uma tinta cor púrpura misteriosa. O protagonista, que não entende o idioma, pede ajuda. E todas as pessoas a quem ele mostra o cartão se horrorizam e passam a repudiá-lo, como se lhe imputassem uma ofensa grave e vergonhosa. O nova-iorquino (Burwell é americano) pede explicações, mas a reação de repulsa a sua presença é tão grande que ninguém ousa mais dirigir-lhe a palavra. Burwell é preso, após contratar os serviços de um detetive (que o entrega à polícia francesa por conta do conteúdo do cartão), arruína seu casamento, depois de mostrar o cartão a sua esposa (que fala francês fluentemente) e perde os negócios ao confidenciar as palavras malditas a um amigo seu sócio.

Por nenhum meio fica o protagonista sabendo do que se trata. Até que um dia, já em Nova York, encontra, por acaso, a mulher que lhe deu o cartão. Segue-a e descobre onde mora. Tenta a todo custo falar-lhe, mas sempre é impedido por alguma desculpa. Consegue, finalmente, ser introduzido no interior da casa através de um dos médicos que prestam cuidados à saúde da moça, já que ela padece de uma doença letal. Quando o protagonista está próximo de descobrir o motivo de toda a sua ruína, a moça morre e, o pior, a tinta púrpura desaparece, deixando apenas um cartão em branco, para desespero absoluto de Burwell.

“The lady, or the Tiger?” conta a história de um rei semibárbaro que cria um meio inusitado de julgar os criminosos e qualquer tipo de transgressor que ameace a sua soberania: pôr o condenado numa arena, diante de duas portas simétricas, e exigir que escolha uma delas. De uma sairá um tigre faminto e feroz que o devorará quase instantaneamente; de outra, uma dama, conveniente à idade e às características do condenado.

O grande julgamento ocorre quando o rei descobre o relacionamento de sua belíssima filha com um rapaz também muito belo, mas pobre. Ele não hesita em mandar o amante da princesa à arena. A moça, entretanto, suborna alguns agentes da lei e consegue descobrir, com alguns dias de antecedência, em qual porta está o tigre e em qual, a dama. Mas, há um inconveniente: a dama por trás da porta é uma mulher que rivaliza em formosura com a princesa e que, inclusive, já atraiu a atenção do seu amante.

O dia do julgamento chega. O rapaz é introduzido na arena e, como de costume, volta-se ao rei e sua corte para cumprimentá-los antes de tomar a sua decisão. Neste momento, a princesa indica, discretamente, com o braço direito, a porta da direita. O rapaz vai em direção a esta porta e a escolhe.

A esta altura, a narrativa é interrompida. O narrador começa um diálogo com o leitor explicando os motivos pelos quais a porta da direita pode conter o tigre (já que o *ciúme* pode ter mudado as intenções da princesa, fazendo com que ela indicasse a porta errada); ou os



motivos por que pode conter a dama (acima do ciúme, a princesa *ama* o rapaz e não suportaria vê-lo sendo despedaçado pelo tigre, preferindo que outra mulher o possuísse).

“The figure in the carpet” trata da história de um crítico que recebe a missão de escrever um ensaio sobre uma obra recente de Hugh Vereker, escritor que desfruta grande fama. Vereker, entretanto, não fica satisfeito com o ensaio, porque o jovem crítico não consegue descobrir o sentido oculto por trás do livro. O crítico, então, passa a trabalhar duramente a fim de desvendar o grande significado, mas sem obter êxito. Neste ínterim, um amigo seu, George Corvick, assegura ter encontrado o mistério depois de intensa pesquisa. Porém, morre e leva consigo a informação. A sua viúva, Gwendolen, se nega a dizer o segredo e também falece, carregando-o com ela ao túmulo. O narrador-personagem encerra o seu relato sem conseguir descobrir o grande sentido por trás do livro de Vereker.

Nestes contos, uma característica fica patente: há um “não dito” que atravessa toda a narrativa e que, acima de tudo, transforma-se na causalidade principal de todo o desenrolar do enredo. Esta causa não é dada a conhecer seja ao leitor, seja ao protagonista. O conto gira em torno de uma *informação* vital que está ‘morta’, por assim dizer, para aquele que mais necessita dela (leitor ou personagem). Como extraí-la das pistas, dos índices e dos fragmentos? Não há como, pois nestes casos ela está para além da elucidação. Dela, só sabemos que existe como *causa* e só conhecemos os seus efeitos, isto é, o próprio *enredo*, tentativa racional produzida e organizada pela narração na esperança de abarcar o ‘não elucidado’, ou o que nos é dado a conhecer destituído de razão<sup>11</sup>.

Não importam as interpretações ou as projeções simbólicas e arquetípicas. Estas são feitas, primeiro, porque é impossível ao leitor (ou mesmo ao personagem<sup>12</sup>), aceitar o que não apresenta inteligibilidade, o que não se sujeita a nenhuma forma de *reconhecimento*<sup>13</sup>; segundo, talvez mais perturbador, porque nossa cognoscibilidade detecta a existência de um *princípio* e a sua trajetória, conhecendo os seus efeitos, mas não sendo capaz de fazer com eficiência o percurso contrário para desvendar a sua natureza. Só nos resta inferir e arriscar um

---

11 Perceba-se que não é necessariamente o ‘irracional’ e seu fluxo incontrolável que dita o andamento dos eventos no enredo. No entanto, o *absurdo*/irracional pode constituir causa motora de um enredo, levando-o também a um final não-elucidativo.

12 No conto *The mysterious card*, Richard Burwell também constrói suas especulações. Assim como o aflito narrador-personagem de “A terceira margem do rio” vai esgotando todas as explicações possíveis que pudessem, finalmente, satisfazer a angustiante decisão do seu pai. Ou a situação em que nós, leitores, somos postos cada vez mais distantes na ‘fila’; e, juntamente, com o personagem Damião, jamais saberemos o segredo que Pererico carrega na narrativa de Murilo Rubião. Dessa forma, pode especular a consciência extradiegética (nós, leitores), a consciência diegética (o personagem) ou ambos, ao mesmo tempo, se encontrarem em *aporia*.

13 No sentido que Aristóteles dá ao termo em sua *Poética*.

sentido interpretativo para a satisfação de uma espécie de *instinto intelectual*<sup>14</sup>. Entretanto, este sentido interpretativo, fruto do esforço crítico, é, antes, um *sentido dos efeitos* e não da causa – que continua ininteligível –, isto é, é um sentido do *enredo* e não do motivo de sua criação e configuração. O problema é que este sentido do enredo, ou o sentido do efeito complexo – aquele que soma e ordena todos os outros efeitos – continua sendo parcial e insiste em nos colocar num “caminho sem saída”.

Enredos que possuam uma configuração similar ao que é descrito acima, passamos a chamar de *aporéticos*<sup>15</sup>.

## 2. Os enredos aporéticos em Borges e Guimarães Rosa: motivos do nosso recorte

Estamos diante de dois autores com poéticas, à primeira vista, bastante diversas. Começamos com Jorge Luis Borges, acostumado a ambientar os seus enredos em espaços e tempos os mais improváveis possíveis<sup>16</sup>; com uma distinta capacidade de tirar os temas tradicionais de seu lugar-comum, de seus sentidos óbvios e do abuso literário que sofreram ao longo do tempo. Ao lermos os seus contos, percebemos que o principal de sua maestria está assentado fundamentalmente numa *inversão criativa* da perspectiva (do tradicional para o inusitado) que nos permite enxergar, de uma maneira inteiramente inédita, temas tão velhos quanto à própria humanidade.

Lembremos, por exemplo, a perspectiva do narrador de “El Aleph”, deitado no chão de um porão, olhando fixamente para o nono degrau da escadaria e, a partir de lá, contemplando maravilhosamente a simultaneidade das coisas através do *Aleph*; ou, então, olhemos da perspectiva de Astérion, dentro de seu labirinto, para sentirmos o terror que a figura da plebe lhe infunde<sup>17</sup>; ou ainda, examinemos o pormenor que a visão do narrador de “El milagro

---

14 Nossa tendência natural de querer tornar tudo ao nosso redor passível de conhecimento.

15 A abordagem que faremos da noção de *aporia* só levará em conta o seu conceito clássico, os trabalhos em Platão e Aristóteles. Mesmo assim, não pretendemos nos ater demoradamente em divergências de ordem filosóficas que, por ventura, possam existir entre ambos, uma vez que o tratamento deste tema merece uma consideração à parte. Interessa-nos conhecer o conceito clássico, compreender os seus tipos possíveis e preparar o caminho para fazermos uma ‘transmigração’ conceitual coerente com a nossa proposta.

16 Basta lembrarmos a Cidade dos imortais e o seu tempo em “El inmortal”, o espaço de “La biblioteca de Babel”, as misteriosas regiões de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, o instante fantástico de “El milagro secreto” etc., para formarmos uma ligeira ideia de onde estão situados os melhores enredos do escritor argentino.

17 Na perspectiva tradicional, temos um monstro comedor de carne humana, preso num labirinto, representando arquetipicamente os medos mais aterrorizantes e ocultos do ser humano. Até Borges, o touro de Minos nunca encontrou o seu verdadeiro ‘redentor’ e a sua verdadeira ‘redenção’, isto é, o direito à voz para expressar sua *versão* das coisas. Sabemos hoje que de sua casa, onde as portas estão permanentemente abertas, ele evita sair, pois o rosto da plebe lhe infunde o terror. Assim Borges nos oferece um Astérion mais humanizado e, com isso,

secreto” consegue extrair do instante congelado. Acreditamos que essas obras nos dão uma ideia de quão profícua essa prática tem sido ao autor argentino.

Do outro lado, temos o singular estilo de Guimarães Rosa, que costuma ambientar os seus enredos nos interiores de Minas, num tempo bem específico, caracterizado mais por uma sucessão *mística* dos acontecimentos do que por uma sucessão cronológica<sup>18</sup>. Não à toa que as indicações temporais cronológicas são coisas raras em sua narrativa, e quando aparecem quase sempre inserem os acontecimentos no intervalo que vai do início aos meados do século XX.

Acrescentemos ao seu peculiar estilo as ‘reiterações’ temáticas que frequentemente entram como causalidade motora de seus mais importantes enredos, como, por exemplo, a *travessia*, o *rio*, suas *margens*, em contos como “Azo de almirante”, “Ripuéria”, o próprio “A terceira margem do rio”, a cena marcante da travessia do São Francisco por Riobaldo em *Grande Sertão: Veredas*, também a travessia funesta da enchente do Córrego da Fome em “O burrinho pedrês”; animais-símbolos como os *burros* de “O burrinho pedrês”, de “A simples e exata estória do burrinho do comandante”, aquele que guia Matraga em “A hora e vez de Augusto Matraga”, o burro de “Presepe”, as diversas aparições do burro nos poemas narrativos de “O burro e o boi no presepe”; ou os *bois* em “Conversa de bois”, “Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi”, o boi de “Presepe”, os bois de “Entremeio com o vaqueiro Mariano”, o touro de “Hiato” e também os de “O burro e o boi no presepe”<sup>19</sup>; o homem ‘capião’, e seu universo social e psíquico, suas credences e suas interdições místicas etc., cujos exemplos são quase incontáveis e aparecem em maior destaque nas narrativas de *Sagarana* (contos como “São Marcos”, “Corpo fechado”, “Duelo” e outros).

Para alguns, a diferença de estilo, portanto, pode soar bastante óbvia: Jorge Luis Borges é tido tradicionalmente como um escritor universalista; João Guimarães Rosa, como um escritor regionalista. Tal distinção, entretanto, é desfeita quando se descobre que ambos alimentam uma tendência de representar artisticamente o *inacessível*, e que as suas melhores criações narrativas estão assentadas em enredos que trabalham temáticas derivadas do *inexplicável*<sup>20</sup>. Vejamos, por exemplo, contos como “La secta del Fénix”, a “La escritura del

---

reescreve o mito.

18 Em ensaio a ser publicado sobre o conto “A hora e vez de Augusto Matraga”, observamos que este tempo místico assume uma função causal dentro do enredo, determinando a ‘leitura’ que o protagonista faz dos acontecimentos, enquanto o tempo cronológico é relegado a segundo plano.

19 Uma pesquisa que poderia render muitos frutos interessantes seria uma que propusesse estudo sério do *bestiário* rosiano. A presença de certos animais encerram significados simbólicos e diegéticos indispensáveis à compreensão de muitos enredos deste escritor brasileiro.

20 Aqui, vale ressaltar uma distinção importante: o *inexplicável* tende a ser visto como uma característica do gênero fantástico. Porém, ele não serve apenas ao fantástico. Basta observarmos que nem todas as obras da

Dios”, “El Aleph”, a “La biblioteca de Babel”, citando apenas alguns de Borges. E, da parte de Guimarães Rosa, contos como “A menina de lá”, “Lá nas campinas”, “A estória do homem do Pinguelo”, “Corpo fechado”, “São Marcos”, “Recado do morro”, “Páramo”<sup>21</sup> e outros.

Nessa linha de pensamento, entendemos que o ‘famigerado’ *labor linguístico* de Rosa, infundido em suas melhores criações, pode corresponder a uma ânsia de tornar ‘cognoscível’ dimensões que a língua não é capaz de representar; dimensões que pertencem a um universo *incógnito, inacessível*, mas que ‘sentimos’, inferimos sutilmente a sua existência.

Se sondarmos uma variante mais específica do inexplicável (isto é, o inexplicável aporético), e procurarmos nas narrativas de Borges e de Rosa representações dessa variante, chegamos, do lado de Borges, em contos como “El inmortal”, “La secta del Fénix” e “La escritura del Dios”<sup>22</sup>; e do lado de Rosa, num conto como “A terceira margem do rio”.

No último escritor, encontramos muitas narrativas que trabalham com situações de aporia, mas que não constituem em si a *causa formal e final*<sup>23</sup> do enredo em que aparecem. Dessas situações, por exemplo, poderíamos citar as de contos como “Lá nas campinas” (provavelmente, o que mais se aproxima, em termos aporéticos, de “A terceira margem do rio” na contística rosiana), “Páramo”, “Campo Geral” (a estória de Miguilim), “Cara de bronze”, “A vela ao diabo” e “Subles”. Por conta dessa constatação de aporias como causas

---

chamada ‘literatura do absurdo’ são fantásticas, ou mesmo *neofantásticas* (se quiserem adotar a perspectiva de Jaime Alazraki) e, contudo, usam o inexplicável e suas variantes. Do ponto de vista de nossa abordagem, o conceito de *aporia* é, por exemplo, uma variante do inexplicável. Inclusive, enquanto variante do inexplicável, nada impede que um enredo aporético constitua categoria do fantástico. David Roas faz uma observação que consideramos bastante pertinente para distinção do gênero fantástico. Segundo este teórico, o *sobrenatural*, aliado ao *medo*, são elementos fundantes do gênero. Portanto, da perspectiva de quem lê ou estuda, pelo menos, o fenômeno fantástico possui uma ‘filiação’. Por outro lado, a aporia não tem fronteira permanentemente marcada: é um procedimento que pode servir ao fantástico (se se ‘veste’ com o sobrenatural), mas também pode servir a um impasse lógico ou a uma ausência premeditada de informações vitais à compreensão do enredo. Novamente, pensemos no segredo que o personagem Pererico, de Murilo Rubião, carrega consigo. Sua missão é comunicar esse segredo ao gerente de uma fábrica. Ele, por mais de seis meses, enfrenta uma fila quase interminável, e quando consegue chegar até o setor da gerência descobre que o gerente havia morrido. O uso do sobrenatural para filiar uma narrativa como esta ao fantástico nos parece totalmente arbitrário.

21 Interessante observar que o conto “Páramo” destoa completamente do estilo primeiro de Rosa, isto é, aquele apresentado em obras tais como *Sagarana*, *Corpo de Baile* (ou suas posteriores divisões), *Primeiras Estórias* e *Tutameia* (*Terceiras estórias*). “Páramo”, publicado em obra póstuma (*Estas estórias*) é, talvez, a narrativa mais lúgubre do autor brasileiro, e partilha muito do estilo borgiano ao abordar temáticas que conduzem ao transcendental (no caso, a compreensão da morte e suas variações). Este conto, também, é um dos poucos que não se ambientam num espaço brasileiro interiorano.

22 Contos que tendem a sintetizar a causa motora do enredo a uma singularidade misteriosa (uma palavra indecifrável, um objeto incompreensível ou absurdo etc.) tais como as que aparecem em “O espelho e a máscara”, “A rosa de Paracelso”, “Undr”, “A procura de Averróis” (em que o problema está centrado na impossibilidade de se compreender as palavras *tragédia* e *comédia*, conforme apresentadas na Poética).

23 Conforme nos define Aristóteles na *Metafísica* e na *Física*. Para uma discussão mais aprofundada deste tópico, ver a seção 1.5 do segundo capítulo.

situacionais, e não como causas principais do enredo, fica patente o motivo de nosso recorte em Rosa.

Mas é em Borges que encontramos o verdadeiro dilema na escolha de nosso *corpus* de pesquisa, uma vez que os supracitados contos (e ainda outros) tomam a aporia como causa formal/final de seus enredos. No caso do escritor argentino, preferimos “El inmortal” porque nele o tema da aporia é explorado de maneira bastante singular, perpassando diversos níveis da narrativa e, por consequência, ‘ampliando’ o alcance diegético do problema que funciona como causa motora do enredo inicial (a conquista da imortalidade por Flamínio Rufo).

Em outras palavras, em “El inmortal”, Borges trabalha de forma bastante criativa com a configuração de enredos aporéticos, transpondo o *problema* da diegese primeira para o nível da narração. Entretanto, em nenhum momento a aporia deixa de ser diegética. Ao contrário, ela é fundadora de diegeses, uma vez que o que é alcançado pela temática da imortalidade, torna-se parte de um enredo específico. A habilidade consiste em fazer migrar, gradativamente, a aporia e os paradoxos decorrentes, da dimensão ficcional primeira (diegese 1), para a *forma* de outras dimensões ficcionais (diegeticamente transformadas) que o texto acumula e que constituem toda a sua complexidade.

Já Guimarães Rosa, em “A terceira margem do rio”, transforma a aporia ‘bruta’, por assim dizer, num referencial simbólico, ainda que de algo desconhecido. Ele se aproveita do reconhecimento intelectual da existência do problema, para ‘vesti-lo’ com o símbolo atordoante do inacessível<sup>24</sup>, deixando entrever através da narração uma compreensão mística da existência do problema, sem permitir, contudo, o reconhecimento de sua verdadeira natureza.

---

24 Aqui, nos parece razoável uma analogia: Rosa utiliza, mais ou menos, o mesmo artifício utilizado por Paulo na ocasião em que precisou evangelizar os atenienses politeístas. Em *Atos*, capítulo 17, versículo 22-26, o apóstolo se aproveita da presença de um altar, dedicado ao DEUS DESCONHECIDO, para vesti-lo com a imagem do Deus judaico-cristão. Diz: “Então, Paulo, levantando-se no meio do Areópago, disse: Senhores atenienses! Em tudo vos vejo acentuadamente religiosos; porque passando e observando os objetos de vosso culto, encontrei também um altar no qual está inscrito: AO DEUS DESCONHECIDO. Pois esse que adorais sem conhecer é precisamente aquele que eu vos anuncio”. A diferença entre o procedimento de um e de outro é que, em Rosa, o “Deus” (isto é, a aporia) permanece desconhecido, mesmo ‘vestido’ como símbolo do inacessível. É como se o escritor brasileiro se aproveitasse da *causa* (ininteligível) para derivar daí o paradoxo de um enredo aos moldes do inteligível. Em “A terceira margem do rio”, a conexão entre a decisão do ‘pai’ e a narração do ‘filho’ está permanentemente cortada. Em termos formais, o que existe é uma relação de *causa e efeito* não elucidada. E o absurdo é que conhecemos o *efeito* (o altar vazio) – o que a decisão do pai acarreta, isto é, aquilo que constitui o próprio enredo –, mas não somos capazes de conhecer, a partir daí, a natureza íntima da *causa* (o DEUS DESCONHECIDO).

### 3. Fortuna crítica dos contos “El inmortal” e “A terceira margem do rio”

A crítica do conto “El inmortal”, infelizmente, não estuda a fundo a problemática da aporia da imortalidade, como causa motora de dois sistemas de base que se entrelaçam por possuírem uma mesma motivação. É com esta intenção que o elegemos como objeto de estudo, a fim de dedicar um olhar pormenorizado a este problema.

O mesmo afirmamos a respeito do conto “A terceira do rio”. Com raríssimas exceções, não encontramos na fortuna crítica deste texto rosiano nenhuma abordagem que o trata sob a perspectiva do tipo de enredo que ora apresentamos.

Para o texto de Borges, encontramos, em boa parte das produções críticas, abordagens que estão preocupadas com, pelo menos, um dos temas (e subtemas) esquematizados a seguir:

- a) A Criação Literária, Memória/Esquecimento e Identidade
  - aa) *A problemática da autoria, da escritura e linguagem literária;*
  - ab) *Aspectos filosóficos por trás da criação literária.*
- b) Circularidade (Eterno Retorno) e Imortalidade.

No caso de “A terceira margem do rio”, dividimos os textos críticos a partir dos seguintes aspectos:

- a) Estudos comparados;
- b) Explicação mítico-filosófica do *Absurdo*.

#### 3.1. “El inmortal” e crítica

Os textos críticos que tratam do conto não baseiam, de um modo geral, a sua análise no estudo de uma *categoria formal*. Por esta expressão queremos nos referir às tradicionais categorias basilares do gênero narrativo, a saber, o *narrador*, o *tempo*, o *espaço*, o *personagem*, o *enredo*, ou qualquer outro aspecto enraizado na configuração estrutural da narrativa.

Há uma preferência quase absoluta pelo estudo das *categorias temáticas*, isto é, uma preferência pela focalização da análise em temas recorrentes dentro do conto, tais como a questão da *imortalidade*, da *autoria*, da *memória/esquecimento* etc.

Suspeitamos que esta predileção se dê pelo fato de que os temas são móveis e flexíveis, devido ao seu grau de abstração e abrangência, o que permite aos críticos estabelecer conexões as mais diversas com referenciais ideológicos mais amplos, externos à própria obra. Isto é observável em alguns textos com propósitos estritamente filosóficos. Por exemplo, aqueles que pretendem estudar o tema da *imortalidade* em Borges e tomam como pretexto o conto “El inmortal” (já que, entre as produções ensaísticas e ficcionais do escritor argentino, este é o que apresenta a visão mais completa sobre o assunto).

Notamos, a partir daí, que há uma preocupação em compreender e sistematizar o pensamento filosófico que Borges apresenta em seus textos. Portanto, com exceções, a crítica dificilmente volta a sua atenção para a *funcionalidade* dessa suposta filosofia borgesiana dentro dos limites impostos pela singularidade de uma obra, especialmente, a de ficção.

Outro aspecto, talvez, decorrente da preferência por categorias temáticas, é a opção pela forma ensaística. O ensaio se caracteriza pela liberdade na exposição da sequência lógica dos argumentos. É uma forma extremamente eficaz de expressão do pensamento, já que não cinde neste último o aspecto lógico do criativo. No entanto, pode servir de pretexto para uma exposição aleatória e sem objetivo claramente definido. Notamos uma incrível dificuldade de resenhar alguns textos críticos justamente porque não conseguíamos encontrar uma sequência lógica mínima na exposição. Desconfiamos, assim, que tal dificuldade esteja diretamente relacionada ao uso abusivo do gênero.

Registradas essas constatações, apresentamos, a seguir, o pensamento crítico acerca do conto “El inmortal”, conforme esquema apresentado anteriormente.

a) A Criação Literária, Memória/Esquecimento e Identidade

aa) *A problemática da autoria, da escritura e linguagem literária*

Ronald Christ, em ensaio intitulado *The immortal* (1986), inicia sua reflexão tecendo alguns elogios ao conto. Em “El inmortal”, que, segundo o crítico, é o perfeito exemplo do método alusivo borgiano, o escritor faz a sua contribuição a temas que haviam preocupado alguns escritores do século XX, como Conrad, Joyce, Eliot e outros.

Ao analisar a epígrafe, Christ identifica as grandes características da narrativa: a questão do Eterno Retorno no sentido intelectual e a aparente pluralidade de mentes convergindo para a formação de um “tecido alusivo” (CHRIST, 1986, p. 49). Isso leva ao problema da *personalidade* e à reavaliação dos seus princípios definidores, tema que já está presente em dois textos de Borges intitulados “Everything and Nothing” e “El hacedor”, que

são apenas comentários e sumários a respeito. Para Christ, porém, o conto não somente apresenta o tema, mas também o demonstra detalhadamente: “Mais variado, mais complexo [do que os dois textos supramencionados] é ‘O imortal’, que trabalha o mesmo assunto, mas de uma perspectiva interna, de modo que o entendimento do leitor se desenvolve gradual e dramaticamente, junto com o do protagonista”<sup>25</sup>.

Depois de refletir sobre o problema das múltiplas personalidades simultâneas que aparecem no conto, conforme indica a alternância dos pronomes (primeira pessoa do singular/ primeira do plural), Christ acredita que os eventos descritos na narrativa podem ser lidos de duas maneiras: primeiro, pela aparente singularidade dos elementos – das personagens, do lugar, das coisas e do tempo; segundo, como manifestação de um único personagem, que escreve a ficção inteira (incluindo o prefácio, a narrativa e o pós-escrito), mas que se encontra ausente da história em si, mesmo estando em tudo e em todos os lugares (CHRIST, 1986, p.52)<sup>26</sup>.

A partir desta consideração, Christ investe na ideia do ‘autor universal’, encontrando na figura do Homero do conto a sua representação mais arquetípica. Aliado a essa ideia, entram no debate dois temas bastante recorrentes nos críticos: a questão da *morte* e do *esquecimento*, sendo que, em Christ, parece haver a intenção de igualar as duas noções, baseado em algumas passagens do conto que aparentam trabalhar a equivalência de ambas. Ele acrescenta: “O homem vive através da morte, isto é, do esquecimento; somente Deus ou um Imortal vivem através da lembrança de tudo”<sup>27</sup>.

Outro problema, também muito explorado pelos críticos do conto, é o papel da literatura na consolidação da imortalidade. Para Christ, é responsabilidade da literatura negar a mortalidade, negar o esquecimento e prezar pelo sonho eterno da vida e da memória. A literatura deve ser memória infinita. Para ser verdadeira, deve negar a novidade e transformar o autor num ser repleto de recordações universais.

Na segunda parte do ensaio, Christ analisa a descrição de um lugar onírico feita por De Quincey, procurando investigar as possíveis influências que as imagens presentes na descrição tiveram na arquitetura da Cidade dos Imortais de Borges. Percebem-se as similitudes na

---

25 Trad. livre de: “More varied, more complex is ‘The Immortal’, which treats the same subject but from the inside so that the reader’s understanding develops gradually and dramatically, along with of the character” (CHRIST, 1989, p. 50).

26 Diz Christ: “Há um imortal que é todo o resto: o título da história é pontualmente singular; Homero é o autor universal”. Trad. Livre de: “There is one immortal who is all the rest: the story’s title is pointedly singular; Homer is the universal author” (CHRIST, 1986, pp. 52-53).

27 Em trad. livre de: “Man lives by dying, that is, by forgetting; only God or an Immortal lives by remembering all” (CHRIST, 1986, p. 54).



criação de *labirintos* (com escadarias que levam a lugar nenhum, ascensões infinitas) e a *repetição* de certos padrões que apontam para situações sem sentido e mesmo incognoscíveis. O crítico acredita que a imagem da Cidade dos Imortais está estritamente baseada nesta descrição de De Quincey, uma vez que as impressões gerais de repetições sem propósitos definidos, os detalhes das escadarias (que aparecem minuciosamente na descrição) que conduz à circularidade e ao infinito, tudo isso coincide com a descrição apresentada no conto.

O crítico menciona que a semelhança entre De Quincey e Borges se centra justamente na crença da impossibilidade de se alcançar um ‘centro’, um ‘núcleo’ definitivo para as coisas. Daí a recorrência ao labirinto que, em si, no seu suposto ‘centro’, já possui outro labirinto, de modo que a essência da realidade ou do ser jamais é alcançada. É o chamado “efeito Piranesi” (*Piranesi effect*)<sup>28</sup>, devido à figura que aparece na descrição de De Quincey, subindo interminavelmente as escadarias (CHRIST, 1986, p. 56).

Na terceira parte de seu ensaio, Christ enfatiza as alusões e referências a escritores e filósofos que aparecem, especialmente, no final do conto. Analisa o papel de Nahum Cordovero, crítico fictício que tentam lançar descrença no manuscrito e o considera apócrifo. Observa os possíveis significados do nome de Nahum Cordovero e o relaciona com o conto.

As referências prosseguem com a comparação entre Eliot e Borges, notando as semelhanças e diferenças entre ambos, que podem ser assim sintetizadas: a) ambos compartilham a visão do mundo como um deserto em ruínas; b) ambos compartilham um tipo de narrador que é todos os personagens e que encontra na (sua) memória o *medium* de existência; c) ambos empregam a metáfora da “sede”, representando o anseio fundamental tanto pelo Rio da Vida quanto pelo Rio da Morte; d) ambos aprenderam a empregar a “alusão literária”<sup>29</sup> como matéria e como método (CHRIST, 1986, p. 67).

Mas o aspecto mais interessante nessa última parte do ensaio é a comparação entre a descrição de algumas tribos bárbaras, feita pelo historiador romano Plínio, e a influência que

28 Piranesi (Giovanni Battista Piranesi – 1720/1778) foi um renomado gravurista e arquiteto italiano. Há uma série de dezesseis gravuras intituladas *Carceri d'invenzione* (Prisões imaginárias) em que aparecem gigantescas e fantasmagóricas prisões, contendo uma série de escadarias engenhosas e maquinários enormes. Formam um espaço labiríntico que aparenta não ter propósito claro. Ver <http://jornalggn.com.br/blog/luisnassif/as-prisoas-de-piranesi>. Acesso: 04/01/15.

29 Christ define a *alusão* como sendo um “dispositivo que reflete um trabalho em outro”. Tal dispositivo, entretanto, retoma de forma criativa o trabalho/obra refletida: “Alusão é, assim, o procedimento que reflete um trabalho em outro; e, a despeito da ausência de princípio aparente na repetição que o Imortal descreve, a alusão se repete significativamente, ordenando o caos que é, a um tempo, literatura e vida”. Trad. livre de: “Allusion is thus the device which reflects one work in another; and despite the lack of apparent principle in repetition which the Immortals describe, allusion repeats meaningfully, ordering the chaos which is at once literature and life” (CHRIST, 1986, p. 74). Por estes termos, a *alusão* se aproxima do conceito de *intertextualidade*, considerando que a menção a outro trabalho nem sempre se apresenta por meio de uma citação direta, mas, na sua maioria, pela retomada de eventos semelhantes.

esses apontamentos exercem sobre a criação dos trogloditas de Borges. Christ mostra como Borges faz uma espécie de pastiche<sup>30</sup> a partir do texto do historiador, atribuindo certas características desses povos aos imortais do conto, sendo a ausência da articulação linguística a mais notável.

O crítico continua citando e demonstrando os diversos paralelos que o conto estabelece com outras obras, tais como a carta de Descartes ao embaixador, uma peça de Bernard Shaw (*Back to Methuselah*), um poema de Eliot (*The Waste Land*), um romance de Conrad (*Lord Jim*) e um romance menor de uma Ellis Cornelia Knight, cujo título já nos diz o bastante para supor que Borges o leu: *Marcus Flaminius; or a view of the military, political and social life of the Romans: in a series of letters from a patrician to his friend; in the year DCC.LXII. from the foundation of Rome to year DCC.LXIX.*

Christ conclui que cada uma dessas alusões contribui para o nosso entendimento da literatura como uma espécie de memória universal que garante a sobrevivência de todas as grandes obras, isto é, que garante a sua imortalidade. Por outro lado, estar atento a esses empréstimos criativos é desvendar os segredos da narrativa, é lê-la ‘cabalisticamente’ e ‘hieroglificamente’; é resolver o quebra-cabeça com as pistas que o próprio texto fornece (CHRIST, 1986, p. 75).

Em *Biography of an immortal* (1995), Dominique Jullien toma o conto como ponto de partida para a consideração geral de temas recorrentes na poética borgesiana. O principal deles, sem dúvida, é a questão da *autoria*. Esta temática orienta muitos textos ficcionais de Borges, como é o caso, por exemplo, de “El hacedor” (biografia ficcional de Homero) e “Everything and Nothing” (que trata da vida de Shakespeare). O conto “El inmortal” segue também alguns princípios da construção biográfica (o próprio Joseph Cartaphilus tenta construir uma autobiografia) e apresenta claramente alguns paradoxos e aporias relacionadas à questão do *autor*.

Segundo Jullien, a construção do conceito de autoria em Borges tem suas raízes na *leitura criativa*<sup>31</sup> que o escritor argentino faz da versão apresentada pelos românticos. Entretanto, o grande paralelo que será traçado ao longo de todo o ensaio é a aproximação proposta pelo crítico entre a lenda do judeu errante e o protagonista da trama de “El inmortal”,

---

30 Pastiche ‘enriquecedor’ e não meramente servil, conforme esclarece Ronald Christ: “O relacionamento entre Borges e Plínio é ativo: se Borges toma emprestado de Plínio, ele enriquece o texto do autor romano pela evocação de novos sentidos”. Trad. livre de: “The relationship between Borges and Pliny is active: if Borges borrows from Pliny, he enriches the Pliny text by eliciting a new meaning” (CHRIST, 1986, p. 70).

31 Uma leitura criativa, mas propositalmente equivocada, conforme a expressão que Jullien toma de empréstimo a Harold Bloom – “a ‘creative misreading’” (JULLIEN, 1995, p. 137).

Joseph Cartaphilus. A justificativa para tal conjunção se baseia no princípio de que a lenda é, em última instância, uma *alegoria do autor* (JULLIEN, 1995, p. 137).

O crítico começa pelo fato de o nome original do judeu errante (em algumas versões mais antigas da lenda) ser justamente aquele dado ao protagonista do conto: Joseph Cartaphilus:

Conforme os mais antigos relatos escritos da lenda, Cartaphilus foi um guarda romano, porteiro de Pilatos, condenado a vagar até os fins dos tempos por ter insultado Jesus Cristo. Arrependido, converteu-se a fé cristã, e foi batizado com o nome de “Joseph”<sup>32</sup>.

As similaridades entre o personagem borgiano e o personagem da lenda não param por aí. Segundo Jullien, ambos compartilham o dom de falar outros idiomas e o dom da profecia; ambos apresentam a face envelhecida e eterna; ambos padecem de insônia e possuem a ubiquidade e a longevidade (JULLIEN, 1995, p 137).

Após apresentar tais similitudes, o crítico passa a averiguar a possibilidade de compreender a lenda do Judeu Errante dentro da narrativa de “El inmortal” como o símbolo do autor.

Jullien aponta o fato de o mito do Judeu Errante, ao longo da história, ter sofrido muitas modificações e “contaminações”. Durante o século XVII, a história do guarda romano se funde com a do judeu sapateiro Ahasuerus, testemunha imortal da divindade de Cristo. Isso une dois traços essenciais da lenda: a *errância* e a *imortalidade*. Com o advento do Romantismo, o mito perde o seu sentido cristão primevo e passa a representar um símbolo da condição humana de uma forma geral.

Além das características em comum entre os personagens da lenda e do conto, esse sincretismo cultural é a razão maior que permite o crítico estabelecer com bastante propriedade a comparação entre outros elementos. O enredo do conto é construído à maneira do mito – que sofreu modificações e superposições ao longo de sua existência. Segundo Jullien, o enredo de “El inmortal” reflete as contaminações iniciais, apropriando-se criativamente das figuras do romano Cartaphilus e do judeu Ahasuerus em fases diferentes da narrativa.

---

32 Trad. livre de: “According to the earliest written accounts of the legend, Cartaphilus was a Roman guard, Pilate’s porter, condemned to walk until the end of time for having insulted Jesus Christ. Cartaphilus repented, converted to the Christian faith, and was baptized with the name ‘Joseph’” (1995, p. 137).

Desse incremento cultural que o mito revela provém outro problema de grande interesse para Borges: a questão da *identidade*. O que importa, na lenda, não é o entendimento da “errância” como um castigo divino (o que, segundo Jullien, retira do enredo borgiano a carga antissemitica presente na lenda), mas precisamente o jogo que impossibilita a definição de qualquer forma de identidade. Esse é o paradigma a partir do qual Borges constrói o enredo do seu conto.

Na lenda e no conto, a identidade é uma aporia. Considerá-la por estes termos significa também considerar a autoria como desprovida de qualquer originalidade e individualidade. Portanto, conforme o crítico afirma, o mito simboliza a impessoalidade autoral de toda literatura, ideia que está presente no conto “El inmortal” (JULLIEN, 1995, 139).

A relação entre o mito do Judeu Errante e o conto pode ser sintetizada nas seguintes palavras de Jullien:

A lenda do Judeu Errante consiste em um crescente corpo de versões que tende a obscurecer e diluir a individualidade de seu protagonista; igualmente, “El inmortal” tende a incorporar outros textos com o fim de representar a essência de toda literatura<sup>33</sup>.

Após as inquirições sobre as similaridades entre o conto e a lenda, Jullien passa a estudar a comparação entre a ideia romântica do “gênio” em Victor Hugo e a figura do “imortal” borgiano. Neste ponto, o crítico diz que Borges promove uma *inversão* da imagem do gênio romântico – retratado como um super-humano pelo escritor francês –, para uma forma ‘negativa’ que resulta no imortal do conto (a forma degenerada e bestial dos trogloditas, por exemplo)<sup>34</sup>.

Ao seu turno, Elena García Martín, em *The dangers of abstraction in Borges’s “The immortal”* (2005), analisa o protagonista do conto através da observação do seu discurso. A autora menciona a origem cronológica do narrador e sua afinidade linguística com Homero – o que confere ao discurso escrito inicial um tom de oralidade. A remota origem do narrador e sua trajetória pós-mortalidade lhe permitem incorporar ao relato inúmeras características que apontam a transição da linguagem do aspecto oral para o aspecto literário.

---

33 Trad. livre de: “The legend of the Wandering Jew consists of an ever-growing body of versions that tend to blur and dilute the individuality of its protagonist; likewise, “El inmortal” tends to incorporate other texts in order to represent the essence of all literature” (JULLIEN, 1995, p. 141).

34 “O imortal é uma inversão do gênio: a individualidade absoluta do gênio hugoano é revertida na impessoalidade radical do imortal de Borges”. Trad. livre de: “The immortal is an inversion of the genius: the absolute individuality of Hugo’s genius is reversed into the radical impersonality of Borges’s Immortal” (JULLIEN, 1995, p. 149).

Martín toma como base teórica a visão de Bruno Snell, para quem os poetas da era homérica apresentam uma dificuldade de compreender o abstrato sem o aproximar dos elementos concretos mais próximos. O corpo, os afazeres cotidianos e, especialmente, o *espírito bélico* – que dita muito do comportamento do homem grego da era de Homero – geram uma linguagem essencialmente metafórica a partir da qual a mente antiga pode apreender fenômenos cognitivos complexos.

A *ação* é o elemento norteador da linguagem metafórica da antiguidade clássica. Baseada em Snell, a autora nos mostra, no mínimo, dois motivos para isso: primeiro, como estratégia mnemônica própria da transmissão oral (a história/enredo pleno de ação é bem mais ‘memorizável’ do que uma sucessão de fatos abstratos); segundo, como sinal de excelência e como um valor inerente à identidade, o que nos remete ao aspecto didático. Para Eric Havelock, citado por Martín, a conservação oral de uma mensagem deve apresentar uma linguagem rítmica e deve contar história em vez de relatar fatos; isto é, deve haver uma preferência pelo *mito*, mais do que pelo *logos* (MARTÍN, 2005, p. 89).

Joseph Cartaphilus, em sua narrativa, apresenta seus atos passados, segundo Martín, como resultado de uma propensão natural para a ação, situação que, a nosso ver, é típica do herói homérico. Não há somente uma constatação de pendor natural para a ação, mas (o que parece ser mais interessante) esse pendor está expresso na maneira metaforizada da linguagem inicial utilizada pelo narrador do conto.

Conforme Elena Martín, ainda na boca do romano Flamínio Rufo (portanto, início da imortalidade), a narrativa está repleta de uma linguagem “animada”, aos moldes dos padrões antigos da fala. Os fenômenos e elementos que constituem a paisagem são dotados de características que remetem à ação. A autora cita diversos exemplos que corroboram o seu ponto de vista.

No mundo homérico, a força superior que impele os heróis à ação está estritamente relacionada com os deuses. No conto, entretanto, Martín observa que a força que move o protagonista não lhe é externa, mas procede do seu próprio íntimo. Isso marca um momento de transição: a consciência humana inicia o seu processo de separação do divino. O protagonista, segundo a autora, demonstra certo grau de individualidade, mesmo que ainda primitivo, que o faz sair de um mundo em que os fenômenos e os elementos eram apreendidos através de uma linguagem metafórica para entrar no mundo da linguagem abstrata e literária.

Assim, o problema da linguagem no conto – vinculada, inicialmente, ao sensório e à ‘animação’ – supera os propósitos estéticos. A essência do problema remete ao aspecto epistemológico da linguagem. Com a introdução da linguagem abstrata, o ser humano procura

formular verdades absolutas através da generalização conceitual que torne o conhecimento permanente:

O desejo de alcançar um conhecimento permanente da mais alta verdade guia o homem do mundo físico, mutável e transitório para a contemplação das verdades conceituais; a passividade é, agora, preferível à atividade, o intensivo ao extensivo, o permanente ao imediato<sup>35</sup>.

Na última parte do relato, o protagonista já aparece inserido dentro da tradição literária, refletindo sobre a morte e a eternidade, comparando obras de ficção e história e usando o pensamento abstrato para refletir acerca da superioridade do intelecto sobre o corpo (MARTÍN, 2005, p. 97).

O ensaio “*El inmortal*” de Jorge Luis Borges: *el yo, Aleph absolutos y vocabulários finales* (2011), de Jorge Sagastume, analisa o conto a partir das ideias de George Cantor, matemático russo que propôs inovações na área da teoria dos conjuntos com o conceito de *aritmética transfinita*. Baseado nessa ideia, cria um sistema epistêmico para representar os vários níveis do infinito, atribuindo a cada um desses níveis a primeira letra do alfabeto hebraico, o Aleph<sup>36</sup>.

Sagastume e outros críticos<sup>37</sup> acreditam que Borges manteve contato com esse conhecimento matemático, e não só o estudou como também o aplicou a suas obras. O autor parte dessa relação para observar como Borges trabalha alguns temas, como o caso do *eu* no conto “*El inmortal*”, sugerindo que não é possível estabelecer uma palavra final ou uma definição imutável sobre esse tema, porque o problema para tal definição permanente se encontra na finitude da linguagem e na falibilidade da memória. Entretanto, por intermédio de “*El inmortal*”, Borges ‘redescreve’ o tema através de uma linguagem transfinita, sem, contudo, ter em mente uma palavra final sobre o caso. O que Borges faz é resolver alguns paradoxos e criar outros, de forma que não há resolução derradeira sobre o assunto.

Sagastume também estuda, de forma não aprofundada, outros contos do livro *El Aleph*, que trabalham ideias parecidas com as que se verificam em “*El inmortal*”.

---

35 Trad. livre de: “The desirability of attaining a permanent knowledge of higher truth drives man from the transient, mutable and physical world to the contemplation of conceptual truths; passive is now preferred to active, intensive to extensive, permanent to immediate” (MARTÍN, 2005, p. 96).

36 O autor esclarece que não vai explorar conceitos matemáticos, mas retirar deles apenas as ideias que possivelmente Borges emprega em sua narrativa.

37 Como exemplo de estudo que focaliza essa relação entre Borges e o matemático russo, Sagastume cita o ensaio de Juan Antonio Hernández: *Biografía del infinito: La noción de transfinitud en Georg Cantor y su presencia en la prosa de Jorge Luis Borges*, publicado em *Signos Literarios y Lingüísticos*(II.2, diciembre 2000), pp. 131-139.

Este conto, segundo o crítico, trata do esforço baldado de se definir um dos ‘conjuntos’ que compõem a realidade – o da *identidade*. Aponta que o leitor de “El inmortal” é compelido a desvendar a característica circular da literatura, e o labirinto intertextual presente em sua narrativa. Em contrapartida, o real problema com o conto se localiza na impossibilidade de se determinar com precisão quem diz ou realiza certas coisas:

...cuando el lector cree haber logrado identificar quién habla o actúa, todo indicio de identidad se desvanece, llevándolo una vez más a la decepción. Es como si el lector tuviera infructuosamente que tratar de identificar precisamente el significado de un significante. Solo podemos decir que algún sujeto dice o hace esto o aquello en la narración, pero no podemos establecer definitivamente quién es el autor de la acción; el sujeto siempre se escurre. Y en parte se escurre la causa de la falibilidad del lenguaje; en parte, a causa de la falibilidad de la memoria del narrador. El relato se convierte así en un juego de ideas articuladas en diversos vocabularios que nos lleva a reflexionar, como se ha propuesto, sobre la imposibilidad de alcanzar un vocabulario final que pueda establecerse como normativo a la hora de definir el *yo* (SAGASTUME, 2011, p. 274).

Neste primeiro momento da análise, Sagastume aponta para a linguagem como a primeira ponte que leva à pesquisa do *eu*. Para se definir essa ideia, ou qualquer outra, deve-se, inevitavelmente, invocar a linguagem. Contudo, essa mesma linguagem não é um elemento estável, mas está em direta dependência das diferentes situações que originam a necessidade de redefinir velhos conceitos ou termos, ou de acrescentar outros novos. Dessa forma, partindo do pressuposto de que a linguagem é inseparável do ser humano e que este só pode construir sua identidade por meio daquela, não admira, portanto, que o *eu* seja algo tão instável e volátil. A formação do *eu* depende de determinadas circunstâncias, mas qualquer tentativa de compreendê-lo conceitualmente depende da linguagem.

Finalmente, percebemos que o autor quer nos mostrar como o conto não tem a pretensão de resolver nenhuma aporia; pelo contrário, a ideia principal é a de que ele cria novas aporias e, assim, permite o diálogo em torno de temas que podem ser discutidos entre os vários domínios do conhecimento.

Estela Cédula, em *Borges y Homero, El inmortal* (2014), recorre a um ensaio de teor biográfico com o fim de estabelecer certos paralelos entre a vida e a produção poética/ficcional de Jorge Luis Borges e Homero, somado aos personagens que povoam narrativas da *Ilíada* e da *Odisseia*.

A imagem da ‘cidade’ ganha destaque no tratamento das relações entre o autor latino-americano e o poeta grego, através, especialmente, da figura de Ulisses. A experiência que Borges adquiriu vivendo nos grandes centros europeus moldou sua visão do espaço urbano,

levando-o a inventar uma *Cidade arquetípica*, “la ciudad como espacio tópico – território de denotaciones y connotaciones – hacia las imágenes que la aproximan al mito” (CÉDOLA, 2014, p. 2).

Citando Georg Steiner, a autora aponta Homero como o *imortal* que soube eternizar, através dos cantos de suas epopeias, a vida dos homens; bem como o seu pioneirismo em saber compreender os recursos inesgotáveis da palavra escrita. E, como Homero – que imortalizou a cidade de Troia –, Borges tem a missão de imortalizar “con su voz la ciudad de sus sueños” (CÉDOLA, 2014, p. 2).

Após uma série de reflexões (inúteis aos nossos objetivos) sobre a presença da ‘Cidade arquetípica’ de Borges em seus poemas, Cédola estreita os paralelos entre ele e Homero através da análise do conto “El inmortal”. A autora o considera o mais complexo em relação à tradição homérica.

“El inmortal” apresenta uma dualidade fundamental, segundo Cédola:

*Como todo texto, es un compromiso entre Eros – pulsión de la vida – y Thanatos – pulsión de muerte – donde Eros se impondrá, pero ello supone la aceptación de la condición mortal* (CÉDOLA, 2014, p. 4 – grifo nosso).

E, num juízo bastante razoável, apesar de pouco fundado na análise do texto, acrescenta que os personagens estão livres para escolher entre ser imortais ou mortais, mas que a escolha do primeiro caso os conduzirá a “degradación de lo específicamente humano e individual: la facultad de crear (ser Todos es ser Nadie)” (CÉDOLA, 2014, p. 4).

O conto mostra o esboço de uma viagem – em paralelo com a imagem do Ulisses da *Odisseia* –, que poderia descrever uma ‘subida aos infernos’, aludindo, com esta expressão, à Cidade dos Imortais (o âmbito físico da imortalidade), que está em topografia elevada. Em seguida, a *inversão* da viagem: o regresso e as revelações que se materializam nos relatos posteriores. Abaixo da Cidade dos Imortais jaz o mundo humano, no qual os homens estão submetidos a uma identidade definida e temporal.

A opção pela temporalidade e pela morte apresentada no conto é, segundo a autora, a opção por Eros. E esta escolha enfatiza, em outras palavras, a preferência do enredo pela espacialidade referencial e concreta, demonstrando, portanto, que a Cidade dos Imortais é horrorosa, porque é, acima de tudo, irreal e atemporal. Ou seja, constitui um verdadeiro *nonsense*, pois necessita de finalidade e sentido. O regresso da Cidade é uma “vuelta al mundo para salir del sinsentido infernal” (CÉDOLA, 2014, p. 5).



Dentro desta linha surge a consideração do problema da linguagem. O troglodita, debruçado sobre a areia, tentando escrever algo, representa a impossibilidade da escritura numa dimensão atemporal e sem sentido, já que, neste mundo fantástico, a escritura só pode existir se for simultânea e não-sucessiva.

Estela Cédola encerra suas reflexões em torno do conto, considerando o anseio unificador de identidades presente no relato. Rufo é a contraparte guerreira de Homero, o intelectual e poeta. Cartaphilus é o que tem a finalidade de registrar a(s) sua(s) biografia(s). Este último, ao tentar construir tal registro, introduz uma “ironía trágica: la vida y la experiencia se degradan al transformarse en escritura”, tomando como base para esta afirmação a passagem em que um dos narradores de terceira pessoa afirma: “Ya no quedan imágenes del recuerdo, sólo quedan palabras... palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otro, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos” (CÉDOLA, 2014, p. 6).

As reflexões desenvolvidas por Cédola são aplicáveis ao conto. Especialmente, a comparação estabelecida entre a viagem de Ulisses em busca de sua Ítaca perdida e a viagem de Rufo, a procura do rio que o conduzirá até a Cidade dos Imortais. Entretanto, os conceitos de *Eros* e *Thanatos*, bem como a comparação entre as viagens das personagens homérica e borgesiana, poderiam ser um pouco mais aprofundados.

Dadas as circunstâncias e os propósitos do texto<sup>38</sup>, não podemos com razão nos demoradamente sobre a escassez de relação entre seus apontamentos e a textualidade do conto. Mas, dentro desta tendência crítica que parece se fortalecer mais e mais (como demonstram os textos de análise que tratam do conto), uma coisa deve ser digna de nota, a saber, os possíveis prejuízos interpretativos que a ausência de um estudo crítico imanente pode originar.

Desprezar um estudo ordenado e metódico do texto literário pode levar (e tem levado) ao mais supérfluo ‘impressionismo analítico’, em que a lógica interna da obra e sua singularidade são esmagadas em função do subjetivismo nocivamente tendencioso de alguns críticos modernos. O resultado mais evidente disto é um anseio desenfreado pela generalização, através da qual o ‘analista’ transfere e estende a carga semântica de um domínio particular de um texto aos demais, numa atitude reducionista que costuma se materializar através de sentenças como as seguintes: “El cuento, *al igual que otros*, plantea una opción fundamental. *Como todo texto*, es un compromiso entre Eros – pulsión de vida – y

---

38 O texto de Estela Cédola tem uma disposição estrutural aparentemente livre, sendo que a autora parece não estar interessada em discorrer sobre uma categoria específica, mesmo que haja indícios disso ao fazer menção, uma vez ou outra, à formação arquetípica de uma Cidade borgesiana.

Thanatos – pulsión de muerte – donde Eros se impondrá” (CÉDOLA, 2014, p. 4 – grifo nosso).

Nesta passagem, Estela Cédola generaliza, indiscriminadamente, a aplicação da antinomia *Eros/Thanatos* – de início, constituintes da singularidade do conto “El inmortal” – a todos os textos. Tal procedimento, sem sombra de dúvidas, habilitará eventuais análises de outras obras, sem que se tenha o trabalho de constatar-las pelo uso do próprio texto literário<sup>39</sup>.

Nessa mesma linha de aproximação entre os trabalhos de Borges e a figura de Homero, explorada insuficientemente por Cédola, aparece o ensaio de Florent Souillot. Ele toma como uma das linhas centrais para o seu ensaio a ideia (não muito nova) de que o texto literário não possui uma autoria definida. No conto, portanto, Borges usa, especialmente, a figura de Homero com o intuito de mostrar “a dificuldade categórica de saber o que pertence ao poeta e o que pertence à língua” (BORGES, *apud* SOUILLOT, 2018, p. 3). Nesse contexto, esclarece-nos o autor que o escritor argentino não tinha mais preferência por Homero do que pela literatura anglo-saxônica. O poeta grego lhe importava pelo fato de sua identidade se confundir e se perder (ou se diluir) na cultura e na língua grega. Ou seja, não se poderia distinguir com precisão o que é de Homero e o que é da cultura e da língua grega<sup>40</sup>.

O crítico francês aproxima as figuras de Homero e Borges através de alguns traços biográficos compartilhados por ambos. Diz: “Tanto em seus escritos críticos concernentes à literatura quanto em sua vida, aparecem semelhanças entre Homero e Borges, como a cegueira que eles compartilham ou o apagamento deles por trás do texto” (SOUILLOT, 2018, p. 2).

Esse ‘apagamento’ dos dois autores através de seus textos conduz às reflexões sobre a temática da autoria. Souillot lembra que nos melhores contos de Borges a concepção de autoria pessoal está obliterada em razão da imagem de um autor único universal. Cita o exemplo, entre outros, de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, do qual retira a seguinte passagem emblemática: “Nos hábitos literários, a ideia de um sujeito único é igualmente todo-poderosa. É raro que os livros estejam assinados. A concepção do plágio não existe: estabeleceu-se que todas as obras são obra de um único autor, que é intemporal e anônimo” (BORGES, *apud* SOUILLOT, 2018, p. 5).

Essa dificuldade de distinguir autoria e indícios textuais que sobrevivem em outros autores e nos seus textos, contudo, não impede o crítico francês de encontrar, senão “uma verdadeira estrutura de analogia entre a Odisseia de Homero e Borges”, pelo menos uma

---

39 Essa prática lembra as tentativas de se estenderem ao campo das ciências humanas os métodos das ciências experimentais e exatas – o que, como se deve saber, resulta na baixa qualidade das produções.

40 Percebemos esta predileção de Borges pela literatura anglo-saxônica lendo os contos que compõem *El Informe de Brodie* e *El libro de arena*.

antevisão do “emergir de um verdadeiro trabalho de reescritura” no conto “El inmortal” (SOUILLOT, 2018, p. 6).

No labor da ‘reescritura’, Homero aparece em primeiro plano, na diegese, desencadeando uma reflexão sobre a identidade, através de algumas variantes temáticas presentes na *Iliada* e na *Odisseia*. Ao longo do relato, indícios apontam que o protagonista (Flamínio Rufo) é o próprio Homero, mas, segundo Souillot, por efeito da imortalidade, ele acaba esquecendo isso.

Na segunda parte do ensaio (“Apresentação de ‘O imortal’”), Souillot nos expõe algumas informações relativas à obra. Por exemplo, ele pontua que o primeiro título dado a este conto foi “Los Inmortales” (no plural); mas, por uma questão de “simetria interna na estrutura da coletânea” optou pelo singular. Também nos informa as motivações borgesianas para a escrita da narrativa<sup>41</sup>. Lembra ainda que, em uma nota de rodapé ‘maliciosa’, o escritor argentino filia “El inmortal” a uma “conjunção de Descartes, Plínio, De Quincey, Chaucer e Bernard Shaw” (SOUILLOT, 2018, p. 7).

Entre outras observações gerais a respeito desta narrativa, o crítico francês menciona que temáticas ligadas ao labirinto e à “obra infinita” ocupam a centralidade de “El inmortal”<sup>42</sup>. Entretanto, todas essas raízes de “El inmortal” (conclui Souillot) buscam a convergência na figura do poeta grego e na apropriação criativa de alguns temas das epopeias homéricas.

Na terceira parte (“Estudo comparado dos motivos”), reitera algumas dificuldades em relação à focalização narrativa: apesar de o relato ser apresentado em primeira pessoa, aparece na forma de um manuscrito introduzido por ‘outra’ primeira pessoa, e, neste sentido, a primeira focalização é “apresentada como indireta” (SOUILLOT, 2018, p. 8).

---

41 Cita, do próprio Borges, as seguintes palavras: “A história essencial é a história de um homem imortal que, pelo fato mesmo de ser imortal, esquece seu passado. É a história de Homero que esquece que foi Homero. Que acha admirável uma tradução muito livre da *Iliada*. Que esqueceu o grego (...). Eu tentaria escrever pura e simplesmente a história de alguém que, no fim de sua vida, se recorda. Ele sabe que viveu por muito tempo. Que em uma vida ele era Homero e que ele escreveu a *Iliada*. Que isso não tem nenhuma importância já que, se o tempo é infinitamente longo, todos nós escreveremos a *Iliada* em um momento qualquer, ou então nós a teremos escrita em um certo momento. É uma variação do tema de ‘A Biblioteca de Babel’. No fundo, é a ideia de que possibilidades infinitas são ligadas a um tempo infinito. Um pouco a ideia do eterno retorno dos pitagóricos, de Young, de Nietzsche, de Blanqui etc.” (BORGES, *apud* SOUILLOT).

42 Citando Roger Caillois, complementa: “Em um labirinto, tudo se repete ou parece se repetir: corredores, cruzamentos e quartos. O espírito superior que o concebe – filósofo ou matemático – o conhece com limites. Mas o errante que procura inutilmente a saída o sente como infinito, como o tempo, o espaço, a causalidade. Pelo menos é-lhe impossível resolver, em um sentido ou em outro. Uma experiência muito curta lhe faz supor como sendo único aquilo que é infinitamente repetido ou considerar como infinitamente repetido o que não conseguiria existir duas vezes absolutamente semelhante a si mesmo. Ele olha a *Odisseia* como uma obra-prima inimitável, como uma realização inigualável. Ao mesmo tempo, recordando os argumentos de Borel, de Poincaré, a fábula dos macacos datilógrafos, ele deve admitir com os heróis de ‘O Imortal’ ‘que uma vez concedido um prazo infinito, com circunstâncias e mudanças infinitas, impossível era não compor, ao menos uma vez, a *Odisseia*’”. (CALLOIS, *apud* SOUILLOT, 2018, p. 8).

Após apresentar uma breve representação argumental do conto, o crítico volta a enfatizar a identificação entre Flamínio Rufo e Homero, atribuindo, portanto, a responsabilidade do relato interno ao poeta grego: “Marco Flamínio Rufo e Homero são um só homem, e na boca do narrador, é o imortal Homero que se exprime” (SOUILLOT, 2018, p. 8).

Borges, assim, estabelece uma verdadeira ‘simbiose’ estrutural a partir da assimilação dos motivos homéricos para construir uma reflexão de cunho ontológico concernente ao processo de ‘reescritura’. Nesse contexto, alguns motivos aparecem em “graus de implicação e de legibilidade diferentes”, o que propicia uma medida para avaliar as possíveis comparações entre as aventuras vividas por Ulisses e aquelas vividas por Marco Flamínio Rufo (SOUILLOT, 2018, p. 10).

A partir deste critério de conjunção entre a obra de Homero e o conto, o crítico expõe os indícios intertextuais que reforçam a tese de que é o próprio Homero quem fala. A fragmentação presentificada em algumas expressões, tais como a invocação de *Tebas Hekatómpylos*, por exemplo, são reflexos de um narrador com a memória estilhaçada e entrecortada pelos efeitos da imortalidade<sup>43</sup>.

Outro exemplo dessa memória fragmentada fica implícito no modo como o narrador nomeia o rio Nilo: “rio Egito”. Segundo Soullot, o uso dessa expressão é bem homérico, conforme é possível deduzir do Canto IV da *Odisseia*. Em outro momento (parte II do conto), quando Rufo se depara com a Cidade dos Imortais Souillot (2018, p.11) lembra a passagem em que Ulisses e seus companheiros (*Odisseia*, Canto IX) se encontram com os Lotófagos – “povos que não comem pão, ou seja, selvagens”. A comparação entre Flamínio Rufo e os Lotófagos é assim evidenciada pelo crítico: “Além do fato de que os bárbaros sejam também assimilados àqueles que não se alimentam de pão, pode-se notar a ligação entre a ingestão do lótus e a perda da memória”. Souillot acrescenta que, da mesma maneira, Rufo perderá a memória ao beber da água do riacho que propicia a imortalidade. No momento em que bebe da água, aparece a expressão designativa “água negra do Esepo” que, segundo Souillot, aparece no canto II, versos 824-826 da *Iliada*.

---

43 Souillot (2018, p. 10) nos informa que a menção à Tebas “de cem portas” encontra-se no Canto I, verso 100 da *Iliada*.

Dos Cimérios<sup>44</sup>, povos mencionados no Canto XI da *Odisseia*, e que, segundo alguns estudos, habitavam as cavernas vulcânicas dos campos Flégreos<sup>45</sup>, Souillot (2018, p. 12) tira “variante dos Trogloditas de Borges”. A equiparação dos trogloditas aos cães, e especialmente o nome que Rufo dá a um deles (*Argos*, que na *Odisseia* é o cão de Ulisses), é um motivo que introduz “a entrada de Homero em cena” (SOUILLOT, 2018, p. 13). Ainda mais, a visita ao interior da Cidade dos Imortais feita por Rufo e sua angústia diante de tão aberrante arquitetura se assemelha a descida de Ulisses ao inferno (*Odisseia*, Canto XI) e a sua visão da “cova do Hades” (bem como ao medo “de ver aparecer a Górgona”).

Esses e outros indícios apontam para a importância da figura homérica, mas no “âmbito do intertexto” e não de forma mais intrínseca no interior do relato. Nos acontecimentos seguintes de “El inmortal”, “Homero sai então da referência para tornar-se um personagem real do conto, ele representa uma pura figura, um arquétipo literário ideal para criar uma ficção em torno da imortalidade” (SOUILLOT, 2018, p. 15).

As aproximações entre as aventuras de Ulisses e de Rufo, mais do que entre Homero e este protagonista do conto borgiano, se justificam e se equilibram no fato de que Homero também é Ulisses. Diz Souillot (2018, p. 16): “Ulisses é Homero, e Homero parece ser o narrador: essas figuras se imbricam e dialogam entre elas, uma vez estabelecidas as implicações de um tempo infinito”.

#### *ab) Aspectos filosóficos por trás da criação literária*

José M. Martínez Sánchez começa o seu ensaio “*El inmortal*” de Jorge Luis Borges: *La deconstrucción de la literatura* (2006) apontando a natureza fantástica do conto que, aliás, está presente nos demais contos que compõem *El Aleph*, com exceção de *Emma Zunz* e *Historia del guerrero y la cautiva*. A sua proposta é a de observar o modo como está

---

44 “um antigo povo indo-europeu que viveu ao norte do Cáucaso e do mar de Azov por volta de 1300 a.C., até que forma expulsos para o sul, pelos citas, chegando à Anatólia por volta do século VIII a.C. (...). Após seu êxodo das estepes pânticas, os cimérios provavelmente saquearam Urartu, por volta de 714 a.C., porém em 705 a.C., após serem repelidos por Sargão II da Assíria, rumaram para a Anatólia, onde entre 696 e 695, conquistaram a Frígia. Em 652 a.C., após conquistar Sárdis, capital da Lídia, onde atingiram o ápice de seu poder. Seguiu-se então um período de rápido declínio, até sua derrota final, entre 637 e 626, quando foram derrotados pelo rei Lídio Alíates. Deixam então de ser mencionados pelas fontes históricas, porém provavelmente a esta altura já teriam se fixado na Capadócia”. Citação tirada de: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Cim%C3%A9rios>>. Acesso: 14/12/2018. Muito provavelmente, na aproximação feita por Souillot, os Trogloditas representariam essa fase de decadência dos cimérios.

45 “Os campos Flégreos (em italiano *Campi Flegrei*) são um supervulcão localizado na região da Campânia de Nápoles na Itália, na comuna de Pozzuoli”. Citação tirada de: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Campos\\_Fl%C3%A9greos](https://pt.wikipedia.org/wiki/Campos_Fl%C3%A9greos)>. Acesso 14/12/2018.

construída a complexidade do conto e os elementos que compõem o seu argumento, considerado pela crítica como um dos melhores da ficção borgesiana.

O tema do relato (a imortalidade), segundo Sánchez, é abordado a partir de uma visão panteísta em que um único homem imortal é todos os homens e nenhum em particular. Dessa premissa, conclui que o mesmo acontece à escritura: “un solo texto también es todos los textos”; e “El inmortal”, no fim, nos apresenta uma reflexão da própria literatura, da maneira de escrevê-la e de criá-la, da sua originalidade e da sua tradição (2006, p. 413).

O jogo ou o “puzzle” que Borges propõe se desenrola através da intertextualidade. Esta, inconsciente em Cartaphilus, mas consciente em Borges, aponta o modo irônico, lúdico e erudito com que o autor argentino elabora o seu relato e constrói o seu labirinto – em que um quebra-cabeça contém outro quebra-cabeça –, assemelhando-se à estrutura clássica das narrativas de *As mil e uma noites*, cuja circularidade está também presente na forma de narrar de “el investigador erudito”<sup>46</sup> que abre e fecha o enredo do conto.

Analisando outros elementos componentes do enredo, Sánchez observa na epígrafe introdutória atribuída a Francis Bacon a presença de dois temas recorrentes dentro do relato e que exercem funções específicas em cada parte: são estes a *recordação* e o *esquecimento*. O crítico não chega a expor de forma clara o papel desempenhado por cada um, mas nos dá a entender que a desorientação sentida pelo leitor, fruto do tempo confuso das diegeses, provoca o ‘esquecimento’ de dados circunstanciais e o envolve num emaranhado de identidades assumidas por Cartaphilus ao longo do relato. A recordação, ou a ‘reminiscência’ platônica, segundo Sánchez,

...así se nos presenta lo que fue la vida del anticuario de Esmirna. Y lo que sería, en definitiva, la vida de todo texto. Es por tanto una reflexión sobre el propio hecho de la literatura que no sería sino un recoger la voz de lo que ya se ha dicho. Una originalidad improbable frente a la tradición; una intertextualidad, un contagio, inevitable (SÁNCHEZ, 2006, pp. 414-415).

O panteísmo, como já mencionado acima, é, para o crítico, o tema principal do relato, a partir do qual surgem temas secundários que, uma vez mais, voltam a desaguar neste tema maior. Sánchez sustenta sua tomada de posição com o caso emblemático da figura de Homero no enredo. O poeta grego não é apenas o Argos dos trogloditas, mas também o próprio Cartaphilus e outros. Tal confusão de identidades remete à teoria que sustenta a inexistência desta figura da literatura grega e que, por consequência, as suas obras são o resultado da memória de um povo, e Homero um autor fictício que representa os gregos, autores reais da

---

46 Denominação dada por Sánchez ao narrador de terceira pessoa que aparece no conto, “el Borges ficcional del relato o su alter ego”, como afirma (2006, p. 414).

*Odisseia*. Por esse modo de ver, o imortal não pode ser somente um personagem, mas muitos; sua personalidade se confundiu e se perdeu “en el labirinto del tiempo” (SÁNCHEZ, 2006, p. 420). Tanto Argos como Cartaphilus chegaram a ser o mesmo homem e, portanto, chegaram a escrever a *Odisseia*.

Essas incursões panteístas realizadas pelo crítico na análise do conto ainda são rarefeitas. Logicamente, sabemos que não se encontrará em uma revista o espaço necessário para uma abordagem mais detalhada de um pensamento filosófico ou de qualquer análise crítica. Mas, justamente por esse motivo, pensamos no direcionamento do estudo. Não percebemos, por exemplo, no texto de Sánchez, uma categoria específica a partir da qual pudesse tecer considerações mais aprofundadas, tomando os princípios panteístas como ordenadores da análise. O texto fala do argumento do conto – a imortalidade –, mas a reflexão se acha esparsa por diversas temáticas, dando-nos a impressão de superficialidade da abordagem. O conto é complexo. E o crítico deve reconhecer, obviamente, a incapacidade de oferecer uma linha de reflexão contínua. Entretanto, isso não deve impedir o esforço de direcionamento analítico; e o analista, apesar de lidar com uma obra de difícil interpretação, se encontra, a nosso ver, na condição de comunicar ao leitor um posicionamento sólido e claro a respeito da obra estudada. O texto crítico tende a ser elucidativo, acrescentando dados interpretativos inovadores em relação às leituras prévias. Deve, portanto, estar na contramão da dificuldade da obra analisada – que é complexa e apresenta uma gama infinita de significados.

Ademais, como mencionado, vem a inovação. Qual o valor de um texto crítico que não é capaz sequer de acrescentar um traço novo ao que já se escreveu ou ao que já se pensou a respeito de uma determinada obra? Este, deixemos claro, não é bem o caso do texto de Sánchez. Mas, parece ser redundante dizer que a imortalidade é o argumento do relato e que este apresenta certos traços panteístas, principalmente na questão da generalização das identidades dos personagens. Basta realizar uma leitura atenta para perceber esses aspectos.

Eduardo Sabrovsky deixa bem claro, já no início de *Bosquejo de uma ética para inmortales* (2011), o seu propósito: interpretar o que Borges quis dizer, no epílogo de *El Aleph*, ao se referir a “El inmortal” como um “bosquejo de una ética para inmortales”. (2011, p. 1). Apesar de o autor não mencionar explicitamente, ele tentará desvendar o enigma desta frase a partir de uma reflexão geral de cunho filosófico, pautada especialmente nas considerações sobre o nominalismo e sua influência na construção ficcional borgesiana.

Começa considerando a maneira como o conto pode ser lido: como uma parábola que trata da escritura literária e a figura do autor. Não fica bem claro se Sabrovsky se refere com o

termo “autor” ao próprio Borges ou ao autor ficcional (ou ainda autores ficcionais da escritura do conto) ou aos dois, num só tempo. Segundo a nossa leitura, essa terceira opção parece ser a que ele tem em mente ao tratar da relação escritura/autoria. Acrescenta que, para esse autor borgiano, o *espacio literario* é condição fundamental para a realização da obra. Tal espaço parece ser aquele criado por toda a tradição literária, dentro da qual a obra deve se situar, se atualizar e se nutrir através da ‘reserva’ ou memória aí presentes, que podem estar fora das intenções do autor.

A desconstrução do autor borgiano resulta dessa relação. A intertextualidade transcende a subjetividade autoral e a temporalidade; por isso, ela se torna num recurso predileto de Borges.

Deste ponto, Sabrovsky passa a tecer considerações a respeito da questão da temporalidade e sua refutação na obra de Borges, o que leva ao nominalismo – sistema filosófico que, segundo o autor, é “determinación fundamental del pensamiento borgiano” e constitui “una suerte de horizonte irrebasable de la cultura moderna” (SABROVSKY, 2011, p. 3). Este nominalismo aparecerá em constante relação com o realismo. Citando Borges, o crítico explicita a diferença: “Para el realismo, lo primordial eran los universales... para el nominalismo, los individuos”. (2011, p. 3). A partir de então, o ensaio descamba numa tentativa de verificação dessa discussão filosófica implicitamente situada dentro de algumas das narrativas borgesianas, como, por exemplo, o conto “Funes el memorioso”.

Em seguida, há um enfoque no enredo do conto. Sabrovsky sintetiza a história e apresenta as suas já referidas complicações autorais. Volta a refletir sobre a questão do *espacio literario* a partir da famosa cita do conto: “Palabras, palabras despedazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos”. As “palabras de otros” são “precisamente el inconsciente, el espacio literario que desde la sombra han venido trabajando el texto de Cartaphilus, hasta el punto de hacer su autoría difusa, anónima” (SABROVSKY, 2011, p. 10).

Após adiar a convergência de suas reflexões para o que propôs de início, o crítico reinicia nova divagação pelo campo da filosofia para chegar à noção de “mito fundacional”, resultado da recorrência à tradição literária e das suas transposições para a obra. A partir da definição de “mito”, estabelece a primeira conexão clara entre esse conceito e a noção de “ética”:

El mito es un discurso performativo, que permite saltar del ser al deber ser – de la constatación de que algo es el caso, a la ética – y que, consiguientemente, inviste a quien lo enuncia de una legitimidad transvaloradora, normativa. De esta manera Borges, por mediación de este



mito fundacional, parece proponernos su escritura como modelo normativo: como esa ética para inmortales u hombres de letras – emanación de la obra borgiana y a la vez su investidura – cuyo contenido aún ignoramos, pero que haría posible juzgar la artísticidad, el carácter más o menos logrado de las obras literarias. Este carácter normativo daría cuenta, además, del lugar hegemónico de la práctica literaria asociada al nombre de Borges en la cultura global de la memoria de la segunda mitad del siglo XX (SABROVSKY, 2011, p. 13).

O mito é a ponte, por assim dizer, entre o ser e o dever ser, isto é, entre o fato e a ética. A sua enunciação confere ao seu enunciador autoridade normativa. Naturalmente, Jorge Luis Borges se vale do mito fundacional para construir a ‘norma’ escritural, isto é, a sua ‘ética para os imortais’, que são os homens de letras. O conto surge, portanto, como uma indicação para a feitura da narrativa literária.

Sabrovsky passa a questionar a possibilidade de existência de uma “ética nominalista”, que transcenda a convenção, as boas maneiras, os costumes ou a indiferença. (2011, p. 13). Recorrendo a Kant, o crítico encontra na noção de ‘possibilidade’, anterior à própria realidade dos fenômenos, o fundamento da norma e da criação de um “bosquejo” de uma ética, dada em uma narrativa (no caso “El inmortal”) que inicia o mito da ideia de espaço literário – ‘possibilidade’ de existência dos fenômenos literários e das obras individuais e singulares.

La posibilidad – tal es su pretensión – anticipa, prefigura la experiencia que se encontraría tramada por ella. O más bien, a través del concepto de posibilidad, una cierta experiencia, fenoménica o literaria, histórica y culturalmente situada, es investida imaginariamente en norma: en el producto, no ya de la incierta historia humana, sino de un designio escrito en el cielo de las esencias (SABROVSKY, 2011, pp. 14-15).

A “ética para inmortales”, em suma, só pode ser constituída a partir de uma referência a um pré-texto esvaziado de conteúdo – dentro de uma cultura nominalista –. Esta referência funcionaria como o imperativo categórico da ética dos imortais, ou seja, em critério da “artísticidad de las obras literarias” (SABROVSKY, 2011, p. 18).

O autor finaliza acrescentando que a ética transcende o campo do real e do racional, da história e da verdade (“círculo mágico de la existencia”, como resume, citando Adorno), em busca de outra Verdade através da qual a própria história possa ser julgada.

A reflexão de Sabrovsky é profunda e expõe alguns conceitos filosóficos vitais para a compreensão não só do conto “El inmortal”, mas do fazer artístico de Jorge Luis Borges. Conceitos como o de *espacio literario* e *nominalismo* – em oposição ao realismo – vêm constituir bons pontos de partida para uma abordagem da obra do escritor argentino. Mas, algo aparenta incompletude, ao final da leitura do ensaio: a aparente falta de conexão clara entre

essas noções e a questão a que se propôs de início desvendar – *o que Borges quis dizer, ao se referir ao conto “El inmortal” como um esboço de uma ética para imortais* –. Segue-se uma grande quantidade de referências filosóficas e psicanalistas (faz referência, mesmo que breve, a Freud e Lacan) que parece deixar muitos pontos desatados, sem ligação explícita<sup>47</sup>.

Conseguimos, contudo, vislumbrar as intenções interpretativas de Sabrofsky da seguinte maneira: o conto seria um exemplar de um modelo normativo escritural (um pré-texto, situado no *espaço literário*, ou na tradição literária) que nos daria critérios para uma reescritura do que já está previsto na tradição literária. Esses critérios seriam os princípios, ou o esboço de uma ética que – conforme enfatiza o crítico – não se orienta pela razão, mas por uma verdade que está além de nossa realidade concreta, que se situa e se valida na dimensão do fantástico literário, o que constitui aquele mencionado mito fundacional. Somente a partir daí é que serve como norma e modelo para o fazer artístico.

#### b) Circularidade (Eterno Retorno) e Imortalidade

Em seu pequeno ensaio *Borges on immortality* (1993), Stewart propõe entender o conto como uma crítica ao conceito de imortalidade que o mundo ocidental herdou dos gregos e, especialmente, dos cristãos. Segundo o autor, os pontos de vista grego e cristão representam duas visões diferentes. Entretanto, a semelhança incide no teor ‘positivo’ que ambas as visões lançam sobre a vida eterna. Para os gregos, por exemplo, os deuses olímpicos, em toda a sua glória, majestade e poder, são um retrato do estado de bem-aventurança em que se encontram os detentores da imortalidade<sup>48</sup>. Por outro lado, o ponto de vista cristão nos apresenta uma visão bem mais otimista, pregando, inclusive, que qualquer um pode ser imortal, desde que mantenha uma vida irrepreensível diante de Deus e preserve suas crenças fundamentais. Essa promessa de uma vida eterna no céu em perfeito estado de bem-aventurança é, segundo Stewart, sustentada desde longa data pelos teólogos, e aponta para o grau mais elevado da felicidade e plenitude humana (STEWART, 1993, p. 295).

---

47 Sabemos da natureza e da liberdade presentes na estrutura do *ensaio*. Tememos, entretanto, que essa mesma flexibilidade do gênero seja usada como justificativa para a “frouxidão” do pensamento, por um lado, e, por outro, para a sua “descontinuidade” ou interrupção por expedientes digressivos que, nos casos extremos, não permitem retornar mais à linha de reflexão principal estabelecida como propósito primeiro. Muitos recorrem ao *ensaio* como *forma crítica*, porque imaginam poder aí divagar, sem método e objetivo, por vários domínios do objeto de estudo, despreocupados ante a possibilidade de serem acusados de críticos rasos, uma vez que a *forma* ‘legítima’ o desvario analítico.

48 O autor menciona a exceção do caso de Aquiles (*Odisseia*, Canto XI) que, no Hades, lamenta a sua condição de imortal (STEWART, 1993, p. 295).

Stewart nota que as críticas filosóficas que combatem o ponto de vista cristão estão centradas quase unicamente no problema da existência de uma ‘alma’ que, separado do corpo, permanece após a morte. Ele interpreta a essência da questão sobre a imortalidade somente do ponto de vista da dicotomia alma-corpo (*mind-body*). O conto de Borges, ao contrário, centra o seu ataque no conceito de imortalidade em si, na sua própria consistência interna. Neste contexto, o crítico afirma que “El inmortal” pode ser compreendido como uma proposta experimental do autor argentino:

Borges propõe que nos imaginemos imortais; então, nos incita a examinar nossa concepção dessa existência imaginada para testar a sua consistência. Poderemos ver que, no fim, nossos pontos de vista tradicionais sobre a imortalidade são contraditórios, e que a concepção consistente representa algo bastante diferente de nossas preconcepções e – surpreendentemente – *algo longe do desejável*<sup>49</sup>.

Embora o alvo mais evidente do conto seja o conceito grego de imortalidade, Jon Stewart não descarta a possibilidade de haver uma crítica implícita ao ponto de vista cristão, acrescentando que a crítica em geral tem subestimado esse aspecto<sup>50</sup>.

O crítico parte da concepção de *visio beatifica* presente em Santo Agostinho e São Tomás de Aquino para mostrar relações de semelhança entre o estado dos imortais cristãos e o estado dos imortais borgianos.

Ao participar da *visio beatifica*, a alma não alcança somente a imortalidade, mas também a plena satisfação e felicidade almejada através, somente, da contemplação da *divina substantia*, que é a causa primeira de todas as coisas e a explicação última para todos os mistérios que o conhecimento humano na terra não conseguiu entender. O estado da alma bem-aventurada é um estado puramente contemplativo, abstraído das preocupações humanas em geral, uma vez que a visão de Deus dirigindo o universo (essência da noção de *visio beatifica*) não é temporal. Nisto Stewart encontra similitudes com a atitude contemplativa dos

---

49 Trad. livre de: “Borges proposes that we imagine that we are immortal, and he then calls on us to examine our conception of that imagined existence to see if it can be thought consistently. We shall see that in the end our traditional views of immortality are contradictory and that the consistent conception represents something quite different from our preconceptions and – surprisingly – *something far from desirable* (STEWART, 1993, p. 296, grifo nosso).

50 Stewart diz que a maioria dos estudiosos enfatiza as relações simbólicas e alegóricas que o conto mantém com o *poder da literatura de supplantar a morte e a finitude [humana]*: “... a maioria deles poderia ver nesta obra uma afirmação do poder da literatura sobre a morte e a finitude”. Trad. livre de: “... the majority of whom would see in this work an affirmation of the power of literature over death and finitude” (STEWART, 1993, p. 296).

trogloditas imortais, que havia abandonado a linguagem e as realizações no mundo concreto para viver apenas na abstração dos pensamentos:

Os imortais são descritos como seres tão imersos no reino do pensamento que eles gradualmente perdem o contato com o mundano: “Absorvidos em pensamento, eles dificilmente percebem o mundo físico”. Isto está em consonância com a análise de Tomás de Aquino em que, na *visio beatifica*, contemplamos somente a *divina substantia*. Os abençoados percebem o universo apenas em termos de substância divina e, assim, não veem o mundo físico ou a mundana substância em si. O estado abençoado dos imortais é também aludido quando o tribuno observa que “os Imortais eram capazes de perfeita quietude”<sup>51</sup>.

As semelhanças entre o bem-aventurado na *visio beatifica* e o troglodita imortal borgiano consistem, assim, em seus estados de plena contemplação, quietude e ausência de contato e intervenção no mundo físico. Porém, as semelhanças param por aí.

Há uma completa inversão dos valores positivos associados à bem-aventurança cristã. Stewart observa que é comum o uso de termos pejorativos para designar os imortais (a equiparação dos trogloditas ao cão, o próprio termo ‘troglodita’ – que soa ao leitor como uma palavra desprezível). E relembra que, para Flaminio Rufo, os trogloditas inspiram mais *repulsão* do que *medo*. No fim (conclui o crítico), este ‘tipo’ de vida (a dos imortais borgianos) é um *insulto à integridade da existência humana* (STEWART, 1993, p. 299).

Já Josefina González, em “*El inmortal*”: *retorno al origen en un texto de Borges* (2007), procura entender o conto como a representação borgesiana da circularidade infinita dos fenômenos. As repetições dos mais primordiais anseios estão sintetizadas na busca pela *imortalidade*, mito tão antigo quanto a própria raça humana. Este tema encerra em si imenso potencial para tratar o problema do ‘eterno retorno’, deixado já implícito na epígrafe do conto através da citação atribuída a Francis Bacon.

Contudo, segundo a autora, Borges não dá um tratamento convencional a tal assunto. Impulsionado pelo ultraísmo, que prega a renovação dos mitos à maneira criativa e individual de cada artista, o autor argentino passa a construir, em “*El inmortal*”, um novo mito a partir da imagem primordial da imortalidade, formada ao longo da experiência humana. Na verdade,

---

51 Trad. livre de: “The immortals are described as being so lost in the realm of thought that they gradually lose touch with the mundane: “Absorbed in thought, they hardly perceived the physical world”. This accords with Aquina’s analysis that in the *visio beatifica* we behold only *divina substantia*. The blessed perceive the universe only in terms of divine substance and thus do not see the physical world or mundane substance per se. The blessed state of the immortals is also alluded to when the tribune observes that “the Immortals were capable of perfect quietude”. (STEWART, 1993, p. 300).

Borges ‘desconstrói’ o mito antigo da “adoración universal a la vida”, da “ilusión de la fuente de la eterna juventude”, e, em seu lugar, constrói uma “parodia de um mito histórico” (GONZÁLEZ, 2007, pp. 219-220), que encontra na figura de Cartaphilus somente um pretexto para nos apresentar a nulidade e a vacuidade da vida humana sob a ótica da imortalidade:

Notar que aunque algún ser humano muriera, amanecía o anochecía de todos modos. Aceptar la poca importancia de la vida humana lleva a recurrir al imaginario como vía de asimilación. Borges rompe un mito con otro, nos deja desolados, entre líneas, denuncia que a pesar de la ciencia o la “modernidad”, se permanece frágil, mortal, anónimo, a pesar de ser un “gran” personaje, la nada amenaza siempre: “Yo he sido Homero, en breve seré nadie, como Ulises, seré todos, estaré muerto” (EI: 226). El retorno al origen es la única salida que ofrece el cuento, ser de nuevo nada. En conclusión, ser inmortal no funciona, aquel espejismo de un elixir para vivir siempre se rompe. Como otras veces, Borges nos deja en el origen ¡desnudos! Sin mitos, sin religión, sin ego (GONZÁLEZ, 2007, p. 221)

Temos, assim, no âmbito temático, um tema (o da imortalidade) que serve de pretexto para tratar outro (o da mortalidade) e, no âmbito da estrutura escritural, a representação da imagem primordial do símbolo cíclico no ser humano (GONZÁLEZ, 2007, p. 221).

Em “*El inmortal*”: *lecturas de la flecha cretense y otras pérdidas* (2009), Mejía observa que o conto não relata apenas a aventura do romano Marco Flamínio Rufo, mas também as aventuras do manuscrito que repassa os atos do protagonista. A presença de um elemento estranho ao contexto (a menção a uma flecha cretense que fere o herói) leva o crítico a supor que o enredo trabalha a imortalidade como uma série de superposições e substituições de personalidades. Aquele que continua a história de outro acaba acumulando em si traços e elementos que pertencem ao seu predecessor e às circunstâncias que o cercavam à época de sua substituição. Um dos exemplos dados por Mejía é o momento em que Rufo toma para si a missão do viajante oriental:

La primera sustitución ocurre entre Rufo y el viajero de oriente. Esta sustitución anticipa cómo la inmortalidad consiste en la sustitución de un personaje por otro. El desplazamiento geográfico del hindú desemboca en que Rufo recibe la información acerca de un “rio secreto que purifica de la muerte a los hombres”. Antes del final de ese día el viajero muere y Rufo determina “descubrir la ciudad y su río”. *La historia de Rufo asume la búsqueda que era originalmente de otro* cuya patria es reducida a la imprecisión de “una montaña que está al otro lado de Ganges”, en oriente. (MEJÍA, 2009, p. 189. Grifo nosso).

Assim, informações, elementos e personagens de histórias que não conhecemos acabam se incorporando na história, de modo que o protagonista não somente substitui os protagonistas de outros relatos dando continuidade às suas buscas, mas também acumula informações que aparentam ser estranhas ao contexto – como é o caso da presença inusitada da flecha cretense.

Essa flecha faz o crítico pensar no cotejo entre o labirinto cretense e a crucificação (referida no início do conto), sendo esta associada à figura de Jesus e aquele associado à figura de Apolônio de Tiana. Na linha das substituições, o dominador vence o dominado, mas não destrói por completo a herança do vencido. Assim, como acontece ao longo do conto com Rufo, Cristo seria a versão que superpôs e substituiu Apolônio, mas que acumulou consigo várias das suas características. A flecha é um elemento de um evento aparentemente perdido que se encontra entrelaçado às circunstâncias e aos eventos atuais do protagonista.

Durante as substituições, esclarece Mejía, o imortal perde as referências de sua própria identidade, tornando impossível a atribuição da imortalidade a um ser individual.

No ensaio *Borges and the value of immortality: an analytic perspective* (2011), a proposta de Sreekumar não está centrada especificamente no conto “El inmortal”, apesar de tomá-lo como exemplo máximo do tratamento ficcional dado por Borges à temática da imortalidade. A ideia primeira do crítico é refletir sobre a temática a partir da perspectiva da filosofia analítica, destacando as diferentes nuances que convencionalmente estão ligadas à concepção de imortalidade em contraponto com o que pensa o escritor argentino sobre o problema.

O modelo mais simples e atrativo de imortalidade, segundo Sreekumar, seria aquele em que se viveria infinitamente uma vida semelhante em tudo à vida ordinária dos mortais. Este modelo de imortalidade é nomeado pelo crítico de *imortalidade pessoal*.

As pessoas passariam a preferir este modelo por duas razões: a) a Razão da identidade (*The Identity Reason*); ou b) A razão da Experiência (*The Experience Reason*). No primeiro caso, a imortalidade pessoal protegeria eternamente a identidade de quem a possui, permitindo o desfrute de uma vida contínua sem perder a consciência da originalidade do seu ser. O “eu” teria garantida a sua distinção em relação aos demais; teria a garantia de que esta distinção seria eterna e, finalmente, se convenceria de que esta forma de imortalidade é melhor do que a extinção do “eu” pela morte<sup>52</sup>. Assim, uma vez que o foco está centrado praticamente na

---

52 Neste ponto o crítico lembra o pensamento de Miguel de Unamuno: “Querer ser otro, es querer dejar de ser uno el que es. Me explico que uno desee tener lo que otro tiene, sus riquezas o sus conocimientos; pero ser otro, es cosa que no me la explico” (UNAMUNO *apud* SREEKUMAR, 2011, p. 88-89). E a contraposição frontal que Borges faz a esta maneira de defender a imortalidade pessoal: “[Don Miguel de Unamuno] repite muchas veces que quiere seguir siendo don Miguel de Unamuno. Aquí ya no entiendo a Miguel de Unamuno; yo no quiero

manutenção de uma única identidade ao longo do tempo, o crítico resolve classificar este tipo de *imortalidade pessoal do eu singular (single-self personal immortality)*.

No segundo caso, o que está em jogo não é a manutenção da identidade, mas a possibilidade de vivenciar uma série infinita de *experiências desejáveis*. Nada implica a permanência do “eu” original para que se obtenham as experiências desejáveis. A esse tipo de imortalidade, o crítico denomina de *imortalidade pessoal do eu múltiplo (multiple-self personal immortality)*.

No conjunto de sua obra (ficcional ou não-ficcional), quando trata do problema, Borges tende a refutar qualquer manifestação da imortalidade pessoal, seja a do *eu singular* ou a do *eu múltiplo*. No conto “El inmortal”, para Sreekumar, o escritor argentino desconstrói cada uma das razões que fundamentam as variações desse modelo de imortalidade. Após reflexão de natureza metafísica em torno das possíveis refutações apresentadas para a Razão da Identidade e para a Razão da Experiência, o crítico faz um apontamento sumário que nos amplia a compreensão do tema em Borges: “No transcorrer do tempo, todas ou quase todas as memórias serão provavelmente extintas, e a imortalidade, como a figura de Homero em ‘El inmortal’ sugere, está mais para ser um longo esquecimento do que uma eterna lembrança”<sup>53</sup>.

Tal ponto de vista, apesar de não ser totalmente novo para a crítica do conto em geral, apresenta um direcionamento interessante para a análise do enredo. Os trogloditas são o retrato fiel de uma imortalidade negativa, em que prevalece, como traço mor deste atributo, o *contínuo esquecimento* de si e do mundo no lugar da tão esperada e desejada *lembrança* eterna das coisas. Ser possuidor da imortalidade (pessoal), portanto, é estar numa marcha eterna para o olvido de tudo. Não é esse, porém, o caminho que Sreekumar pretende seguir, uma vez que o seu objetivo é deslindar a dimensão filosófica do problema em geral.

A imortalidade de Rufo, segundo o crítico, oscila entre os dois tipos de imortalidade sem se reduzir a nenhum deles. O que torna a configuração deste tipo de imortalidade possível é o fato de ocasionar uma destruição irreparável nos traços essenciais da identidade de seu possuidor, ao ponto de não ser mais capaz de distinguir com precisão entre os seus múltiplos “eu”, mas, ainda assim, permanecer consciente de si. Rufo detém uma forma de imortalidade em que convivem, simultaneamente, a fragmentação de múltiplas identidades e a continuação

---

seguir siendo Jorge Luis Borges, yo quiero ser otra persona. Espero que mi muerte sea total, espero morir en cuerpo y alma” (BORGES *apud* SREEKUMAR, 2011, p. 88).

53 Trad. livre de: “In time, all or most memories will probably be extinguished, and immortality, as the figure of Homer in ‘El inmortal’ suggests, is far more likely to be a long forgetting than an eternal remembering” (SREEKUMAR, 2011, p. 91).

de um eu singular. Tal tipo de imortalidade soa, para Borges, supérflua, confusa e tediosa e, portanto, não deveria ser preferida por ninguém.

O passo seguinte no ensaio consiste em refletir sobre a contradição do modelo de imortalidade proposto por Borges através da imortalidade do personagem Flamínio Rufo. O crítico submete um dos paradoxos centrais do conto (o da possibilidade de um eu singular ser simultaneamente um eu múltiplo) à lógica filosófica da metafísica, a fim de considerar as inconsistências conceituais de algumas afirmações de Cartaphilus, usando também as palavras do próprio Borges para apontar a “falácia” em que tem caído o personagem ao afirmar que “un solo hombre inmortal es todos los hombres”:

Um mundo em que Homero existe e eu existo não é idêntico a um mundo em que eu venho a existir como eu mesmo e Homero. Conforme o ortodoxo de Tlön sinalizou, com perfeita justiça, “una cosa es *igualdad* y otra *identidad*”. Deste modo, a assertiva de Cartaphilus de que um único homem imortal é todos os homens pode ser verdade somente num sentido muito figurativo<sup>54</sup>.

No lugar de uma *imortalidade pessoal*, que resulta em tantos traços negativos (conforme apresenta o conto), Borges defende uma *imortalidade transpessoal*. Baseado na concepção de David Hume<sup>55</sup>, o escritor argentino nega que exista um “eu” definido e unitário. O que existe, de fato, é um conjunto de percepções mais ou menos aleatórias. O “eu” é tratado como um “pacote de percepções” que se distingue de outros somente pelo número, a natureza, sequência e a inter-relação que cada percepção mantém com outra. Não há uma essência em torno da qual essas percepções se coadunem (SREEKUMAR, 2011, p. 98). Tal ideia, segundo

---

54 Trad. livre de: “A world in which Homer exists and I exist is not identical to a world in which I come to exist as both Homer and myself. As the orthodox of Tlön pointed out, with perfect justice, “una cosa es *igualdad* y otra *identidad*”. That so, Cartaphilus’s statement that a single immortal man is all men can thus be true only in a very approximate, figurative sense (SREEKUMAR, 2011, p. 96).

55 Sreekumar lembra que Borges cita em espanhol (“Nueva refutación del tiempo”) a seguinte passagem de Hume: “De minha parte, quando perscruto mais intimamente o que chamo de *eu mesmo*, sempre tropeço sobre uma outra percepção particular, de calor ou frio, de luz ou sombra, amor ou ódio, dor ou prazer. Nunca posso capturar *eu mesmo* em nenhum momento sem uma percepção, e nunca posso observar qualquer coisa além da percepção... Aventuro-me a afirmar sobre o resto dos homens, que eles não são nada mais do que um agrupamento ou coleção de diferentes percepções, que sucedem uma a outra com inconcebível rapidez, e estão em um fluxo perpétuo e em movimento... São as sucessivas percepções que constituem a mente; tampouco temos a mais distante noção do lugar onde essas cenas são representadas, ou dos materiais de que são compostas”. Trad. livre de: “For my part, when I enter most intimately into what I call myself, I always stumble on some particular perception or other, of heat or cold, light or shade, love or hatred, pain or pleasure. I never can catch myself at any time without a perception, and never can observe anything but the perception... I may venture to affirm of the rest of mankind, that they are nothing but a bundle or collection of different perceptions, which succeed each other with an inconceivable rapidity, and are in a perpetual flux and movement... They are the successive perceptions only, that constitute the mind; nor have we the most distant notion of the place, where these scenes are represented, or of the materials, of which it is composed” (HUME *apud* SREEKUMAR, 2011, p. 98).



o crítico, não está sistematizada em um único texto, mas aparece em vários trabalhos de Borges.

A partir do entendimento do “eu” como uma disposição singular de percepções finitas<sup>56</sup>, a imortalidade transpessoal não pode dizer respeito, especificamente, ao ‘ser’, já que este é constituído de uma série finita de percepções que passarão a formar outros seres. O único elemento imortal neste processo é o conjunto de percepções que, sendo os mesmos eternamente, voltarão a se combinar de maneira diversa na constituição de outro ser. É neste sentido que o crítico interpreta a seguinte colocação de Borges: “otros serán (y son) tu inmortalidad en la tierra” (SREEKUMAR, 2011, p. 100).

Entretanto, a imortalidade transpessoal se depara com dois problemas graves, segundo Sreekumar: um de ordem metafísica e outro de ordem ética. O crítico, a partir dessas considerações, questiona a consistência do conceito borgiano<sup>57</sup>.

Terreros, no interessante texto *La persistencia de la consciencia: Borges y la inmortalidad* (2012), parte da concepção de ‘imortalidade cósmica’, formulada pelo próprio Borges em uma de suas palestras<sup>58</sup>. Diferentemente da visão apresentada pela crítica – que pensa a imortalidade presente no conto como uma aglutinação de vivências e experiências de todas as vidas, agregadas a suas individualidades e consciências, Terreros nos apresenta a concepção borgesiana da *imortalidade cósmica* como sendo aquela que, apesar de ter esse caráter geral, se fundamenta na falta da *consciência* e de qualquer manifestação da *individualidade*. Ou seja, o “eu” individual não necessita existir, mas apenas os feitos, as atitudes, todos os atos e experiências que deixamos após nossa existência. Tudo isso seria trazido à vida inconscientemente pelos que virão depois: “la inmortalidad está en la memoria de los otros y en la obra que dejamos” (BORGES apud TERREROS, 2012, p. 10).

Não se trata, portanto, de uma continuação de nosso ser individual, conforme entende a tradição religiosa, mas de nossa inclusão num todo abstrato que dura eternamente na inconsciência e que, inexoravelmente, é trazido à vida pelos que vêm depois. No futuro, viveremos inconscientes na consciência de outro, cada vez que esse outro trouxer à sua consciência qualquer de nossas obras ou memória.

---

56 Segundo Sreekumar, deduz-se de Hume e Berkeley que não existem infinitas percepções, mas uma quantidade finita que se combina de maneira infinita (SREEKUMAR, 2011, p. 99).

57 Sreekumar esquece que está tratando com uma obra de ficção e não com um tratado filosófico. Portanto, o seu questionamento à consistência do conceito de imortalidade em Borges não procede, se o crítico toma como parâmetro “El inmortal”.

58 Denominada “La inmortalidad” (publicada no livro *Borges Oral*).

Partindo desse pressuposto, o autor argumenta contra várias formas de interpretações, tanto as já consagradas como algumas exóticas. Como exemplo destas últimas, Terreros cita os textos de James Woodall e Rodríguez Monegal, que identificam na narração aspectos da vida particular de Borges – como a impotência sexual (Woodall) ou a insônia (Monegal). Contra essas leituras bizarras, o autor lembra o epílogo do livro *El Aleph*, em que, ao mencionar “El inmortal”, Borges deixa claro que o conto não se refere a nenhuma experiência pessoal, mas tão somente à demonstração do que o efeito da imortalidade causaria no homem (TERREROS, 2012, p. 11).

Jaime Alazraki vê a filosofia de Spinoza como o suporte fundante da narrativa do conto. A ênfase dada ao papel de um homem que pode ser todos os homens é o ponto de aproximação entre a ideia do panteísmo e a transformação de Cartaphilus em imortal. Terreros não descarta possíveis influências do panteísmo no conto. Entretanto, a definição geral do panteísmo se choca com a noção de imortalidade cósmica de Borges, uma vez que o panteísmo é entendido como a crença em uma Unidade divina, segundo o conceito de Michael P. Levine: “Deus, o mundo e a Unidade divina inclusiva do todo, todos alegadamente se referem a uma mesma coisa (...) Unidade divina”<sup>59</sup>. O crítico acrescenta:

Para Borges, su inmortalidad no tiene rasgo alguno de divino, independientemente de si se entiende “divino” como todopoderoso, como omnisciente o simplemente como unidad perfecta. El hecho irrefutable es que la memoria colectiva en la que el bonaerense anhela obtener su inmortalidad anónima está lejos de la perfección que se deriva de la noción de divinidad. Debido al hecho de que la memoria cósmica no tiene una voluntad que ejercer no puede ser todopoderosa, pues el ejercicio de un poder supremo implica una consciencia de, sino uno mismo, al menos el elemento sobre el que se va a aplicar ese poder. La memoria cósmica tampoco es omnisciente, pues únicamente acumula conocimientos, actitudes y hechos presentes y pasados, pero esto que la memoria cósmica de la que nos habla Borges se aleja de la perfección que se encuentra en la divina Unidad de los panteístas (TERREROS, 2012, p. 12).

Alfred Mac Adam e Dominique Julien acreditam que Borges quis trabalhar o tema da autoria como resultado de múltiplas identidades. Tornar-se um autor requer um mergulho na tradição, absorvendo-a e sendo absorvido por ela. Por este ponto de vista, a história de Flamínio Rufo é uma alegoria da situação do autor moderno – “un compendio de todos aquellos autores previos a él” (TERREROS, 2012, p. 12). A imortalidade, assim, serve para mostrar que escrever fora do material pré-existente não passa de uma ilusão. O autor incorpora

---

59 “God, the world and the all-inclusive divine Unity all allegedly refer to the same thing (...) divine Unity” (LEVINE *apud* TERREROS, 2012, p. 12).

e é incorporado na obra que produz, de modo que nada é originalmente seu que já não tenha sido de outro<sup>60</sup>.

Diante da relativa pertinência do problema da autoria que o conto inegavelmente apresenta, Terreros acredita que o relato seja em parte uma alegoria ou estudo da atividade criadora. Porém, o crítico não se limita a essa concepção, uma vez que correria o risco de cair na tentação de afirmar ser a literatura uma garantia da imortalidade:

Es decir, un autor se convierte en inmortal debido a que su obra es leída y reciclada además en los textos de otros escritores. Sin embargo, esto sería tanto como aceptar la existencia de un cierto matiz clasista que no se encuentra en el concepto de eternidad que Borges propone. Quizá pueda acusarse al literato argentino de ser demasiado exquisito en el uso del lenguaje o de abusar de continuas referencias filosóficas, pero la noción de eternidad reservada únicamente para aquellos que adquieran un cierto status en la literatura universal, no es en absoluto lo que Borges defiende (TERREROS, 2012, p. 13).

A imortalidade cósmica do escritor argentino é para todos: desde Willian Shakespeare até o mais anônimo dos homens. Portanto, vai além do trabalho com a linguagem, considerando-se, conforme mencionado, a memória, os atos e as atitudes (que vêm depois da memória). Nessa escala de ‘pré-requisitos’ para a imortalidade cósmica, a linguagem aparece somente como mais um dos elementos.

O texto *“El inmortal” de Jorge Luis Borges o la alteridad como absoluto* (s/d), de Adriana Berchenko, parece constituir-se de uma série de apontamentos sobre os mais diversos aspectos do conto. A autora não deixa claro em que categoria se fundamenta para construir a sua análise.

Percebemos um delineamento das partes que compõem o enredo. Porém, trata-se de algo muito superficial. Constatações como, por exemplo, a de que o conto tem um caráter dual (imortalidade/mortalidade) e de que se estrutura a partir da tentativa de romper a norma humana da mortalidade (BERCHENKO, s/d, p. 25) nos parecem observações elementares.

A partir da constatação de tal dualidade evidente, a autora promove algumas generalizações, vazias de inovação:

---

60 Terreros acredita que a concepção da impossibilidade de autoria original parece derivar dos franceses Roland Barthes e Michel Foucault. O primeiro sustenta a desaparecimento do autor (livro *The Death of the Author*). A escritura destrói os pontos de origem e dissolve toda identidade. O segundo, similarmente, acredita que o sujeito da escritura perde a sua individualidade no ato de escrever.

“El Inmortal” se define, de este modo, como una reflexión sobre la condición humana y su superación. Como un cuento sobre la relación problemática, compleja y conflictiva del hombre con el cosmos. Y más que eso aún, con la conciencia angustiosa de su devenir (BERCHENKO, s/d, pp. 25-26).

Entretanto, algumas informações pontuais merecem destaque. Um dos casos é o interessante apontamento que destaca a relevância dos dados bibliográficos, notas de rodapé e dedicatória que, além de induzir à confusão, estão somente em aparência excluídos da diegese. Estes aspectos, segundo a autora, integram o enredo e acrescentam a ambiguidade por unir diferentes níveis de realidade, sem que haja uma explicitação lógica. Tais aspectos fazem o leitor inseguro quanto à natureza do relato, já que o conto ganha papéis que oscilam entre a ficção e um trabalho de investigação científica.

Berchenko encerra o seu texto enfatizando a impossibilidade de haver uma identificação precisa e individual dos narradores. As “palavras mutiladas” são “palavras de outros”. “Outros” que (generalizando) representam o Homem – “eterno marginal del Cosmos (...) suma y resultado de todos los hombres que a través de los siglos escribieron para romper el círculo de su propia soledad” (BERCHENKO, s/d, p. 33).

Não há, portanto, uma explicitação satisfatória do título do texto. A autora não esclarece o que seja “la alteridad como absoluto”, nem parece fazer convergir para isso os apontamentos registrados ao longo do ensaio.

### *3.1.1. Algumas observações metacríticas finais*

Os textos expostos acima são a prova decisiva da complexidade de interpretação suscitada por “El inmortal”. A pluralidade temática (*autoria, identidade, escritura* e suas variantes – intertextualidade, reescritura, palimpsestos, registros orais de uma cultura, escrita literária etc. – *memória e esquecimento, eterno retorno* – circularidade – *imortalidade, ética...*), em geral, fazem alguns críticos incorrerem em uma análise mais fragmentada.

Tal, por exemplo, é o caso de Ronald Christ que, numa possível tentativa de ‘abarcар’ um pouco da mencionada complexidade, trata de três grandes temas: o do ‘autor universal’, do ‘lugar onírico’ de De Quincey; e o das alusões (a filósofos e escritores). Esperávamos, entretanto, uma maior correlação entre as reflexões que decorrem destes temas, e como elas esclarecem o papel temático da imortalidade (que, para nós, indubitavelmente, é o tema central do conto) na construção da diegese.

Numa visão geral, poderíamos sintetizar as cogitações de Christ da seguinte maneira: as diversas alusões (a filósofos e escritores) indiciam que a literatura é uma grande memória (universal) capaz de proporcionar a imortalidade aos literatos e pensadores. Mas esse modo de ver nos suscita algumas questões.

Em primeiro lugar, pensar assim é não sair do ‘lugar-comum’. Temos a impressão de que, além de subestimar a capacidade criadora do escritor argentino, tal pensamento crítico não responde à altura os problemas decorrentes da imortalidade do protagonista. Trata-se de uma visão alegórica que não gera compensações suficientemente esclarecedoras para certas minúcias diegéticas apresentadas em “El inmortal”<sup>61</sup>.

Em segundo lugar, o modo de encarar a escrita literária como ‘geradora de imortalidade’ não leva em consideração um aspecto muito importante que perpassa toda a narrativa: o ‘valor’ da imortalidade é sempre estabelecido numa perspectiva de negação, de repúdio; não há ‘valor’ positivo na imortalidade do tribuno romano. Neste sentido, nos perguntamos se é conveniente compreender a literatura como o ‘berço’ de uma percepção tão *negra* e pessimista como a que é legada pelo relato. Apreender a glória dos escritores ‘imortalizados’ (como Shakespeare e Cervantes) a partir da perspectiva oferecida pelo conto nos soa mais como um insulto do que como um elogio.

Em terceiro lugar, na remota, mas provável hipótese de Christ está atribuindo essa intencionalidade alegórica (a da literatura como geradora da imortalidade) ao próprio Borges, acrescentamos o que já nota Terreros: o conceito de imortalidade do escritor argentino não contempla a linguagem literária como *medium* principal da *permanência*. Ela é apenas mais um dos elementos capazes de sustentar o que Borges chama de imortalidade *cósmica*<sup>62</sup>.

---

61 Por exemplo, como esta concepção ajuda a compreender a busca de Marco Flamínio Rufo pela *mortalidade* (justamente, o processo contrário daquele que Christ arroga à literatura)?

62 No já mencionado ensaio “La inmortalidad”, Borges expõe o que pensa sobre imortalidade: “no importa que se sepan nuestros nombres o no. Eso es mínimo. Lo importante es la inmortalidad. *Esa inmortalidad se logra en las obras, en la memoria que uno deja en los otros.* Esa memoria puede ser nimia, puede ser una frase cualquiera. Por ejemplo: «*Fulano de tal, más vale perderlo que encontrarlo*». Y no sé quién inventó esa frase, pero cada vez que la repito yo soy ese hombre. ¿Qué importa que ese modesto compadrito haya muerto, si vive en mí y en cada uno que repita esa frase? Lo mismo puede decirse de la música y del lenguaje. El lenguaje es una creación, viene a ser una especie de inmortalidad. Yo estoy usando la lengua castellana. ¿Cuántos muertos castellanos están viviendo en mí? No importa mi opinión, ni mi juicio; no importan los nombres del pasado si continuamente estamos ayudando al porvenir del mundo, a la inmortalidad, a nuestra inmortalidad. Esa inmortalidad no tiene por qué ser personal, puede prescindir del accidente de nombres y apellidos, puede prescindir de nuestra memoria ¿Para qué suponer que vamos a seguir en otra vida con nuestra memoria, como si yo siguiera pensando toda mi vida en mi infancia, en Palermo, en Adrogué o en Montevideo? ¿Por qué estar siempre volviendo a eso? Es un recurso literario; yo puedo olvidar todo eso y seguiré siendo, y todo eso vivirá en mí aunque yo no lo nombre. Quizá lo más importante es lo que no recordamos de un modo preciso, quizás lo más importante lo recordamos de un modo inconsciente. Para concluir, diré que creo en la inmortalidad: no en la inmortalidad personal, pero sí en la cósmica. Seguiremos siendo inmortales; más allá de nuestra muerte corporal queda nuestra memoria, y más allá de nuestra memoria quedan nuestros actos, nuestros hechos, nuestras actitudes, toda esa maravillosa parte de la historia universal, aunque no lo sepamos y es mejor que no lo sepamos” (BORGES, 2018, pp. 7-8. O primeiro

Nessa linha, mais coerente é o modo alegórico apresentado por Dominique Jullien, para quem “El inmortal” aponta a impessoalidade autoral de toda a literatura. O modelo seguido pelo enredo está pautado, segundo este crítico, na lenda do Judeu Errante, que sofre sucessivos acréscimos e superposições ao longo do tempo, apagando não só a marca da *autoria*, mas também os limites definidores da *identidade*. Jullien coteja a imortalidade de Flaminio Rufo com a imagem do gênio de Vitor Hugo, chegando também à conclusão de que essa imortalidade é fonte de valores ético-morais negativos (como a degeneração e bestialidade, lembrando os trogloditas). O que, entretanto, nos parece ser passível de questionamento nesses dois críticos é esse “alegorismo” generalizador, que se estende amplamente sobre todo o conto, deixando à sombra o que consideramos a causa mais importante da forma e da finalidade do enredo – a noção mesma de imortalidade.

Caminho diferente traça Elena García Martín que, em detrimento da alegoria do todo, centra sua pesquisa na observação do discurso do protagonista e de sua evolução na medida em que se desprende das referências concretas para expressar noções mais abstratas e individualizadas. Acrescentaríamos, apenas, que essa característica de individualização presente na linguagem, talvez, não possa ser atribuída ao ser do protagonista, uma vez que tende a se ‘desindividualizar’ ao longo do conto, confundindo-se ou fundindo-se com outros traços de individualidades aparentemente alheias. Em geral, contudo, Martín soube tratar de um aspecto importante e ponderar as consequências de sua pesquisa para pontos específicos da narrativa.

Uma linha muito parecida (mas com propósitos diferentes) com a de Martín é a que toma para si Florent Souillot. No crítico francês, a tese de que Homero é o centro do relato de “El inmortal” pode ser relativizada em vários aspectos. O primeiro deles diz respeito à própria fluidez da autoria. Na lógica estabelecida por Souillot, Homero pode ser substituído por sua própria obra ou por seus próprios personagens (como é o caso de Ulisses). Neste mesmo sentido, se relativiza também a ideia de que o narrador do conto é o poeta grego. Qualquer um que tivesse conhecimento da *Iliada* ou da *Odisseia* poderia, depois dos efeitos vagarosos mas eficazes da imortalidade, construir toda a imbricação a partir da qual a narrativa se erige. E diante de tamanha confusão gerada da fragmentação da memória – efeito mais visível da “imortalidade pessoal” – não surpreenderia o fato de que o autor do relato se confundisse com Rufo, Homero, Ulisses ou Cartaphilus.

---

grifo é nosso).

Fora da lógica analítica de Souillot, sua tese também pode ser relativizada tomando como partida o ponto de vista temático. Por esse viés, o motivo homérico pode ser apenas uma consequência de um motivo temático bem mais amplo: o da própria *imortalidade*, do qual tudo se origina. Nesse sentido, não poderia ser a figura do poeta grego o centro das emanções de todas as variantes temáticas presentes no conto. Mas, sem sombra de dúvidas, o motivo homérico seria, senão a principal, uma das mais importantes variantes – claramente evocada ao longo de toda a narrativa do escritor argentino.

Em termos de preservação da centralidade analítica, estão os textos de Jorge Sagastume, Eduardo Sabrovsky, Stewart, Josefina Gonzáles, Mejía e Terreros.

De Sagastume, pensamos que a aplicação do conceito de matemática transfinita serve melhor a outros contos de Borges (talvez, “La biblioteca de Babel”, a “La lotería en Babilonia”, “El libro de arena”, entre outros que trabalham com variações que tendem ao infinito).

Sabrovsky toca em interpretações bem recorrentes. Por exemplo, é um dos que acreditam que o conto seja uma ‘parábola’ construída para representar as interações entre a escritura literária e a autoria difusa. Do ponto de vista de seu julgamento sobre a “ética dos imortais” (sua grande proposição de estudo), nos parece que suas concepções estão ainda afetadas por aquele “alegorismo” mencionado outrora. Por isso, é rasa a sua conclusão de que os imortais são os “homens de letras”; e que o esboço ético apresentado por “El inmortal” forma um modelo normativo para julgar a qualidade artística ou o sucesso das obras de arte. O conto, em outras palavras, seria uma ‘norma’ para a construção literária. Também, não fica claro o que o crítico chama de “pré-texto esvaziado de conteúdo” – a partir do qual os literatos (ou seja, os imortais) construiriam a sua ética.

O problema com a escolha de uma visão alegórica do conto é o alto grau de arbitrariedade que emerge entre os elementos correlacionados. Por exemplo, são muito poucas as relações entre a figura do literato e a do protagonista (conforme aproximação de Sabrovsky). A exceção pode ser feita para a versão final de Rufo – que é o antiquário Joseph Cartaphilus. Contudo, essa identificação simbólica traz consigo outras características que pensamos não se aplicar ao escritor. Acreditamos que a imortalidade na literatura é almejada pelos escritores em geral; mas Cartaphilus/Rufo busca a mortalidade (o seu último objetivo torna-se mortal outra vez). Cartaphilus/Rufo, caso não se torne mortal outra vez, estão caminhando em direção à situação dos trogloditas (o retrato máximo dos efeitos negativos da imortalidade no conto). Parece-nos ser uma ofensa ‘ético-moral’, conforme havíamos

colocado anteriormente, pensar que os escritores serão trogloditas degenerados e bestiais no futuro.

Sabrovsky não percebe que o conto fornece um modelo eticamente negativo, e que, neste sentido, não deveria ser tomado senão como parâmetro para o absurdo da busca por uma imortalidade tão danosa. Neste sentido, apesar da centralidade de sua análise, suas ideias perdem muito ao propor o conto como um paradigma ético positivo.

Stewart parece, dentre todos, o que mais apreendeu a negatividade ética presente no conto. A sugestão dele de que “El inmortal” desdobra os efeitos de uma *suposição* (a saber, a do “e se fosse possível, o que aconteceria?”) nos põe na trilha investigativa mais apropriada. Ao nos fazer vivenciar os dilemas e aporias através de uma realidade ficcional, somos levados a contradições irreconciliáveis, que nos assinalam quão absurdo é a ideia de imortalidade pessoal<sup>63</sup>.

Josefina Gonzáles complementa o pensamento de Stewart ao dizer que o ‘sem sentido’ resultante do prolongamento indefinido de um eu é fruto de uma “desconstrução” mítica: a da imagem primordial da imortalidade, ou da adoração universal à vida. De fato, percebemos um aprimorado trabalho de ‘reelaboração’ mítica nos contos do escritor argentino, demonstrando que essa é uma prática comum da sua poética. Talvez, o caso mais notável seja o apresentado no relato de “La casa de Asterión”, em que há a desconstrução da imagem do Minotauro como um ser monstruoso, sedento por carne humana.

Um ponto de vista menos ‘metafísico’ e mais ‘histórico’ é o apresentado por Mejía, que considera a confusão de identidades resultado da “aventura do manuscrito” ao longo do tempo. A imortalidade, simplesmente, surge da substituição de um personagem por outro. Por mais coerente que pareça esta proposta, ela soa como uma solução fácil. Da perspectiva textual, claramente é percebido o momento em que Flamínio Rufo substitui o viajante que veio do oriente em busca do rio da imortalidade. Para Mejía, portanto, acumula-se no manuscrito indícios das vivências de ambos. Entretanto, não percebemos uma transição clara entre Rufo e Joseph Cartaphilus. Não há distinção evidente entre estes dois personagens (como, por exemplo, há entre Rufo e o viajante, ou entre Rufo e os trogloditas). É neste sentido que compreender a imortalidade no conto como *substituição* é uma solução

---

63 Também, nessa linha de compreensão da imortalidade do conto como um elemento negativo, entra as constatações de Sreekumar. Como, de certa forma, o problema de seu texto já foi exposto antes, não o mencionaremos nesta revisão crítica. Dele, porém, é importante dizer que acerta nas constatações e nas distinções dos tipos de imortalidade com o qual “El inmortal” trabalha, mas, em seguida, abandona tudo isso para se dedicar à refutação do conceito de imortalidade cósmica de Borges – com o objetivo claro de criar um debate filosófico e não propriamente uma análise.



extremamente simplificada que não explica de modo satisfatório todas as peripécias experimentadas pelo protagonista.

O texto de Terreros traz esclarecimentos fundamentais que nos ajudam a refutar, como já mencionamos, a ideia de que a finalidade do conto é a de nos fazer compreender a literatura como doadora da imortalidade. É importante também o argumento dele contra a proposição de que o conto está assentado em princípios panteístas. Como sabemos, a base de sua argumentação é a concepção de imortalidade cósmica de Borges – que não é nenhum pouco panteísta. Nessa perspectiva, podemos contrapô-lo a José Martínez Sánchez, que acredita numa abordagem panteísta do tema principal (a imortalidade). Terreros lembra um aspecto imprescindível ao panteísmo que não está presente na concepção da imortalidade borgesiana: a noção de *divindade*.

A esta altura, reiteramos a observação que fizemos no início desta seção: boa parte das pesquisas críticas acerca do conto “El inmortal” não está interessada em assentar suas reflexões em categorias bem definidas. É conveniente para muitos estudiosos focarem os seus pensamentos em torno de temas gerais que permitam a formulação de conceitos-síntese, dotados, muitas vezes, de abstração vazia – o que nos faz desembocar nas incertezas das ‘impressões críticas’.

Sentenças de efeito como “a alteridade como absoluto”, ou a definição do conto como “uma reflexão sobre a condição humana e sua superação” (Berchenko)<sup>64</sup>; impressões advindas de uma psicanálise pueril, tal como a redução da riqueza criativa do conto a traços biográficos do autor (Woodall, Monegal, Cédola); exigência da *coerência filosófica* de um conceito (o de imortalidade, no caso) num autor de ficção, tomando como ponto de partida uma obra ficcional (Sreekumar); generalizações de ordem panteística que deixam de promover resultados possivelmente interessantes, se tratados em pormenor (Sánchez). Estes casos ilustram os possíveis deslizos da predileção pelos temas gerais em si mesmos, em detrimento de sua compreensão através de categorias mais concretas.

Porém, nem toda crítica de “El inmortal” se perde num ‘apanhado’ de considerações gerais. Podemos citar como exemplos de uma metodologia analítica interessante (apesar dos problemas de alguns, citado acima): a) a pesquisa meticulosa de Mejía, que rastreia a aparição de um objeto incomum à ambientação espacio-temporal da diegese (a *flecha cretense* que fere Rufo); b) a clareza de proposta de Stewart: constatar a noção de imortalidade do conto como uma crítica à compreensão cristã e grega do tema; c) também a clareza, desta vez, do *recorte*

---

64 Não mencionamos Berchenko nem Estela Cédola na revisão crítica acima por julgar que já apontamos, no momento de exposição de suas ideias críticas, os seus principais problemas.

proposto por Sabrovsky: compreender as implicações gerais do epílogo do conto; d) a adoção de um parâmetro analítico específico, como no caso de Sagastume e sua intenção de verificar o conto à luz das ideias do matemático russo George Cantor; ou e) a abordagem original de Elena García Martín – que centra sua análise no discurso do protagonista em busca de afinidades com o discurso homérico.

Em suma, fica-nos patente o seguinte: nenhum desses textos críticos propõe o estudo dos temas de “El inmortal” através da análise da categoria *enredo*; muito menos examinam a atuação do tema ‘imortalidade’ como a causa formal/final da peculiar configuração aporética dessa categoria.

### 3.2. “A terceira margem do rio” e a crítica

A respeito da fortuna crítica deste conto, pensamos em dividi-lo conforme o que se segue, visto que a quantidade de abordagens comparativas constitui quase a metade dos textos consultados. A outra parte trata, especialmente, de lançar interpretações sobre a natureza da aporia central. Tais interpretações são de cunho místico-religioso e filosófico.

Boa parte dos textos se constitui de breves ensaios que não ultrapassam, em sua maioria, sete páginas de reflexões analíticas. Com poucas exceções, as abordagens tendem a se tornar rarefeitas, muito provavelmente devido a esta concisão.

#### a) Estudos comparados

Annette Ursula Haas Menouar, em *A questão da identidade em “O espelho” e “A terceira margem do rio”* (2000), aborda os dois contos a partir de uma visão oriental. Segundo a cosmologia das *Upanishads*<sup>65</sup>, o *eu* pode ser a sede de duas formas de *identidade*: uma que diz respeito à individuação – o indivíduo separado do cosmos e, neste sentido, diferente deste último; outra que diz respeito à igualdade ou ‘igualização’ do eu com o cosmos, isto é, integrado e consciente de sua integração com o cosmos.

---

65 Segundo Carlos Alberto Tinôco, as “Upanishads são textos escritos na Índia no idioma sânscrito, expressando profundas especulações sobre a natureza do Ser e do Absoluto. Expendem considerações filosóficas em torno dos princípios implícitos nos antigos hinos védicos, conhecidos por Samhitas, cujos textos eram devidos à ‘revelação divina’, de acordo com os sacerdotes ou brâhmanes. São o ápice do pensamento védico, constituindo-se na sua expressão filosófica mais elevada e profunda”. Disponível em: <<https://books.google.com.br>>, acesso: 26/08/2018.

Menouar lembra que a filosofia das *Upanishads* foi introduzida no mundo ocidental por Arthur Schopenhauer, e deduz, a partir de duas citações presentes em *Tutameia*, uma possível influência que Guimarães Rosa sofreu do filósofo alemão.

O pensamento do Zen Budismo, inspirado também nas *Upanishads*, tenta, a todo custo, abolir as dualidades do pensamento e a conceptualização das coisas. A sabedoria Zen, portanto, é vista como ‘indizível’, não contendo a linguagem humana, em si mesma construída para conceituar meios disponíveis de expressá-la. O que escapa à linguagem é a experiência, que transcende a necessidade de qualquer formulação linguística.

Tais visões filosófico-religiosas são apresentadas porque a autora quer demonstrar o quanto da visão de mundo oriental se encontra nos dois contos rosianos. Os apontamentos, entretanto, são superficiais e não apresentam a potencial profundidade que o assunto certamente reserva.

Dentro dessa sequência, Menouar afirma que o pai e o filho em “A terceira margem do rio” e o homem vaidoso em “O espelho” são exemplos da busca do indivíduo pelo seu lugar no cosmos, “oscilando entre a individualidade extrema por um lado, e a união com um ente maior por outro” (MENOUAR, 2000, p. 66).

No conto “A terceira margem do rio”, o pai e o filho apresentam papéis contraditórios: enquanto o primeiro encontra o seu lugar na terceira margem, em plena união com o rio “sem se afogar, fazendo parte do rio duma maneira inexprimível e inexplicável”, o segundo confunde o próprio destino com o do pai e adoece pela impossibilidade de seguir o caminho que o seu progenitor seguiu, passando a experienciar o dilema de “desejar e recear a morte que seria o afogamento no rio: o aniquilamento do próprio ser, sem atingir união cósmica ou mística alguma” (MENOUAR, 2000, p. 68).

Entre outras afirmações superficiais, a autora acredita que “A terceira margem do rio” é uma versão do conto “A partida do audaz navegante”, assim como os demais contos são versões ou variações uns dos outros – por exemplo, “As margens da alegria” é uma versão de “Os cimos”.

Rogério Silva Pereira destaca, em “*A terceira margem do rio*”: o conto, o filme e seus narradores (2000), inicialmente, a natureza ‘trágica’ presente no conto para, enfim, estabelecer as relações de comparação.

Baseado em Consuelo Albergaria, procura demonstrar a proximidade estrutural existente entre “A terceira margem do rio” e a tragédia clássica. O conto rosiano possui unidade de espaço e de ação, sendo o rio a “cena trágica”, e a história (ação) a do pai que resolveu se afastar da família para viver no rio sem explicação aparente.

Quando compara o conto ao filme de Nelson Pereira dos Santos, o crítico enfatiza a ausência do sentido trágico. O filme, segundo Rogério Pereira, apresenta uma estrutura mais de romance, já que mescla personagens e enredos de outros contos do livro *Primeiras Estórias*, deixando diluído a tragicidade inerente ao conto que lhe dá nome.

O problema da focalização é, talvez, o caso mais sério. O foco no conto incide exclusivamente na visão do narrador-personagem. A visão que o leitor possui é uma visão unilateral, filho/pai, sendo incoerente aos propósitos do conto uma perspectiva do tipo pai/filho, uma vez que o grande trunfo da narrativa é manter inacessível ao leitor (e aos demais personagens) o motivo do confinamento do pai no meio do rio.

No filme, entretanto, essa relação unilateral não se mantém. Segundo Rogério Pereira, a cena inicial já se constitui por uma focalização que parte do rio para a margem. Ou seja, o espectador passa a ver da perspectiva do pai.

Outro aspecto destacado na comparação diz respeito à mesquinhez do rio que aparece no filme, “Menos sagrado e menos dicotômico, relativamente à terra”. Enquanto o rio do conto é apresentado como sendo “largo de não se ver a forma da outra beira”, no filme aparece “com sua outra margem flagrantemente à mostra”, não constituindo um “rio mítico como o enorme rio figurado no conto” (PEREIRA, 2000, p. 613).

Por fim, o crítico observa que o filme não trabalha cinematograficamente com a poética rosiana. “Ele se atém ao que Nelson tem de mais exclusivo: seu olhar sobre a sociedade brasileira e seus conflitos sócio-econômico-culturais”, não existindo, assim, uma vinculação legítima entre conto e filme (PEREIRA, 2000, p. 614).

Em “*A terceira margem do rio*” e “*Partida do audaz navegante*” (2000), Rosiane Cristina Runho compartilha o mesmo princípio de Annette Ursula Haas Menouar de que os contos de *Primeiras Estórias* estão em correspondência uns com os outros, ou são versões uns dos outros. A partir daí, propõe uma análise conjunta de “*A terceira margem do rio*” e “*Partida do audaz navegante*”.

Para os nossos fins, entretanto, interessa refletir especificamente sobre o que diz Runho a respeito do primeiro.

A viagem ao meio do rio passa a ser entendida como símbolo da morte e do ciclo vital, em que o pai renega a sua vida em favor do filho, de maneira que este, aprendendo do primeiro o sentido da abnegação, tem a obrigação moral de substituí-lo na canoa. Tal processo cíclico representa a ordem biológica da sucessão: “a morte do pai precedendo à do filho” (RUNHO, 2000, p. 615).

Fazendo uma leitura mais abstrata, Runho deduz do conto a oposição semântica /morte/ *versus* /vida /. Entretanto, esta combinação de polos opostos acaba sendo desfeita, já que “as operações de negação e asserção dos estados /vida/morte/ revelam-se imbricadas umas nas outras a ponto de se tornarem indistintas”, permanecendo a dúvida a respeito do legado do pai – “viver ou morrer?” (RUNHO, 2000, p. 616). Neste ponto, não pudemos compreender o que a autora entende por “operações de negação e asserção” que promovem a dissolução dos limites entre as noções de vida e morte, e, mais, a ‘imbricação’ que daí resulta. Não encontramos também qualquer demonstração narrativa do que vem a ser isso.

O que fica mais compreensível é a sugestão feita de que a ‘terceira margem’ pode simbolizar o “espaço daqueles que se anulam, uma vida inteira, para que outro fio de vida se teça” (RUNHO, 2000, p. 616). Esta proposição se mostra mais coerente com a proposta presente na abertura do texto e, a partir daí, funda meios de entender a “viagem” como a “história do viver e do morrer” (RUNHO, 2000, p. 616), mesmo sendo esta forma de interpretação muito aquém da complexidade simbólica sugerida pela narrativa.

O *espaço* é a categoria que direciona a análise no texto “*A terceira margem do rio*” e *Bartleby, o escrivão: um estudo comparativo* (2003), de Astrid Masetti Lobo Costa. Há um interessante investimento na teorização do espaço, que o define desde uma perspectiva tradicional até aquelas mais inusitadas e paradoxais.

A partir disso, Costa procura estabelecer as relações de semelhança entre os espaços habitados pelos personagens dos dois contos. Na narrativa de “Bartleby, o escrivão”, a personagem se isola do contato social e se recusa a desocupar, quando solicitado, o cubículo no qual trabalha. O quatinho passa a ser sua morada, de onde por nenhum motivo se afasta.

Dentro dessa perspectiva de reclusão a um espaço extremamente limitado se encontra também o personagem de “A terceira margem do rio”. O rio é amplo, porém, a canoa é feita somente para que coubesse uma única pessoa. O ‘pai’ fica confinado aos limites da canoa que se desloca na imensidão do rio, assim como Bartleby fica restrito ao quadrado do cubículo que se perde na imensidão da cidade de Nova York.

A partir das similaridades dos limites espaciais a que estão submetidos os dois personagens, Costa observa três pontos que guiam a sequência de seu trabalho: “o isolamento físico propriamente dito, a relação entre espaço e tempo, e o que chamaremos, numa acepção ampla do termo, de desconstrução do espaço” (COSTA, 2003, p. 79).

Tanto o espaço menor no qual se inserem os personagens (o cubículo e a canoa), quanto o espaço maior que insere o próprio espaço dos personagens (a cidade grande e o rio), ambos conduzem à solidão. Os personagens estão sempre sós, vivenciando a sua intimidade.

O isolamento espacial, que não permite o contato com a sociedade e seus sistemas espaciais variados, leva os personagens a experienciar um tempo cíclico, já que não estão orientados a um objetivo definido, mas apenas se deixam estar, sem propósito, nos limites de suas habitações, presenciando o ciclo da natureza, sol, chuva, dia, noite etc., indiferentes às realizações humanas no seio social.

A desconstrução do espaço mantém estreita relação com a indiferença dos personagens. O ‘sem sentido’ da ocupação constante do cubículo e da canoa acaba abstraindo “as regras do uso do espaço” (COSTA, 2003, p. 81) dentro de uma perspectiva funcionalista e utilitarista. A estranheza de tal ocupação “consiste numa forma de desconstrução do espaço que cada um ocupa” (COSTA, 2003, p. 82).

Fábio Figueiredo Camargo dá um tom um pouco poético a sua análise, no ensaio *O retrato e o rio* (2003). A ideia é comparar o narrador machadiano de *Dom Casmurro* com o narrador rosiano de “A terceira margem do rio”, no que concerne à ‘reconstrução’, por meio da palavra narrada, da figura paterna e de toda a carga semântica e sociocultural que subjaz nessa noção. Em *Dom Casmurro*, o pai aparece impreciso através de um (único) retrato que Bentinho contempla na parede. A narração e a descrição do pai funciona como fator de libertação dos domínios paternos, proporcionando a volta ao interior de quem narra, gerando a possibilidade de encontrar a sua identidade desvinculada da sombra do progenitor. A palavra escrita é “essa tentativa empreendida pelo narrador para resgatar a si mesmo das garras do pai expropriador de sua felicidade” (CAMARGO, 2003, p. 242).

Semelhantemente, em “A terceira margem do rio”, o narrador pouco conhece a respeito do pai, e o que tem de sólido sobre tal figura é repassado e ‘reconstituído’ pela palavra de outros. A falta de uma imagem acabada e definida é o motivo que prende o filho narrador às margens do rio. Ele espera se libertar desta figura fantasmagórica, narrando o que se passa com ela, pois, neste caso, a narração é a única forma de escapar das amarras paternas.

O autor observa que o ‘pai’ é “o representante da autoridade. É aquele que influencia a vida dos filhos”, mas, por sua vez, estes devem “matá-lo simbolicamente para poderem se afirmar enquanto sujeitos” (CAMARGO, 2003, p. 243). A narração é o caminho para isso; uma maneira de afastar o fantasma paterno e se voltar para a própria originalidade de ser individual.

Já o texto de Jeciane de Paula Oliveira<sup>66</sup> usa a categoria do narrador para estabelecer comparações entre “A terceira margem do rio” e “Nas águas do tempo” (Mia Couto). Os dois

---

<sup>66</sup> “A voz narrativa: diálogo entre ‘A terceira margem do rio’, de Guimarães Rosa, e ‘Nas águas do tempo’, de Mia Couto” (2018).

contos se aproximam não apenas pelo ponto de vista em que são narrados (primeira pessoa), mas pela semelhança entre os elementos estruturadores da diegese. Por exemplo, o conto de Rosa dá proeminência às figuras do pai, da mãe e do filho. Na narrativa de Mia Couto, temos quase a mesma composição familiar (avô, mãe e filho). Em ambos os textos, o relato é feito pela perspectiva do filho. Em ambos os textos, o elemento masculino (pai/avô) representa a continuidade da tradição e dos costumes místico-religiosos; enquanto o elemento feminino (as duas mães) representam a modernidade, a praticidade, a racionalidade e o ceticismo. Ambos os relatos são produzidos a partir de rememorações; e, neste sentido, estão na dependência do que a memória individual seleciona como evento relevante. Portanto, segundo a autora, memória exerce uma função imprescindível na construção do relato:

Sob essa perspectiva, denota-se o viés contencioso dos relatos dos contos em análise, uma vez que as narrativas transmitidas por esses narradores são a vaga lembrança das impressões que eles experimentaram quando crianças (...) no conto de Rosa, os elementos que compõem a narrativa são o imbricamento entre as próprias lembranças do narrador e os dados obtidos por meio dos adultos que conviviam com ele naquele momento (...). Na narrativa de Couto, em menor grau, também se acentua o caráter dubio da rememoração do narrador (OLIVEIRA, 2018, p. 66).

Em certa altura do seu texto, Jeciane de Paula Oliveira sustenta a ideia de que o narrador (de “A terceira margem do rio”) interpreta alguns dos principais eventos rememorados em função de sua fixação à figura do pai. Por exemplo, a passagem em que a filha teima em mostrar o neto recém-nascido, levando-o até a margem do rio, vestida com o vestido branco de seu casamento; a autora enxerga aí o seguinte: “a irmã poderia cumprir algum ritual religioso, como o batismo da criança ou a apresentação a um ente sobrenatural. Mas o narrador-personagem, movido pela ausência do pai, interpreta a cena segundo suas apreensões” (OLIVEIRA, 2018, p. 67).

Por fim, conclui apontando que, apesar de toda a semelhança entre os elementos estruturadores do relato e à própria narração em si, o destino não é igual para os dois narradores dos contos brasileiro e moçambicano. O primeiro foge da ‘travessia’ místico-transcendental em que está situado o seu pai; o segundo reluta em aceitar a existência do transcendente, mas acaba vivenciando e compreendendo a experiência mística que o seu avô tentava lhe passar.

Há, finalmente, um texto de Júlia Limia<sup>67</sup>, que usa o problema central de “A terceira margem do rio” para estabelecer analogias com a escrita narrativa de autores da literatura

---

67 “A terceira margem do rio” (2000).

africana de língua portuguesa. Para construir sua abordagem ‘comparativa’, toma de empréstimo o termo *terceira margem* que, para ela, representa um “lugar sem definições”, margem que “não se fixa, maleável, mutante, que não cria normas e, portanto, não aprisiona” (LIMIA, 2000, p. 327).

Por analogia, Júlia Limia passa a entender a língua canonizada (norma culta), estabelecida pelos colonizadores, como uma manifestação oposta à concepção de *terceira margem*, uma vez que aquele código não admite a inclusão de “estruturas impensadas” (2000, p. 327). Do ponto de vista literário, essas estruturas impensadas seriam as incorporações linguísticas marginais, socialmente depreciadas, que representariam artisticamente a história não contada dos povos oprimidos.

No conto de Luandino (“A cidade e a infância”), Júlia Limia se refere ao fato de o narrador, por ser possuidor do “código escrito do opressor” empresta sua voz a um prisioneiro, incapaz de se articular linguisticamente devido a sua condição histórico-social miserável. Nessa linha, autores como João Vêncio e Lourentinho representam artisticamente o embate entre as culturas do opressor e a do oprimido, na literatura africana de língua portuguesa. Assim, à semelhança da concepção de *terceira margem* (conforme apresentado por Limia), os textos narrativos de João Vêncio, por exemplo, deixam transparecer “constantes mutações, pelas experimentações vividas em cada mudança”, o que significa um “Estilo de vida que a lei não perdoa, por ser imprevisível, fora de controle” (LIMIA, 2000, p. 329).

O termo *terceira margem*, em amplo sentido, passa a significar o resgate da história do colonizado em detrimento da do colonizador (tida por história ‘oficial’). Analogicamente, a “canoa” é a língua portuguesa. O seu domínio é, conseqüentemente, a incorporação das expressões inusitadas, marginalizadas e excluídas do cânone, representam uma possibilidade de reconstrução de uma história não contada: “É preciso que sejam acrescentadas ao português já assimilado as línguas abafadas, esquecidas nas histórias dos antigamente e limitadas aos musseques e à oralidade” (LIMIA, 2000, p. 329).

#### b) A explicação mítico-filosófica do *Absurdo*

O texto *Terceira margem: a situação do saber* (2000), de Roberval Pereira, trata de um aspecto que acreditamos ser central ao conto: o problema do *saber*, de suas versões populares e de sua impossibilidade.

Quando o pai resolve habitar a “terceira margem” sem motivo aparente, instala-se o império do absurdo entre os familiares e a comunidade em geral. Eles, de um lado,



representam o esforço do saber popular e do senso comum à procura de uma justificativa plausível para a decisão inusitada do pai. As versões se desdobram – “doideira”, lepra, chamado espiritual etc., “numa tentativa de situar o insituável, de afastar, enfim, o horror do desconhecido, já que eliminá-lo não foi possível, apesar das devidas tentativas” (PEREIRA, 2000, p. 606).

Por outro lado, temos o filho. Quando todos se vão, ele fica buscando uma explicação para o absurdo. A sua condição de solitário e isolado leva Pereira a assemelhá-lo àqueles que, de um modo geral, buscam com afínco o saber, não se inscrevendo no “quadro das convenções” e se transformando, por conta disso, num “‘estranho’ no próprio ‘ninho’” (PEREIRA, 2000, p. 606).

O crítico afirma que, apesar de tal isolamento, o filho ainda partilha da convenção. Esta situação de viver entre a convenção e o absurdo, o transforma em símbolo do artista: “ser fronteiro entre dois mundos, normalmente dados como incompatíveis, mas que, no engenho e na arte do texto literário, aparecem sempre articulados” (PEREIRA, 2000, p. 606).

O tempo leva o filho a perceber que, para encontrar a verdade que tanto procura, seria necessário experienciar o que o pai experienciou. Deveria substituí-lo na canoa. Este é o ápice da narrativa e representa, segundo Pereira, “a resposta à questão: ‘Será possível o saber?’” (PEREIRA, 2000, p. 607).

A oportunidade de encontrar o saber que tanto buscou é, agora, possível. No entanto, o medo de que este saber possa causar uma mudança radical em sua vida é grande (como causou na do pai). Conduzi-lo-ia a outro mundo, não mais humano, pois o seu pai lhe aparece como uma figura do além. Assumir a posição de seu progenitor é, portanto, “deixar de *ser*. É atingir o saber que aniquila. Saber aí é sinônimo de morte” (PEREIRA, 2000, p. 607).

Por sua vez, a hipótese levantada por Silvana Maria Pessoa de Oliveira, em *Narrar? Não mais...* (2000), é também bastante original. Para ela, o conto tematiza o “declínio da experiência, concebida na sua dimensão de partilha comunitária da memória, palavra e práticas sociais” e, em contrapartida, a narrativa apresenta a experiência como “algo pertencente à esfera individual, o que impossibilitaria qualquer tentativa de transmissão eficaz, plena ou satisfatória” (OLIVEIRA, 2000, p. 644).

As relações que surgem do binômio pai/filho são, por si, conflituosas no que diz respeito ao caráter “pessoal e intransferível da experiência” (OLIVEIRA, 2000, p. 645). O pai, por um lado, representa a impossibilidade de transmissão do ensinamento, da experiência. A sua decisão de permanecer, acima de tudo silencioso, na ‘terceira margem’ sugere que a única

experiência que se pode transmitir é, paradoxalmente, a da incapacidade de transformar em narrativa a própria experiência, devido a sua natureza estritamente individual.

O filho deveria entender esse paradoxo e, por fim, substituir o seu progenitor. O problema, para o filho, é que ele tem sob seus ombros a responsabilidade do *narrar*. Por *narrar* a trajetória do pai (e não vivenciá-la com ele, no silêncio), ele deixa de viver sua própria trajetória, deixa de experienciar a originalidade de sua existência individual, não casando, não tendo descendência e nem rompendo os laços que o amarram ao lar paterno.

Tal relação contraditória entre pai e filho “metaforiza a situação conflituosa e tensa resultante da contradição entre a impossibilidade de se interpretar a totalidade da experiência e o desejo de conservar, resguardar e salvar o passado do esquecimento.” (OLIVEIRA, 2000, p. 646). O conto, assim, também aponta para o problema de se traduzir o sofrimento em linguagem, transformá-lo em narrativa.

Por fim, a vivência da reclusão voluntária do pai, incomunicável e, por isso, inexplicável, pode simbolizar a “morte de um tipo de experiência baseada em trocas culturais coletivas” (OLIVEIRA, 2000, p. 646).

Jaime Ginzburg apresenta o ensaio *A melancolia em “A terceira margem do rio”* (2000), em que o conceito de melancolia torna-se elemento-chave na análise das narrativas rosianas, especialmente, nas narrativas de *Grande Sertão: Veredas*, como força constituinte da visão de mundo de Riobaldo, e na narrativa de “A terceira margem do rio”, impactando – tal como em Riobaldo – a forma de o narrador contar a história.

Percebe-se que, em ambos os casos, a categoria afetada pelas manifestações melancólicas é a do narrador. Como instância substantiva do gênero narrativo, o narrador é o responsável por comunicar ao leitor os eventos da diegese. Mas, mais do que isso, essa comunicação vem impregnada de sua maneira de entender o mundo.

A tarefa de Ginzburg se centra, então, em demonstrar, através da comunicação do narrador, indícios da melancolia.

Recorrendo a alguns pensadores que refletiram sobre o tema, entre os quais Hipócrates e Aristóteles, Ginzburg traça as características essenciais da melancolia: “a tristeza, o medo, a perturbação do estado mental, a experiência da perda, a atitude contemplativa e o dualismo” (GINZBURG, 2000, p. 285).

No conto, a tristeza e o medo são sentimentos decisivos para o narrador, conforme palavras dele mesmo: “sou homem de tristes palavras” e “sofri o grave frio dos medos” (GINZBURG, 2000, p. 286).

As situações vividas pelo narrador, único que espera o pai e que dele não esquece ao longo de toda a sua vida, transformam-se em elementos que “subvertem os limites perceptivos que distinguem o familiar do estranho, o real do alucinatório, o vivo do morto, e o racional do louco. O pensamento do narrador oscila entre os termos opostos desses pares” (GINZBURG, 2000, p. 287). Tal oscilação aponta para a perturbação a que Hipócrates se refere em sua definição de melancolia.

Outra característica importante da melancolia, apontada por Aristóteles, é o estado contemplativo do melancólico. O narrador do conto permanece à margem do rio, dias, meses e anos, esperando o pai. Nas palavras de Ginzburg: “vive de um modo em que a ação prática dá lugar à espera meditativa” (GINZBURG, 2000, p. 287).

Já o texto *O inferno em “A terceira margem do rio”* (2000), de Soraya Bragança, trata mais de uma poética geral de Guimarães Rosa do que do próprio conto. Quando trata do conto, suas proposições tendem à generalização, estendendo atributos específicos de “A terceira margem do rio” ao todo da obra rosiana, como diz a seguir: “Esta história, assim como toda a obra de Guimarães Rosa, é pluridimensional, prolongando-se pelo plano metafísico” (BRAGANÇA, 2000, p. 664), ou “Todo esforço dirige-se, neste conto, como em quase toda a obra de Guimarães Rosa, para o jogo com as coisas e com a multiplicidade de visões possíveis...” (BRAGANÇA, 2000, p. 663).

Por generalizar, a crítica presente no texto beira o impressionismo. Ao tratar do conto, trata, acima de tudo, da poética de Rosa, tentando abarcar os mistérios inteiros das narrativas do autor mineiro com uma profusão de palavras místicas que, no final, acabam comunicando pouco ou nada a respeito da singularidade de “A terceira margem do rio”. As suas afirmações parecem ser aplicáveis, inclusive, a Machado de Assis ou qualquer outro autor que trabalhe com temas misteriosos:

Ao trabalhar com a infinita multiplicidade de aspectos do ser, obriga o leitor a voltar-se para si, olhar-se no espelho de sua alma e seu universo que é, ao mesmo tempo, ordenado e caótico. Sua ordem, inacessível à percepção, pauta sua existência, preestabelecida e imutável. (...). Nesse esforço depara-se com a divisão do tempo em três fases: passado, presente e futuro, sendo que cada um dos instantes sucessivos que qualificam o presente incorporam todo o passado e todo o futuro, porque sua duração é indivisível (BRAGANÇA, 2000, p. 663).

Em linhas gerais, a autora afirma que o conto é uma criação que tenta “superar a barreira da morte” (BRAGANÇA, 2000, p. 662), carregando em si também um “afrouxamento

da visão, do sentir e do pensar” (BRAGANÇA, 2000, p. 663), já que funda o seu sentido no inusitado e faz com que o leitor entre numa relação diferente com o mundo e seus fenômenos.

O ensaio “*A terceira margem do rio*”: o ritmo e suas leituras (2003), de Rosa Maria Graciotto Silva, mostra uma perspectiva muito interessante sobre a aproximação da prosa rosiana com o ritmo, tradicionalmente, associado ao poema. É um estudo de cunho formal bastante detalhado, apesar do pouco espaço (são apenas cinco páginas).

A autora mostra que Guimarães Rosa mantinha uma preocupação com a formação rítmica dos textos de *Primeiras Estórias*, como demonstra a carta enviada ao seu tradutor francês J.J. Villard: “‘Primeiras Estórias’ é, ou pretende ser, um manual de metafísica, e uma série de poemas modernos. (...). Tem de ser tomado de um ângulo poético, anti-racionalista e anti-realista” (SILVA, 2003, p. 691, *apud* Nascimento; Covizzi, 2001, p. 61).

No conto “A terceira margem do rio”, essa preocupação fica patente. Apoiada em estudo de Antonio Candido, a autora mostra que a diferença rítmica entre prosa e poesia está no espaço entre os acentos. Na prosa, “há um espaço superior a cinco sílabas átonas” (SILVA, 2003, p. 692), enquanto na poesia o surgimento dos acentos dificilmente ultrapassa essa marca. A partir disso, Silva constata que, no conto “A terceira margem do rio”, dificilmente as palavras ultrapassam o número de um a quatro sílabas, ficando, portanto, o “segmento de sílabas átonas entre uma tônica e outra” dentro “dos parâmetros do ritmo métrico-melódico de um poema” (SILVA, 2003, p. 692).

Além do padrão rítmico verificado no conto, a autora encontra outros recursos poéticos largamente empregados na narrativa, tais como as assonâncias, as aliteraões, as rimas e as anáforas, sendo estas últimas, talvez, as mais utilizadas, a fim de reforçar certos efeitos semânticos, além do elemento propriamente sonoro.

Outro recurso interessante é a “repetição do número três, que aparece na caracterização do pai” (SILVA, 2003, p. 693-694) e no próprio título do conto. Citando Chevalier e Gheerbrant, Silva nos informa que os números dizem muito mais do que apenas quantidades precisas. Eles também expressam ideias e forças, ajudando no entendimento dos seres e das coisas. O número três, “de acordo com os parâmetros da numerologia, é o número da perfeição e exprime uma ordem intelectual e também espiritual” (SILVA, 2003, p. 694).

Betina R.R. da Cunha, em *Um silencioso discurso mítico: “a terceira margem do rio”* (2009), trata o conto sob a perspectiva do *discurso mítico*<sup>68</sup>, que faz aflorar silenciosamente as noções mais primitivas do ser através da expressão literária. Primitivas não no sentido

---

68 Na verdade, a análise dos doze contos de Guimarães Rosa, presentes no livro de Cunha, está norteadada por este conceito.

puramente histórico, mas significando aquilo que há de mais humano e que fica encoberto, condicionado e reprimido pelo padrão inflexível construído e imposto pela racionalidade.

Racionalidade, aliás, que Guimarães Rosa procura desconstruir, enfatizando o *paradoxo* como forma mais adequada de traduzir as constantes interrogações que se apresentam ao ser humano, já que a lógica ocidental não possui nenhum meio eficaz de expressá-las. Tais interrogações, apesar de se consubstanciarem numa forma da linguagem artística, não encontram esclarecimento na obra literária, porque esta “pretende ser não uma explicação, mas sim uma tomada de consciência face à existência das coisas e, portanto, uma interrogação que não se quer respondida, mas sim, manifestada” (CUNHA, 2009, p. 84).

Como o crítico literário se incumbe de vislumbrar esclarecimentos, a autora propõe que a viagem do protagonista, no ápice de sua experiência singular entre margens, e a *terceira margem* pode ser entendida como a “instalação de uma realidade mítica”, simbolizando o “conhecimento de si mesmo e do mundo” e sendo a terceira margem “o berço idealizado, espiritual, que acolhe esse nascimento” (CUNHA, 2009, p. 87).

Segundo Cunha, essa nova situação desloca o homem de sua relação maquinal com o mundo, relação essa efeito da “integração racional” a que o ser desde cedo está submetido. O deslocamento desmantela o mundo que a racionalidade construiu, com sua dialética de oposições e dualidades (as duas margens do rio) que acabam sintetizadas na unidade e na generalização de tudo.

O conto apresenta, assim, a proposta de “uma nova prática existencialista, sem a ditadura do intelecto ou os mandos da filosofia, alicerçada pelo exercício dinâmico e sensível da harmonia interior” (CUNHA, 2009, p. 89).

Para expor esse deslocamento do homem com o mundo que o cerca, Daniel Silva Moraes e Alex Fabiano Correia Jardim encontram na noção de “linhas de fuga”, de Gilles Deleuze, uma representação plausível que sintetiza conceitualmente a misteriosa atitude do pai. Para Deleuze, citado por Moraes e Jardim (2017, p. 25), há três tipos de linhas de fuga: uma que representa a vida cotidiana, rígida e inflexível (a linha de “segmentaridade dura”) que envolve as atitudes de rotina (família – trabalho – escola – férias etc.); uma linha de segmentaridade um pouco mais flexível do que a primeira, capaz de traçar “pequenas modificações”, fazer “desvios”, delinear “quedas ou impulsos”; e um terceiro tipo que representa a estranheza das atitudes e das ações: “como se alguma coisa nos levasse, através dos segmentos, mas também através de nossos limiares, em direção de uma destinação desconhecida, não previsível, não preexistente”. Trata-se da mais complexa linha de fuga, por apresentar como característica primordial o indefinido e o incerto.

A partir da apresentação das três linhas, fica evidente que a terceira é a que melhor representa a situação do pai de “A terceira margem do rio”. Os críticos procuram traduzir a atitude do pai como uma “fuga” dos padrões estabelecidos pelo sistema social em que nos inserimos:

traçar linhas de fuga se apresenta então como ruptura, divisão e preparação para novas espacialidades e temporalidades. A “fuga” do pai nos indicaria a construção de um outro território-problema, agenciamento de novos afetos e constituição de si. Talvez uma singular maneira ou modo de pensar do real. (...). O pai ‘que foge’ experimenta o mundo do devir, do intempestivo e do indefinido. O rio é o território do ‘fora’ da objetividade. E é esse devir-rio que o pai se torna ao traçar a sua linha de fuga (MORAES e JARDIM, 2017, pp 25-6).

Mais do que uma ruptura com o estabelecido, a fuga tem um atributo criativo. Assim, o pai do conto rosiano, ao fugir ‘cria’ uma nova maneira de se posicionar diante dos fenômenos. Esta atitude criativa que acompanha a fuga está imbuída de coragem (e não de covardia, como, num primeiro momento, pode-se pensar da decisão do pai), uma vez que se trata de uma “nova vida, certamente mais perigosa, definitivamente mais interessante”. O ato criador do pai de “A terceira margem do rio” é constituído, portanto, de suas atitudes, expressas na “determinação de permanecer, dia após dia, no leito do rio” (MORAES e JARDIM, 2017, pp. 26-7).

Tal visão leva os críticos a fazerem uma analogia entre a postura criativa do Deus judaico-cristão e o pai do conto:

O escritor, o autor, de certa forma substitui Deus. Isso é ainda mais compreensível se pensarmos no sistema de crenças judaico-cristão, que nos ensina que o mundo como o conhecemos foi criado por Deus, através de palavras. Foi somente ao pronunciar “faça-se a luz” que a luz passou a existir, nos garante a narrativa bíblica da criação. Assim, é natural que olhemos com assombro para aqueles capazes de, com apenas algumas palavras, criar seres e mundos que nos parecem tão reais como nossas próprias vidas. O pai do conto, porém, não fala. Ainda assim, cria. Sua criação é feita com atitudes, com a sua determinação de permanecer, dia após dia, no leito do rio. Sua fuga constante, permanente, é tão marcante que acaba provocando uma narração. Se avançarmos na comparação entre o Deus criador judaico-cristão e o Pai rosiano, perceberemos mais uma coincidência: nenhum dos dois escreve. O Deus bíblico, porém, elegeu alguns homens – profetas – para escreverem e espalharem sua palavra. O Pai do conto, de forma similar, possui também um profeta: seu próprio filho, que até mesmo exhibe atitudes de devoção religiosa, depositando alimentos nas margens do rio, como se fossem oferendas. Além disso, cabe ao filho também relatar e propagar a história de seu Pai, tarefa a que se entrega com devoção religiosa (MORAES e JARDIM, 2017, p. 27).

Os críticos concluem reafirmando a coragem do pai em enfrentar o estabelecido e ‘criar’ um modo de vida diferente e, dessa forma, se realizar plenamente como homem livre.

Carlos Augusto Baptista de Andrade e Diogo Souza Cardoso preferem focalizar a análise nas vozes que emanam do discurso do narrador. Segundo estes críticos, existe no conto uma variedade discursiva que permite “diversificadas nuances interpretativas” (BAPTISTA e CARDOSO, 2015, 29). Eles propõem mostrar tal variedade a partir dos pressupostos da Análise Dialógica do Discurso (ADD), da Estilística, da Fonoestilística e de algumas abordagens filosóficas de Lorenzo Papette.

Começam apontando que o conto rosiano alcança um dos mais importantes efeitos dentro do gênero: consegue promover o “*sequestro momentâneo*” do leitor, que fica suspenso, meditando acerca do que poderia significar a “terceira margem” (BAPTISTA e CARDOSO, 2015, p. 30). Em seguida, alertam para a proeminência que cada palavra do conto pode assumir para a formação de uma interpretação. Tal proeminência assume sempre uma função ‘responsiva’, de acordo com o conceito de *responsividade* bakhtiniano.

Do ponto de vista de uma “análise fonoestilística”, os críticos destacam os atributos do pai, caracterizado, inicialmente, como homem cumpridor, ordeiro, positivo e *quieto*. Nesta sequência, os críticos ressaltam e associam à recorrência das letras “u” e “i” os seguintes sentidos:

O primeiro reforça a ideia de tristeza que pode remeter tanto ao próprio relato do filho quanto a uma característica do pai, referindo-se diretamente ao sentido de fechamento, exclusão, de introspecção excessiva, que poderia explicar a quietude paterna. Já o segundo remete a uma agudeza moral, transmitindo certa agonia, declínio, como se preparasse o terreno para o divisor de águas expresso no último enunciado do parágrafo (BAPTISTA e CARDOSO, 2015, p. 31).

Os críticos encontram um paralelo entre os atributos do pai e a caracterização ‘personificada’ do rio: “Tal qual o pai, o rio é caracterizado, inicialmente, por meio de três adjetivos: ‘[...] o rio se estende grande, fundo, calado [...]’” (BAPTISTA e CARDOSO, 2015, p. 31). Em ambos (pai e rio), há um adjetivo que predomina no enunciado das caracterizações: no caso do pai, o adjetivo “quieto”; no caso do rio, o adjetivo “calado”. Esse paralelo não tem a intenção apenas de aproximar “pai” e “rio”, mas de promover a ‘fusão’ entre ambos<sup>69</sup>.

---

69 Citam a seguinte passagem de Lorenzo Papette para reforçar essa imbricação: “[...] o pai é depositário do revelável; ele está dentro do rio exatamente como o rio, o viajar, está dentro dele: ambos são parte dum do outro, elementos indissociáveis duma unidade. O pai com a sua canoa está ‘solto solitariamente’ no rio; fez-se água corrente e este seu dissolver-se torna-se forma de liberdade” (PAPETTE *apud* BAPTISTA e CARDOSO, 2015, p.

Em outro momento, observando a recorrência da expressão “nosso pai”, os críticos sugerem uma inversão ‘dialogica’: *pai nosso*. A partir dessa inversão criam uma analogia entre o Pai bíblico e o pai do conto, apontando o fato de que o segundo pai, à semelhança do primeiro, vive “entre dois mundos” e tem “o poder de modificar a vida de todos, ainda que pareça não estar presente”<sup>70</sup>. A aproximação da figura do pai com a divindade é reforçada com as “oferendas” de comida e roupas depositadas (pelo filho) na margem do rio Outro traço que enfatiza essa aproximação é a presença da tríade de adjetivos atribuídos ao pai e ao rio, que “faz ecoar na memória o Deus bíblico que é Pai, Filho e Espírito Santo, três em ‘um apenas’”. Algumas ocorrências ainda sugerem a divinização do pai, tal como, por exemplo, o narrador que foge e adoece ao ver o pai, lembrando “a crença de que ninguém pode contemplar a face de um deus e sair ileso dessa experiência” (BAPTISTA e CARDOSO, 2015, pp. 33-4). Essas comparações, especialmente, a última, nos parecem soar um tanto arbitrárias. O texto pode “fazer lembrar” muitas referências. Além do mais, limitando-se à visão divinizada do pai, não há desdobramentos interpretativos que possam lançar uma luz sobre o problema central do conto.

Contudo, a grande linha de análise se centrará nos índices discursivos que apontam as dissimetrias temporais entre a enunciação e o enunciado. Para tanto, os críticos tomam o conceito de dialogismo “a partir das discussões desenvolvidas pelo Circulo de Bakhtin” (BAPTISTA e CARDOSO). Nessa perspectiva, o “eu enunciador” apropria e internaliza os discursos da mãe e, especialmente, do pai – que se dá, de modo exclusivo, por gestos (uma vez que o pai não fala). Ele usa as formas do discurso indireto e indireto livre. Certa relação de autonomia é apresentada no discurso materno. Porém, o discurso paterno, por ser sempre gestual, perde autonomia e fica na dependência do eu enunciador.

Os críticos encontram certa dissimetria temporal no interior do próprio discurso do narrador, colocando-o ora no tempo do enunciado (onde se situa o pai), ora no tempo da enunciação (onde aparece o narrador, já velho). O desejo de aproximação nutrido pelo filho é perceptível, segundo os críticos, quando ele narra a história do pai ‘presentificando’ suas ações.

---

32). Tal citação, entretanto, não reforça textualmente a unidade *pai/rio*, mas, em vez disso, apresenta uma visão impressionista acerca da relação entre ambos.

70 Mais adiante no ensaio, os críticos voltam a estabelecer uma analogia entre o *Pai nosso* (oração bíblica) e a forma de evocação presente no seguinte discurso do narrador: “— Pai, o senhor está velho, já fez o seu tanto... Agora o senhor vem, na carece mais... O senhor vem, e eu, agora mesmo, quando que seja, a ambas vontades, eu tomo o seu lugar, do senhor, na canoa!...”. Conforme os autores, a analogia aparece por conta do uso do vocativo “Pai”, do verbo no imperativo “vem” e da palavra “vontade”, que aparece no plural na fala do filho, porque o filho se sente capaz de substituir o seu pai (BAPTISTA e CARDOSO, 2015, pp. 39-40). Tal aproximação nos parece carecer de mais relações. Entretanto, não deixa de ser interessante.



Em um compasso analítico radicalmente distinto do apresentado por Baptista e Cardoso, surge o texto crítico de Luzia Aparecida Berloff Tofalini. Ela propõe uma abordagem essencialmente simbólica de alguns dos elementos estruturadores da narrativa. Partindo do conceito de *imagem*, compreendido como “um vocábulo de ampla variabilidade semântica” (MOISÉS *apud* TOFALINI, 2018, p. 2), ela centra sua leitura em cinco aspectos simbólicos ou imagéticos do conto: a *canoa*, o *rio*, a *água*, o número *três* e o *homem*.

Antes de tudo, o próprio título da narrativa já evoca um olhar imagético:

“a terceira margem”, induz o leitor a um exercício de imaginação. (...). Todavia, o uso do numeral ordinal ‘terceira’ desautomatiza o lugar comum das duas margens. Sua presença incomoda porque tal realidade entra em desacordo com a física e com a geografia. Há uma quebra brusca do sistema binário das margens pela instauração desse número (...). A terceira [margem], porém, se encontra fora do nível da realidade em que se acham as outras duas. Tal fato instaura a ideia de que essa margem é simbólica, projetando-se para uma dimensão desconhecida, num plano transcendental (TOFALINI, 2018, p. 3).

Além da presença do numeral três no título, a autora encontra outras ocorrências em passagens aparentemente circunstanciais<sup>71</sup>. Três são os adjetivos que descrevem o pai (cumpridor, ordeiro, positivo); três são os filhos; a caracterização do rio é dada por três adjetivos (grande, fundo, calado); a fala da mãe aponta uma gradação em três momentos (“-Cê vai, ocê fique, você nunca volte!”); as pessoas que apontam explicações possíveis para a decisão do pai são dadas em três grupos (“parentes, vizinhos e conhecidos nossos”); as comidas do pai, deixadas na margem são “rapadura, broa de pão, cacho de bananas”; os lugares onde a canoa possivelmente poderia atracar são as “duas beiras”, as “ilhas” e as “croas do rio”; três são as doenças do narrador (“cansaços, perrengue e reumatismo”); as formas verbais são triplicadas ou aparecem em número três numa sentença curta (“corri, fugi, me tirei de lá”; pedindo, pedindo, pedindo um perdão”). Essas são as ocorrências marcadas pela autora.

A reiteração do três aparece nas formas do triângulo. Aproximando-as do personagem pai e do personagem filho, a autora procura descrever o primeiro com o triângulo direito (com vértice voltado para cima), enquanto o segundo é a contraparte triangular invertida (com o

71 A autora toma a definição mística do *três* apresentada por Chevalier e Gheerbrant: “[o número três] é universalmente um número fundamental. Expressa uma ordem intelectual e espiritual em Deus, no cosmos ou no homem. Sintetiza a tripla unidade do ser vivo que resulta da conjunção dos números um e dois, e é produto da união do céu e da terra. (...) é expressão da totalidade, do acabamento. (...) o Homem, filho do céu e da terra, completa a grande tríade. (...) Três designa também os níveis da vida humana, material, racional, espiritual ou divina, assim como as três fases da evolução mística: purgativa, iluminativa e unitiva (CHEVALIER; GHEERBRANT *apud* TOFALINI, 2018, p. 4).

vértice voltado para baixo)<sup>72</sup>. As razões para assim ver um e outro está no fato de que o pai representa a busca pela perfeição; já o filho representa o “falimento” humano. A imagem do pai se associa à virtude, à sabedoria, à justiça e à ponderação; a do filho evoca o medo, a fraqueza e a covardia (TOFALINI, 2018, p. 5).

A próxima imagem enfatizada por Tofalini é a da *canoa*. Do ponto de vista simbólico, ela se associa à viagem e à travessia. Pode ainda representar “segurança” diante da vida entendida como uma “navegação perigosa”; impede “o homem de afundar e perecer nas dificuldades impostas pelas contingências do viver”. Também representa a “materialização simbólica da seriedade e da responsabilidade de viver”. Na sua imagem, “estão escondidas as ideias, as convicções, as certezas relacionadas à essência da vida” (TOFALINI, 2018, pp. 5-6).

Em seguida temos as imagens do rio e da água. A primeira, enfatiza a autora, é de importância vital para a compreensão dos sentidos da narrativa. Simboliza, basicamente, a fluidez da vida, a travessia; suas margens remetem para as ideias de ser e não-ser; sua correnteza indicam o fluir da vida e da morte etc. Já a água, presta um serviço de mediação entre o sensível e o transcendental; está presente em todas as formas e, por isso, é o “princípio e o fim de todas as coisas vivas da terra”. Suas significações simbólicas se reduzem, segundo Tofalini (2018, p. 8), “a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação e centro de regeneração”.

A autora conclui acrescentando que essas imagens apontam para a “dialética do ser e do não-ser”, que traz consigo as problemáticas oriundas da morte, mas também as possibilidades de redenção. Nessa perspectiva, Tofalini julga ter desvendado o mistério que se esconde por trás da decisão do pai de viver dentro de uma canoa: “O *objetivo final* consiste em adentrar nesse espaço transcendental, configurado na ‘terceira margem’ que aponta para o estado do Nirvana – integração total com o universo. Eis o motivo pelo qual o pai permaneceu ‘sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais’” (TOFALINI, 2018, p. 6. Grifo nosso).

Já Nasione Rodrigues Silva, Elcione Ferreira e Maria Aparecida Soares Ferreira Banfi, procuram, no texto “Memória e estranhamento no conto de Guimarães Rosa, ‘A terceira margem do rio’” (2018), trabalhar os conceitos de *memória*, *estranhamento* e *recepção* através das ideias de Jauss, Zilberman, Bachelard e Bergson.

72 Citando Chevalier e Gheerbrant, Tofalini esclarece a representação mística por trás da divisão do triângulo equilátero: “toda geração se produz por uma divisão. O homem corresponde a um triângulo equilátero cortado em dois, ou seja, um triângulo retângulo, que segundo Platão, representa também a terra (Timeu). A transformação do triângulo equilátero em triângulo retângulo se traduz por uma perda de equilíbrio. Alquimicamente, o triângulo é símbolo do fogo e também do coração. Todavia, é necessário considerar as relações entre o triângulo direito e o triângulo invertido, porque o primeiro simboliza a natureza divina de Cristo e o segundo, a natureza humana, reflexo do primeiro” (CHEVALIER; GHEERBRANT apud TOFALINI, 2018, p. 4).

Para essas autoras, o estranhamento já aparece ao leitor quando ele se depara com próprio título do conto. Há uma ruptura em seu horizonte de expectativas e, por consequência, em sua própria experiência de vida. Esse caráter de quebra e de imprevisão, que resulta no estranhamento, é, segundo Zilberman (*apud* SILVA, FERREIRA e BANFI, 2018, p. 2), um efeito “necessariamente provocado pela arte, quando esta possui qualidade”.

O “paradoxo”, portanto, aparece desde o início do texto, e desde este ponto é imprescindível que o olhar crítico convencional seja posto de lado em favor de uma reorganização das expectativas diante do saber adquirido e dos significados e sentidos pré-fixados. E na situação paradoxal, a ‘terceira margem’ é interpretada pelas autoras como sendo “o lado desconhecido do ser humano, a busca para o entendimento do eu, o questionar o seu lugar no mundo, e na procura desse seu lugar no mundo, essa terceira margem é algo que não é palpável, o inconsciente do ser, tanto do pai quanto do filho (...)”. Ou ainda, a ‘terceira margem’ “seria as limitações do homem perdido em si, ou seja, o isolamento”. (SILVA, FERREIRA e BANFI, 2018, p. 2-3).

Em relação ao papel da memória, as autoras pontuam que a narrativa é produzida tomando-se em conta o “tempo decorrido entre o vivido e o lembrado”, seguindo-se um caminho memorialístico da frente para trás, isto é, o narrador parte de sua vida adulta até alcançar as lembranças de sua infância: “...somos levados pelos pensamentos e sentimentos, as angústias do filho, por não saber o porquê de o pai estar vivendo em uma canoa, a culpa de achar que o pai fora para a outra margem, e de ter que permanecer naquele espaço por pensar que o mesmo precisasse dele” (SILVA, FERREIRA e BANFI, 2018, p. 3).

O que se torna digno de uma reflexão mais cuidadosa no texto de Silva, Ferreira e Banfi são as asserções que, em tese, explicariam o significado da ‘terceira margem’ e a ‘decisão’ do pai. Segundo as autoras, ele parte em busca de “respostas para seus conflitos existenciais” (SILVA, FERREIRA e BANFI, 2018, p. 4); e, depois de descobrir as “explicações para sua existência no mundo”, ele *voltaria* da terceira margem. Entretanto, do ponto de vista da narrativa, primeiramente, não há suporte para dar uma explicação racional à decisão do personagem pai. Em segundo lugar, também não existem indícios que aponte uma *volta* do pai (com exceção do momento em que o filho pede para substituí-lo na canoa); ao contrário, há indícios de que ele está disposto a passar os seus últimos anos de vida no meio do rio (para isso, manda construir uma canoa que durasse uns vinte ou trinta anos).

Pensando no que já foi apresentado até então, em termos de ‘soluções’ críticas ao problema central do conto rosiano, encontramos umas das leituras mais instigantes (e a mais

“sincera” dentre todas) na proposta de Audemaro Taranto Goulart, apresentada em seu ensaio “A insatisfação com as margens do rio” (2013).

O título de seu trabalho possibilita dois direcionamentos: um voltado à crítica em geral que, diante de todo o esforço feito no sentido de esclarecer a narrativa rosiana, permanece “perplexa” na sua “inevitável inclinação de achar explicação para tudo que acontece num texto” (GOULART, 2013, p. 465). E num segundo momento, o título também pode ser referir à sugestão de leitura dada pelo autor, que vislumbra as insatisfações do pai com o estado de coisas em que está inserido.

Ainda em relação às ambições da crítica para com “A terceira margem do rio”, é interessante reproduzir as seguintes reflexões do autor:

Tomando a deixa do título, a crítica sentencia que o pai, certamente, foi buscar – e alcançou – a terceira margem daquele rio. E, nesse ponto, supondo-se imune ao “decifra-me ou devoro-te”, a crítica tem certeza de que vai decifrando o mistério da narrativa. Tem-se então todo aquele aluvião de explicações que descem da terceira margem do título. E lá vem a verdade de: uma nova realidade, a transcendência, o encontro de uma outra vida, a superação dos limites humanos etc.etc.etc. (GOULART, 2013, pp. 465-6).

Goulart expõe de maneira sintética o que tentamos colocar em relação aos aportes críticos do conto em questão. E, assim, reforça a nossa ideia de que a “perplexidade” oriunda da aporia vivenciada pelo narrador se estende à própria recepção (qualificada).

Com um respeito e humildade única diante da complexidade do seu objeto de estudo, Goulart, em nenhum momento, deixa de assumir os riscos de trazer uma interpretação ‘solucionadora’ para o problema central imposto pelo conto; e, também não deixa de reconhecer certo grau de arbitrariedade em sua contribuição<sup>73</sup>.

Para ele, o texto rosiano é um investimento contra a posição de domínio alcançada pelo homem. Sem se interessar necessariamente pelos conflitos de gênero, tão em moda na atualidade, Goulart tenta privilegiar o entendimento do texto como uma forma de desconstrução da cultura conforme foi construída, inconscientemente, por um sistema baseado no patriarcalismo. Para tanto, ele recorre à psicanálise de Freud e à antropologia de Lévi-Strauss<sup>74</sup>.

---

73 Diz no início do ensaio: “‘A terceira margem do rio’ é uma das narrativas mais apreciadas de Guimarães Rosa. Alguns chegam mesmo a dizer que se trata do melhor conto da literatura brasileira. Por isso mesmo é que não deixa de ser temerária qualquer tentativa de ler em profundidade esse conto. Por outro lado, seu caráter instigante, seu mistério latente continuam a oferecer-se como convite a outros encontros com ele. É o que pretendo fazer aqui, ciente das condições que hão de contornar o trabalho” (GOULART, 2013, p. 465).

74 Diz: “Não quero também fazer qualquer tipo de insinuação. Não me preocupa o autor implícito, o cidadão Guimarães Rosa, as dificuldades que poderiam existir no problemático intervalo da definição

Segundo Freud, as origens da sociedade humana estão assentadas no despotismo do patriarcado. Há um ‘pai’ tirano que domina tudo e todos, que toma somente para si todas as mulheres. Os filhos, revoltados com a dominação, matam esse pai e dividem entre si suas mulheres. A partir disso, surge a “mística do totem” que substituiria simbolicamente o pai e lembraria a todos que “ninguém poderá mais matar nem o pai nem aqueles que são agora seus herdeiros (cada um dos irmãos)”. Para reforçar esse laço, surge, juntamente, o tabu do incesto, “indicando que nem todas as mulheres estão disponíveis para todos os homens” (GOULART, 2013, p. 468). O símbolo do pai morto é o que, de fato, o autor pretende realçar nessa reflexão freudiana, pois ele se torna a “marca do patriarcado”<sup>75</sup>.

As interdições e leis de ‘troca’ que funcionam no interior do sistema patriarcal, e o próprio sistema, não “tem uma explicação lógica nem convincente”. Acrescenta: “Lévi-Strauss esclarece que não há qualquer razão teórica que justifique o impedimento de mulheres trocarem homens; entretanto, segundo o antropólogo, empiricamente, isso nunca aconteceu em qualquer sociedade” (GOULART, 2013, pp. 468-9).

Na busca pelas marcas do patriarcado no texto rosiano, Goulart faz referência a uma aparente submissão do pai à mãe na estrutura familiar do narrador personagem. Porém, com a decisão misteriosa do pai, as relações mostram a sua real hierarquia e a “implosão familiar” ocorre.

A dominação patriarcal é uma estrutura tão enraizada no inconsciente que a ausência do patriarca logo tende a ser substituída por alguém que possa assumir as funções patriarcais. No conto, Goulart usa a passagem em que, após a partida do pai, a mãe manda vir o tio para ajudar nos negócios da família, um mestre para ajudar na instrução dos filhos, e um padre para “esconjurar e clamar” ao pai o “dever de desistir da tristonha teima”. Além dessas figuras, aparecem também os dois soldados e “dois homens do jornal”<sup>76</sup>.

---

masculino/feminino. Quero ler o texto, vendo nele uma busca que é realizada, não no sentido que acabo de proscrever, mas na direção de uma nova realidade social-antropológica que precisaria ser construída. Afinal, como enunciei no título, há uma insatisfação *com* as margens do rio em que navegamos. Se glosasse a sabedoria freudiana, diria que há um mal-estar com tais margens” (GOULART, 2013, pp. 467-8. Grifo do autor).

75 Ele cita as seguintes palavras de Juliet Mitchel: “[o] pai morto, simbólico é muito mais importante do que qualquer pai vivo e real que se contenta em transmitir seu nome. Assim começa a história do patriarcado. Marcados pelo símbolo do pai morto é que os meninos e as meninas encontram seu lugar cultural no interior dessa instância que é complexo de Édipo” (MITCHEL apud GOULART, 2013, p. 468).

76 A presença dominantemente masculina de todas essas figuras lembra a Goulart também como os “aparelhos ideológicos de Althusser” são evocados de modo silenciosos: “o da Escola, representado pelo mestre que devia ensinar aos meninos; o da Igreja, instituído na figura do padre, a quem caberia, revestido, na margem, esconjurar o pai; o do Estado, traduzido na figura dos dois soldados, espelhando a ameaça que se configura no medo. Até mesmo o poder da imprensa, tradicional mecanismo de constrangimento”. Tudo isso foi “acionado pela mãe, na tentativa de recompor o universo que sustenta a ideologia patriarcal e que finca suas raízes num princípio que fala para cada um e através de cada um em seu inconsciente” (GOULART, 2013, p. 472).

Outro aspecto bastante trabalhado pelo crítico é a ausência de fala no pai. Isto implica na tese de que o pai tenta desconstruir o sistema patriarcal instituído, começando por desconstruí-lo em si mesmo. A ausência da articulação linguística indica o início de um “trajeto de retorno às origens, uma vez que se entende a linguagem articulada como um marco do início da civilização” (GOULART, 2013, p. 472). Há um gradual desaparecimento de todas as formas possíveis de comunicação, inclusive dos gestos <sup>77</sup>.

Diante da negação do pai em ter parte com os acontecimentos que envolvem os seus, toda a estrutura familiar entra em colapso<sup>78</sup>. O ‘nascimento do neto’ é o ápice dessa suposta ‘apatia’ emocional alegada pelo crítico:

Mas minha irmã teve menino, ela mesma entestou que queria mostrar para ele o neto. Viemos, todos, no barranco, foi num dia bonito, minha irmã de vestido branco, que tinha sido o do casamento, ela erguia nos braços a criancinha, o marido dela segurou, para defender os dois, o guarda-sol. A gente chamou, esperou. Nosso pai não apareceu. Minha irmã chorou, nós todos aí choramos, abraçados (ROSA *apud* GOULART, 2013, p. 473).

A família, finalmente, debanda: a irmã vai para um lugar indefinido; o irmão vai para “uma cidade” (o crítico enfatiza o uso do artigo indefinido); o mesmo sucede com a mãe<sup>79</sup>.

O crítico volta a insistir nas características “involutivas” (do “progresso no regresso”) do personagem pai. A passagem em que o narrador descreve o pai cabeludo, barbudo, com as unhas grandes, magro e “preto do sol e dos pêlos, com o aspecto de bicho, conforme quase nu” (ROSA *apud* GOULART, 2013, p. 474), é um indício que “lembra as imagens que se fazem do antepassado do homem” e, justamente nisso, teríamos, segundo Goulart (2013, p. 474), “a sugestão dessa volta às origens, ao ponto em que se marcaria uma transição do animal ao homem”.

Goulart (2013, p. 475) conclui reiterando o forte desejo que guia o pai no sentido de “reiniciar tudo” e construir novas formas de relações que produziria outra realidade simbólica.

---

<sup>77</sup> Conforme indica a seguinte passagem, citada por Goulart: “Enxerguei nosso pai, no enfim de uma hora, tão custosa para sobrevir: só assim, ele no ao-longe, sentado no fundo da canoa, suspendida no liso do rio. Me viu não remou para cá, não fez sinal” (ROSA *apud* GOULART, p. 472).

<sup>78</sup> Cita a seguinte passagem: “Nem queria saber de nós; não tinha afeto? [...] Sendo que, se ele não se lembrava mais, nem queria saber da gente, por que, então, não subia ou descia o rio, para outras paragens, longe, no não-encontrável? Só ele soubesse (ROSA *apud* GOULART, 2013, p. 472).

<sup>79</sup> Goulart (2013, p. 473) acrescenta que além da desintegração familiar “tem-se também a negação da ideologia racial, na peremptória afirmação do narrador: ‘Eu nunca podia querer me casar’”. Não entendemos, entretanto, aonde o crítico quer chegar com essa assertiva.

Em comparação com as demais contribuições críticas, encontramos no texto de Bárbara Del-Rio Araújo<sup>80</sup>, a proposta mais coerente com o nosso modo de encarar a narrativa de “A terceira margem do rio”. Fazendo uma revisão da fortuna crítica do conto, ela identifica duas vertentes que trabalham com perspectivas opostas. Na primeira, aparecem os estudos de Alfredo Bosi, Leyla Perrone-Moisés, Lorenzo Papette e outros, em que prevalece a avaliação do problema central do conto como representação da transcendência. Na segunda, o problema central é encarado como resultado de uma estética moderna que trabalha com paradoxos e aporias e, por conta disso, prefere manter a tensão do conflito considerando que “qualquer afirmativa na obra é problemática uma vez que essa se compõe do pressuposto e do seu contrário” (ARAÚJO, 2016, p. 11).

Para Bosi, conforme Araújo, o conto apresenta uma solução gradual do problema:

existe um vazio que move o personagem para o devir da fantasia e, baseando-se na Fenomenologia do Espírito hegeliana, elabora o seguinte eixo interpretativo: primeiro deslocamento absoluto; segundo, a piedade profunda do que foi vivido e terceiro é a neutralização do conflito. Bosi sintetiza o conto como a passagem do inferno (necessidade) para o reino celeste (da liberdade), em que todo o absurdo inicial se resolve no desenrolar da narrativa, fixando seu sentido de modo teleológico (ARAÚJO, 2016, p. 13).

Perrone-Moisés, tomando como base a psicanálise de Freudiana e a visão foucaultiana da loucura, propõe analisar as manifestações do inconsciente da personagem e suas relações com a loucura e o “fim do pacto social”. Nesta perspectiva, o conto representaria “a margem da conciliação entre a razão e a loucura, do entendimento através da quebra da racionalidade” (ARAÚJO, 2016, p. 13)<sup>81</sup>.

Já Lorenzo Papette procura compreender o conto em conformidade com as narrativas bíblicas. Segundo Araújo, este crítico descobre semelhanças entre o relato rosiano e o mito de Noé ou a “travessia grega de Creonte”. Ela aponta a incoerência dessa possibilidade comparativa ao afirmar que ambas as narrativas diferem em sua teleologia: a “referência cristã se difere da história na medida em que tanto em um quanto noutro há a perspectiva do ser heroico da salvação, o que não se realiza na narrativa de Rosa” (ARAÚJO, 2016, p. 14).

---

80 “A poética moderna em ‘A terceira margem do rio’, de Guimarães Rosa” (2016).

81 Araújo cita a seguinte passagem de Perrone-Moisés, para ilustrar o caso: “Se os ‘loucos’ servem para demonstrar as incertezas do senso comum, os poetas servem para abalar as certezas da ciência e para ampliar o saber do inconsciente. Graças a eles, temos notícias de verdades que estão para além da razão, em alguma terrível ou maravilhosa continuação. Graças a eles, ‘entendemos que’” (PERRONE-MOISÉS *apud* ARAÚJO, 2016, p. 13).

Na vertente que compreende o conto pelo viés de uma estética moderna, ela situa críticos como Arrigucci Jr., Garbuglio, Hansen e Frances Bruya. À “luz da indeterminação moderna” figuraria em “A terceira margem do rio” “dois eixos [sic] o da narrativa e da reflexão em que um coloca o outro sob suspensão” (ARAÚJO, 2016, p. 11) <sup>82</sup>.

Nessa perspectiva, o conto mostra uma constante “capacidade de reversibilidade” que impede a predominância de qualquer interpretação de cunho sociológico ou místico (ARAÚJO, 2016, p. 11). Essa característica é típica das obras de arte modernas – em que coexiste permanentemente o conflito entre os “modelos tradicionais de representação e racionalidade e seu contrário” (ARAÚJO, 2016, p. 14).

A base teórica da análise de Araújo advém da caracterização do Modernismo apresentada por Bradbury e Mcfarlane, dos quais reproduz a seguinte passagem:

[uma obra moderna] é a única arte que corresponde à trama do nosso caos. É a arte decorrente do princípio de incerteza, de destruição da civilização da razão, do mundo transformado e reinterpretado pelo capitalismo e pela continua [sic] aceleração industrial, da vulnerabilidade existencial à falta de sentido ou ao absurdo. É a arte derivada da desmontagem da realidade coletiva e das noções convencionais de causalidade, da destruição das noções tradicionais sobre a integridade do caráter individual, do caos linguístico que sobrevém quando as noções públicas da linguagem são desacreditadas e todas as realidades se tornam ficções subjetivas (BRADBURY & MCFARLANE *apud* ARAÚJO, 2016, p. 14).

Ainda dentro dessa visão teórica, Araújo destaca que o conto se situa dentro de uma “terceira ordem da sismologia cultural”: aquela que apresenta as transformações culturais mais subversivas “que parecem demolir nossas mais sólidas e firmes crenças e postulados, deixando em ruínas [sic] grandes áreas do passado, questionando toda uma civilização ou cultura [sic] estimulando uma frenética reconstrução” (BRADBURY & MCFARLANE *apud* ARAÚJO, 2016, p. 15).

---

82 Aqui, Araújo reproduz as seguintes palavras de João Adolfo Hansen: “A ficção de Rosa é moderna e nega a normatividade de qualquer estética universal. Só com idealismo seria possível propor valores poéticos apriorísticos que devessem ser reconhecidos por qualquer leitor dela, independentemente de seus condicionamentos históricos. Rosa produz a relação de sua arte e a tradição literária brasileira e universal como autor de um ato que é simultaneamente estético e social. Ele realiza essa relação contraditória numa forma literária que integra a representação de uma referência principal, o sertão, e a avaliação da mesma por meio de um ponto de vista autoral particular que é comunicado ao destinatário e ao leitor no estilo dos seus textos” (HANSEN *apud* ARAÚJO, 2016, p. 11). Seria interessante acrescentar uma ressalva às palavras de Hansen acerca dos “valores poéticos apriorísticos”: o crítico pode formular o problema de sua abordagem avaliando, primeiramente, o aspecto formal da obra. Em seguida, pode correlacionar esse problema com o momento histórico que o produz. Correlacionar historicamente o problema é, sem sombra de dúvidas, enriquecedor; porém, de nossa perspectiva, seria incoerente deixar que a observação do sentido histórico da forma suplantasse a própria observação da forma em sua complexidade intrínseca e no que há de mais criativo e inovador em seus aspectos composicionais. Para nós, a visão formalista de que o ‘conteúdo’ é a própria ‘forma’ permanece válida, mesmo com suas possíveis exceções.



As marcas desse efeito subversivo é mais notável em algumas estruturas linguísticas, cheias de paradoxos. Por exemplo, Araújo destaca os seguintes enunciados: “ir a lugar nenhum” e “aquilo que não havia, acontecia”. O poético já está evocado na expressão “terceira margem”, que, para Araújo (2016, p. 15), representa aquela que “*não é a síntese das outras duas, mas a o [sic] da não fixação plena dos sentidos e da significação*” (o grifo é nosso).

Outro aspecto destacado nas pontuações analíticas de Araújo é a estrutura de questionamento através da qual o conto vai se desdobrando. O ato de narrar trabalha constantemente uma afirmação para em seguida revogá-la com novos questionamentos, impedindo, assim, de haver a fixação de sentidos: “o que prevalece, no narrado para si e para o leitor que a acompanha [sic] é a existência de contrários, o convívio da dúvida e a impossibilidade de encontrar uma saída” (ARAÚJO, 2016, p. 16). Nesse sentido, ela é o primeiro crítico a mencionar a aporia como umas das formas de representar o problema central do conto: “A proliferação de incerteza e as *aporias* apontam ainda para a dificuldade de expressar e entender a experiência, aspecto comum e endossado ao romance e ao mundo moderno, onde se expõe o herói problemático” (ARAÚJO, 2016, p. 17) <sup>83</sup>.

Para finalizar a exposição do pensamento crítico acerca de “A terceira margem do rio”, colocamos o ensaio de João Adolfo Hansen: “Forma literária e crítica da lógica racionalista em Guimarães Rosa” (2012). Ele não trata especificamente do conto em questão, mas dá contribuições inestimáveis que se harmonizam, até certo ponto, com a nossa compreensão, pois segue a mesma linha de abordagem moderna apresentada por Araújo.

Segundo Hansen (2012, p. 120), a produção artística de Guimarães Rosa é, indubitavelmente, moderna, pois a “normatividade” das estéticas universalmente estabelecidas é sistematicamente negada. E, justamente, no ato de negar a normatividade estética, a narrativa rosiana não fica presa a uma contraparte regionalista tradicional, centrada na descrição e representação fiel de quadros sociais. Ao contrário, o sertão de Rosa, segundo Hansen, é um sertão à parte, fruto, antes de tudo, de um labor formal e linguístico.

Ao separar a *função representativa* da *função avaliativa*<sup>84</sup>, o crítico encontra nesta última três procedimentos importantes utilizados pelo escritor brasileiro. Nas suas palavras:

---

83 A *aporia*, entretanto, é tratada de modo circunstancial, como mais uma expressão que se soma a outras na tentativa de nomear o problema central e seus efeitos.

84 Em conformidade com Hansen (2012, p. 120), baseado no teórico da recepção Robert Weimann, a *função representativa* diz respeito a “configuração de uma referência” que, em Rosa, é “o sertão, seus seres e seus acontecimentos”; por outro lado, a *função avaliativa* “é produzida pelo autor Rosa com procedimentos retóricos que comunicam a representação para o leitor”.

O primeiro deles, que não é o primeiro nos textos de Rosa, mas só na ordem da minha fala, é a comunicação da particularidade histórica das diversas matérias sociais que o autor seleciona e correlaciona na composição dos seus textos, relativizando, parodiando e esvaziando as verdades supostas nelas; o segundo são os vazios da significação produzidos e comunicados ao leitor nas inovações de suas formas; o terceiro, enfim, é a integração das referências sertanejas em níveis metafóricos ou alegóricos de significação em que elas passam a conotar referências filosóficas e literárias universais (HANSEN, 2012, p. 121).

Apesar da interessante discussão produzida em torno dos outros dois procedimentos, nos interessa, de imediato, expor mais detalhadamente o segundo deles.

Para Hansen, é ao nível da construção de certas expressões linguísticas que ficam realçadas as indeterminações e os “vazios da significação”. Mesmo a linguagem da narrativa rosiana apresentando a sua estrutura tradicional, isto é, identificando-se o sujeito e o predicado, não fica claro ao leitor o sentido preciso do que é comunicado<sup>85</sup>. O “contínuo de significação indeterminada” que se acumula através da leitura de outras estruturas linguísticas indefinidas passa a ser visualizada pelo leitor como uma “substância vaga e difusa, que se estende entre as palavras relacionando-as indefinidamente, como se fosse uma substância aquém e além, fora da linguagem” (HANSEN, 2012, p. 122).

A falta de uma conceituação que alcance os sentidos faz com que o leitor, segundo Hansen (2012, p. 122), enxergue o texto de modo negativo – encarando-o como representação de uma “essência qualquer” sublime e indizível. Daí a recorrência constante, por parte dos críticos em geral, ao que Hansen (2012, p. 123) chama de “conhecimentos não-literários”, tais como a religião, o mito, a psicanálise, a filosofia etc.

Para Hansen (2012, p. 123), a aplicação deste procedimento “técnico” não visa necessariamente a induzir os leitores aos mencionados conhecimentos, mas sua função principal consiste na produção de “formas que indeterminam a representação realista”. Estas formas conduzem ao deslocamento e à relativização das “adequações realistas da verossimilhança léxica, sintática e semântica” que o leitor está acostumado a encontrar nas narrativas lineares e tradicionais.

O crítico destaca a “negação da lógica” em todos os discursos (ficcionais e das entrevistas cedidas) de Guimarães Rosa. Para o escritor mineiro, era importante (conforme diz

---

85 Diz: “não é imediatamente evidente para o leitor o que o predicado ‘igreja’ atribuído ao sujeito ‘vento’ lhe comunica como significação e sentido. Quando [o leitor] busca na memória uma representação conhecida que lhe permita achar e reconhecer uma significação provável e não a encontra, o leitor imediatamente adapta o vazio de significação produzido pelo termo no seu entendimento ao que supõe conhecer, fazendo uma tradução verossímil, mas parcial. Por ser parcial, a tradução deixa para trás um resto de significação indefinida que, na sequência da leitura, vai se relacionando com outros restos de outras traduções parciais de outras expressões” (HANSEN, 2012, p. 122).

em entrevista) “aprender a reconhecer que a sabedoria é algo distinto da lógica”. Assim, a lógica aparece como um “intelectualismo” ou um “racionalismo” mediador da forma enquanto representação (HANSEN, 2012, p. 126).

Nesse sentido, Hansen (2012, p. 127) vê a produção de Rosa como não-aristotélica:

Funcionalmente, o que está envolvido na negação da “lógica” é a verossimilhança aristotélica e a representação nas suas versões realistas em que o signo é mediação transparente dos conceitos de um sujeito unitário e as coisas. A negação da “lógica” incide sobre o conceito mesmo de “representação” e sobre os modelos e esquemas – *imitação, emulação, expressão, similitude, adequação, proporção, harmonia, equilíbrio, gênero, clareza, brevidade, distinção, verossimilhança, bom senso, senso comum, sensatez, gosto, bom gosto, decoro* etc. – que pressupõem a identidade de significante e significado, a unidade do sujeito e a unidade do real (Grifos do autor)

Hansen (2012, p. 127) reitera o fato de que, ao negar a lógica, Rosa está recusando os padrões da normatividade – bem visíveis nas formas clássicas e realistas. E enfatiza que a indeterminação do discurso ficcional rosiano encaminha o leitor a “outra imaginação”, aquela que deve ser “produtiva” e não “meramente reprodutora do já conhecido”.

Ainda relembra a tendência da crítica “hermenêutica” de ressaltar “questões temáticas” e de interpretar os assuntos da ficção rosiana através de “sistemas não literários”, destacando-se, dentre esses sistemas, a “sociologia pau-para-toda-obra”, que, na maioria das vezes, ainda se prende à visão literária do século XIX)<sup>86</sup>. Acrescenta que a obra de Guimarães Rosa não pode, por outro lado, cair no formalismo vazio, pois ela não é “formalista” apesar de dever ser encarada como “absolutamente formal”, isto é, enquanto “forma que explora a não-igualdade de significante e significado, passando ao lado das adequações miméticas dos classicismos e da mediação lógica da representação realista”.

Deste modo, defrontar-se com Rosa sob o ângulo da negação da lógica é realçar o seu intuito maior: considerar o “primado da intuição, que ele entende como faculdade irreduzível ao racionalismo e ao instrumentalismo das sociedades contemporâneas” (HANSEN, 2012, p. 128). Conclui:

---

86 Sobre a chamada “crítica hermenêutica”, pensamos ser interessante reproduzir as seguintes palavras de Hansen: “Não é necessário dizer, a crítica hermenêutica é um procedimento legítimo de construção de sentido. Mas isso só quando não é como um peru preso no círculo caucasiano da hermenêutica que gruguleja as livres associações do demônio da analogia ignorando a formalidade do artifício. Quando interpreta a forma literária de Rosa como reflexo realista do sertão empírico e expressão alegórica de conteúdos de sistemas simbólicos não literários, a crítica reduz sua forma a instrumento, lendo o texto literário documentalmente como não literário, sem considerar que literatura não é coisa representada, mas coisa representante” (HANSEN, 2012, p. 127).

... a voz do fundo não tem tradução imediata nos modelos interpretativos do leitor, que deve ter a paciência de não querer o conceito conhecido e esperar o terceiro pensamento, para avaliar o sentido objetivo da liberdade da arte moderna dessa extraordinária imaginação de autor (HANSEN, 2012, p. 130).

Apesar de nos identificarmos quase totalmente com o modo como Hansen lê Rosa, pensamos ser necessário acrescentar alguns ligeiros pontos a sua reflexão quando ele relaciona *negação da lógica*, conforme deduz de Rosa, com *verossimilhança aristotélica*.

Não parece ter ficado claro para nós se Hansen se refere à verossimilhança da *Poética* ou se fala dos modelos neoclassicistas e realistas, os quais são nomeados de ‘verossímeis’ (não, obviamente, por Aristóteles), por tentarem reproduzir a estrutura social tal qual está dada na realidade objetiva. Este último entendimento pode ser deduzido das discussões de Hansen sobre negação da lógica e verossimilhança, porque ele faz referência constantemente à quebra da normatividade realista/neoclassicista na obra de Rosa.

Caso entre em jogo a própria concepção aristotélica, não chegaríamos ao ponto de defender a tese de que a negação da lógica na ficção do escritor mineiro provoque uma ruptura nos limites da verossimilhança. Em Rosa, a construção da narrativa mantém suas fases normais, das quais podemos extrair, sem muita dificuldade, a representação argumental. Com exceção do trabalho ‘cirúrgico’ feito com certas formas linguísticas, não encontramos razões suficientes para afirmar que Rosa quebra com a verossimilhança nos moldes aristotélicos.

Admitimos, isto sim, que este escritor, antes de ‘negar a lógica’, a usa em seu favor para, a partir dela, criar o ‘absurdo’. Em outras palavras, os procedimentos narrativos de Rosa são lógicos e verossímeis, mas estão devotados à representação do indeterminado. O ‘choque’ parece surgir exatamente disto: como usar a coerência ‘aristotélica’ para representar aquilo que o próprio filósofo grego chamaria de ‘irracional’? Para incorporar, inclusive, esse ‘irracional’ como causa motora interna (e não externa)? Sabemos que Aristóteles não via com bons olhos a inclusão da irracionalidade, porque nos casos notificados por ele, tal elemento entrava como algo estranho no corpo sistemático da representação. Contudo, o filósofo nos dá a entender que, até mesmo uma obra assim composta, não romperia necessariamente a verossimilhança, pois se o poeta tivesse a habilidade de incluí-la de forma persuasiva no interior do discurso ficcional, o irracional não só seria ‘aceitável’, mas até ‘preferível’. É neste sentido que interpretamos as seguintes palavras da *Poética* (XXIV, 1460<sup>a</sup> 26): “De preferir às coisas possíveis mas incríveis são as impossíveis mas críveis”.

Claro está, entretanto, que o ‘irracional’ rosiano não se caracteriza como o irracional ‘discriminado’ por Aristóteles. No escritor brasileiro, nada é mais interno à construção de “A terceira margem do rio” do que a misteriosa causa motora (de todo o relato).

Outro aspecto até certo ponto discutível é a aproximação que Hansen faz de Guimarães Rosa com escritores da estirpe de Mallarmé, Joyce, e Beckett. O crítico faz suas ressalvas, porém, temos de lembrar que o programa destes escritores, especialmente, de Joyce e Beckett, parece estar voltado para uma tentativa de destruição sistemática do enredo – o que, do nosso ponto de vista, não é o caso do escritor mineiro.

### 3.2.1. *Algumas observações metacríticas finais*

Diante do quadro analítico apresentado acima, é conveniente traçar uma síntese crítica que leve em consideração uma ‘escala’ aproximativa das interpretações, partindo-se das mais polêmicas para as mais coerentes, tomando, para isso, como o nosso norte de classificação a condição do enredo aporético e a aporia que o constitui.

Nessa perspectiva, situamos como mais distantes de nosso parâmetro (numa escala de *maior* para *menor* incoerência) os respectivos textos críticos de Júlia Limia, Soraya Bragança, Fábio Figueiredo Camargo, Rogério Silva Pereira, Rosiane Cristina Runho e Luzia Aparecida Berloff Tofalini; na escala de *menor* para *maior* coerência, situamos, respectivamente, as abordagens de Jaime Ginzburg, Silva, Ferreira e Banfi<sup>87</sup>, Astrid Masetti Lobo Costa, Baptista e Cardoso, Jeciane de Paula Oliveira, Annete Ursula Haas Menouar, Moraes e Jardim, Betina R.R. da Cunha, Audemaro Taranto Goulart, Roberval Pereira, Silvana Maria Pessoa de Oliveira e, finalmente, Bárbara Del-Rio de Araújo. A abordagem de Rosa Maria Graciotto Silva não entra em nossa escala aproximativa por não manifestar uma tendência interpretativa explícita acerca de nosso problema (trata, basicamente, da estilística rosiana em *Primeiras histórias*, tomando o conto “A terceira margem do rio” como exemplo da presença de certo ritmo poético que permeia, também, os demais contos do livro supracitado)<sup>88</sup>.

Do primeiro grupo (*maior para menor* incoerência), o texto de Júlia Limia é o que se mostra mais distante de um tratamento focado no problema central do conto e de suas implicações na construção do enredo. Com exceção do modo como compreende o conceito de

87 Sobre o texto destas autoras, já adiantamos os aportes críticos que pensamos ser necessários. Desta forma, não as retomaremos nesta seção.

88 Também não incluímos aqui o nome de João Adolfo Hansen, primeiro, porque já fizemos um breve aporte crítico de seu texto; segundo, porque ele não trata especificamente de “A terceira margem do rio”, mas usa esse conto apenas como meio ilustrativo.

*terceira margem*, ela não trabalha, de fato, com uma análise do conto; menos ainda constrói uma abordagem comparativa<sup>89</sup>.

A respeito de Soraya Bragança, já ficaram visíveis os principais problemas de seu texto, quando o apresentamos anteriormente. Reiteramos, entretanto, o caráter generalizador de sua abordagem, incapaz de expor a criatividade singular de “A terceira margem do rio” em relação às outras obras de Rosa.

Em Fábio Figueiredo Camargo faltam evidências diegéticas que corroborem a sua concepção de cunho psicanalítico a respeito do conflito pai/ilho. De nosso ponto de vista, não nos parece coerente compreender a narração do filho como uma forma de “matar” o pai, isto é, de se livrar da figura paterna para conquistar a autoafirmação. O grande motivo por trás da narração desesperada do filho é a busca de uma explicação satisfatória (não necessariamente racional) para a decisão do pai. Essa inquietação oriunda da resolução paterna direciona e redireciona constantemente o discurso do narrador, na medida em que as elucidações apresentadas se mostram inconsistentes.

Rogério Silva Pereira procura determinar o aspecto trágico que permeia a cena do pai no meio do rio (cita o pensamento de Albergaria, para quem a cena do rio é uma “cena trágica”), para, enfim, apontar as incoerências da adaptação fílmica do conto. Não está claro o tipo de tragicidade a que Pereira se refere. Ele transpõe a responsabilidade do trágico para o filho, que nega substituir o pai na canoa. Nestes termos, o trágico, nas palavras deste crítico, é posto sob o seguinte pensamento: “Num dado momento foi dado a ele [ao filho] a chance de agir: ele deveria entrar na canoa e substituir o pai. E isso ele não foi capaz de fazer. Ele é aquele que devendo ir não foi. É aqui que aparece o ‘trágico’” (PEREIRA, 2000, p. 610).

Como sabemos por parte de Aristóteles (*Poética*, XIII, 1453<sup>a</sup>7), o fundamento da ação trágica é o erro, a *hamartia* do protagonista. Aristóteles dá a entender que a consumação do erro tende a ser involuntário (pois, se Édipo, por exemplo, soubesse que Laio era seu pai ou Jocasta a sua mãe, certamente, não haveria ação trágica). Contudo, no conto, o protagonista (o pai) está sumamente resoluto de sua decisão. É uma ação premeditada há muito (pois manda construir para si um barco em que só caiba uma pessoa, e a construção leva um bom tempo – no intervalo do qual, o protagonista poderia ter mudado de ideia e desistido de sua aventura

---

89 Deve-se ficar claro que Limia não propõe em momento algum um estudo comparado. Entretanto, tratando-se da *finalidade* do livro em que publica seu ensaio (*Veredas de Rosa*), é de se notar que a utilização de “A terceira margem do rio” aparenta não passar de um pretexto para que a produção dela pudesse ser justificada e publicada neste espaço.

aporética). Não há erro involuntário em sua decisão, porque se trata de uma ação projetada pacientemente<sup>90</sup>.

Em relação à decisão do filho de não substituir o pai, não encontramos motivos convincentes para classificar a atitude dele como trágica. A quebra de uma obrigação moral ou ética não constitui necessariamente uma ação trágica<sup>91</sup>. No caso do narrador, a sua recusa não representa um erro, muito menos um erro involuntário. Ele está acobertado pela racionalidade convencional, que lhe sugere ser uma aventura de louco o ato de substituir o pai na canoa.

A partir de sua compreensão do trágico, Rogério Silva Pereira procura demonstrar as inadequações da adaptação fílmica feita por Nelson Pereira dos Santos – que, segundo o crítico, exclui o elemento trágico essencial ao conto. A esse respeito, somos cientes de que o filme é uma produção artística independente, com liberdade de adaptação. Assim, o grande problema de uma adaptação fílmica, segundo nosso parecer, não é a ausência de fidelidade ao texto-base, mas a qualidade e a originalidade do resultado final.

Rosiane Cristina Runho apresenta uma dualidade muito geral (vida/morte) para explicar o conflito pai/filho, filiando simbolicamente o problema aos ciclos biológicos da vida e da morte, em que o filho deve substituir o lugar do pai, conforme nos indica a sucessão natural. Apesar de empobrecida do ponto de vista interpretativo, é uma concepção que pode ganhar mais respaldo diegético do que, por exemplo, as manifestações críticas generalizadas presentes no texto de Soraya Bragança.

As observações críticas que podemos fazer em relação ao texto de Luzia Aparecida Berloff Tofalini diz respeito, especialmente, a uma visão excessivamente simbólica dos elementos do conto. Num primeiro instante, temos a impressão de que as imagens imprescindíveis à compreensão da narrativa (selecionadas por ela) seriam bem embasadas textualmente, como ocorre com a presença recorrente do numeral três – para a qual encontra, a todo momento, situações diegéticas ou expressões discursivas que vão legitimando a pertinência da imagem. Entretanto, após esta exposição, a análise dela descamba para um simbolismo permeado de arbitrariedade. Dessa apropriação simbólica arbitrária, podemos citar os exemplos das representações triangulares do personagem pai e do personagem filho e, ainda mais fluido, a imagem da água ou da sombra em formato de jacaré que a canoa projeta sobre as águas do rio.

---

90 Lembremos que Rogério Silva Pereira, através das palavras de Consuelo Albergaria, toma como ponto de partida a tragédia clássica. Nesse domínio, seria coerente ver a questão do trágico da perspectiva oferecida por Aristóteles.

91 O autor situa na quebra de um suposto código ético entre pai e filho o conflito e a tensão trágica: “Rompido esse código advém a irremediável culpa. Eis o conflito trágico” (PEREIRA, 2000, p. 611).

Por fim, como ‘coroamento’ do seu simbolismo arbitrário, temos a interpretação de que o *objetivo final* que atravessa a decisão do pai se centra na busca pelo Nirvana, ou a integração do seu ser com o universo. Para tanto, não precisamos nos demorar reiterando a impossibilidade de comprovação textual de tal interpretação.

No segundo grupo (*menor* para *maior* coerência) aparece, conforme nossa classificação, primeiramente, o aporte crítico de Jaime Ginzburg. Ele busca por indícios, no discurso do narrador, que demonstrem o estado melancólico em que o filho se encontra diante do problema não resolvido. Contudo, no contexto de estudo fundado por Ginzburg, acreditamos que a melancolia é um efeito de outro sentimento ainda mais impactante: o da *perplexidade*, característico da mente submersa numa aporia<sup>92</sup>. No caso de uma ‘perpetuação’ do sentimento de perplexidade, provavelmente o resultado seria a tristeza e a melancolia. Portanto, seria mais adequada para a abordagem de Ginzburg ‘filiar’ a melancolia à perplexidade, deixando um espaço para reflexão deste último estado mental.

Astrid Masetti Lobo Costa apresenta, através dos pontos em comum encontrados entre as narrativas de “Bartleby, o escrivão” e “A terceira margem do rio”, o “sem sentido” como motivo deformador das “regras do uso do espaço”, conforme suas palavras. Entendido que sua categoria de análise seja o espaço, ela se mostra coerente em limitar a atuação do absurdo apenas a este aspecto narrativo. Vale ressaltar, entretanto, que não é apenas o espaço que perde a sua funcionalidade convencional devido ao problema não resolvido. Outras instâncias são afetadas em maior ou menor grau se comparadas ao espaço: o caráter e o pensamento do narrador-personagem, a própria noção de tempo, que se desintegra no interior de uma psicologia da perplexidade, entre outros aspectos. Em suma, são diversos os efeitos diegéticos (e, por consequência, simbólicos) advindos do problema central não elucidado.

Sobre a abordagem crítica de Baptista e Cardoso, percebemos certo preciosismo analítico que encontra significados bem amplos em supostas assonâncias (no caso, as recorrências das letras “u” e “i”). Na sequência de atributos do pai mostrada (“cumpridor, ordeiro, positivo e quieto”), contudo, não é possível visualizar repetição regular (com exceção, talvez da letra “i”). O que nos incomoda em um tipo de análise “fonoestilística” como esta é o alcance e a pertinência dos sentidos para a compreensão do problema central do conto.

---

92 Ao tratarmos do conceito de aporia, mais adiante, veremos que é justamente o sentimento de perplexidade que melhor caracteriza a situação da psique imersa em um problema sem solução.



Outras vezes, ainda no âmbito de um preciosismo analítico, os críticos propõem uma análise microscópica para evidenciar algo que é deduzido sem necessidade de tamanho esforço analítico<sup>93</sup>. Ou, em outras situações, fazem questão de enfatizar o que parece óbvio<sup>94</sup>.

Entretanto, o que pensamos envolver uma maior complicação são as passagens em que os críticos usam o termo *dialogia* e suas variantes para se referir à superposição, assimilação ou internalização dos diferentes discursos no interior do discurso do narrador personagem. Se os autores estão se referindo à dialogia bakhtiniana (o que, provavelmente, fazem), parecem legar a segundo plano a característica fundante de tal conceito, isto é, o aspecto da ‘imiscibilidade’ das consciências discursivas. Por este aspecto, pelo menos o discurso do pai já não seria mais dialógico, por não apresentar possibilidade de autonomia e está assimilado ao discurso do próprio narrador, sem realçar o conflito permanente.

Ao contrário, os críticos indicam que o narrador quer se aproximar do pai, e deseja mesmo substituí-lo, identificando-se com ele e com o rio. Não se pode confundir, aqui, a angústia sentida pelo filho (pela falta de explicação) com as consciências imiscíveis e conflituosas evocadas por Bakhtin, cujo exemplo máximo está presente na obra de Dostoiévski<sup>95</sup>.

De Jeciane de Paula Oliveira, observando apenas o que ela diz sobre “A terceira margem do rio”, destacamos a sua ‘despretensão’ de querer resolver, por meio de uma interpretação fechada, os motivos que conduzem o pai ao meio do rio. Nessa perspectiva, está demonstrado que é possível fazer uma análise sensata do conto rosiano tomando como centro-guia uma categoria específica e observando as suas principais funções geradoras de sentido, sem, contudo, ‘alimentar’ a esperança de estender os significados depreendidos dessas funções para decifrar o problema central do conto. No caso do trabalho com o narrador, feito por

---

93 Por exemplo, na seguinte passagem: “No clímax do conto, que ocorre quando o pai aceita a ideia do filho de trocar de lugar consigo, também há um importante recurso estilístico. Em ‘Ele me escutou. Ficou em pé. Manejou remo n’água, proava para cá, concordado’, pode-se observar que os termos ‘escutou’ e ‘proava’ são verbos que promovem uma aproximação do pai: o primeiro numa atitude de atenção de quem deseja saber a opinião, tomar em consideração que se tem a dizer; o segundo, um neologismo, para indicar o movimento até a proa, parte dianteira da embarcação que, em articulação com a locução adverbial ‘em pé’ e o verbo manejar no perfeito, ‘manejou’ produzem um efeito de sentido de que a ação praticada é realizada com calma” (BAPTISTA e CARDOSO, 2015, p. 33).

94 Como, por exemplo, as seguintes assertivas: “É interessante observar como aspecto importante desta análise que o tempo do enunciado não corresponde ao da enunciação” (BAPTISTA e CARDOSO, 2015, p. 38).

95 Conforme as palavras do autor russo: “*A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski*. Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência una do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a *multiplicidade de consciências equipolentes e seus mundos* que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade” (BAKHTIN, 2008, pp.4-5. Grifos do autor).

Oliveira, nada a coloca na desesperada obrigação de desvendar o mistério motor do conto, uma vez que a categoria de análise escolhida ganha sua própria importância e somente de maneira tangencial conduzirá o crítico ao exame do problema posto pela decisão do pai.

Entretanto, não chegaríamos ao ponto de cogitar todos os principais eventos difíceis da diegese (incluindo-se aí a decisão do pai de viver na ‘terceira margem’) como resultado de uma *projeção rememorativa distorcida*, conforme a autora deixa insinuado ao avaliar a já mencionada cena em que a filha tenta apresentar para pai o neto recém-nascido. Fica a sugestão de que os lapsos da memória de um narrador traumatizado pelo inexplicável retiro paterno determinam as lacunas apresentadas no interior da narrativa. Tal abordagem, porém, não deixa de ser uma leitura possível.

A recorrência, por parte de Annete Ursula Haas Menouar, à filosofia das *Upanishads* e ao conhecimento intuitivo dos zen budistas são alternativas interessantes de se interpretar a gigantesca lacuna presente no conto. No entanto, nos parece que a diegese não dá respaldo suficiente para ‘encaixar’ esses pensamentos na herança sociocultural do pai e do filho (estamos falando de personagens integrantes de uma comunidade ribeirinha). O lugar cultural que ambos ocupam está permeado de uma vivência que dificilmente seria propícia ao desenvolvimento de concepções complexas da filosofia e religiosidade orientais.

Poderíamos comparar a situação de inadequação entre concepções filosófico-religiosas e herança cultural imediata com o que sucede em *Grande Sertão: Veredas*. Aqui, Riobaldo, enquanto jagunço, apresenta uma visão extremamente complexa das coisas que o cercam; mas, que é incompatível com o seu grau de instrução. Neste caso, porém, apesar de ser o próprio Riobaldo quem narra (oralmente) a história, há a figura de um interlocutor com um suposto nível de erudição elevado (referido como “doutor”) que o escuta sem interrupções. A diegese, portanto, oferece uma pista para tamanha complexidade derivada do modo como o protagonista ver o mundo. Supondo que o interlocutor transcreveu o que lhe disse Riobaldo, é possível que ele tenha registrado o olhar riobaldiano a sua maneira e em conformidade com a erudição que possui.

O mesmo, no entanto, não ocorre com “A terceira margem do rio”. Não existe um interlocutor diegético a quem o narrador comunica o relato. É o próprio filho quem faz o registro, com a formação cultural que recebeu ao longo de sua vida às margens do rio.

Por ilação, é possível que o narrador tenha desenvolvido concepções complexas motivado pelo desejo incontido de querer elucidar o horrendo mistério que transpassa toda a sua existência. Nesse sentido, a interpretação dada por Menouar torna-se provável (mesmo

que não ‘confirmável’ totalmente), igualando-se, por seu caráter hipotético, a qualquer outra forma de interpretação dada ao problema apresentado pela narrativa rosiana aqui discutida.

A leitura de Moraes e Jardim a partir do conceito de Deleuze de linhas de fuga é, certamente, interessante. Pelo que os críticos apresentam do filósofo francês, a definição de fuga é algo bem abstrato. Tal abstração resulta da tentativa de conceituar o que está no “meio”, o intangível, imprevisível e indefinido. De certo modo, estas noções não são novas dentro da fortuna crítica do conto. A ruptura com estabelecido e a lógica obscura que guia o pai ao meio do rio são alguns dos traços mais evidentes que surgem como consequências da decisão misteriosa.

Inspirados nos propósitos um tanto idealizados da terceira linha de fuga, conforme expõe Deleuze, os críticos tendem a tomar a decisão do pai como uma ação positiva e criativa. Do ponto de vista do ‘doador’ da narrativa, isto é, do filho/narrador, a ‘fuga’ do pai é, sem sombras de dúvida, prejudicial à constituição familiar. A família debanda depois da partida do seu chefe, ficando por um tempo apenas o filho. Portanto, mesmo que a decisão signifique mudanças para um indefinido, mesmo que quebre os laços com um sistema maior, não deixa de ser, no fundo, negativa.

Outro aspecto que colocamos em questão também no texto de Moraes e Jardim é a falta de uma análise mais detalhada acerca da caracterização dos atos do pai como atos constituidores de uma “fuga”. Até que ponto a decisão do pai se caracterizaria como uma fuga, uma vez que ele se despede dos familiares antes de partir e vive sua vida inteira nas proximidades da casa onde morava? Também diminuiríamos as dimensões ‘criativas’ do ato do pai, pois sua postura, depois de sua atitude de ruptura, é uma contemplativa, acética, inativa. O prolongamento dessa postura, antes de ser considerado criativo, é mais bem caracterizado como um ato de coragem (tal como apontam os críticos) e de resolução inabalável diante das imensas dificuldades de sobrevivência que a decisão implica.

Ainda acrescentamos que a analogia entre o Deus judaico-cristão e o pai de “A terceira margem do rio” é um pouco desproporcional. O primeiro atributo da analogia (o uso e o poder da palavra criadora) que aparece em Deus não encontra correspondência no personagem. Dizer que o pai ‘cria’ sem ‘falar’ nos parece apenas um subterfúgio para completar as lacunas analógicas iniciais. Os críticos também se esquecem de guardar as ‘proporções’ quando equiparam o filho/narrador aos profetas eleitos para anunciar as revelações e as vontades do Deus de Israel.

Contudo, tais apontamentos metacríticos não invalidam o caminho interpretativo escolhido por Moraes e Jardim. E suas análises legitimam suficientemente bem o uso da noção de Deleuze como representação conceitual do problema basilar da narrativa.

De Betina R.R. da Cunha interessa-nos enfatizar as consequências críticas de um texto como “A terceira margem do rio”. Segundo ela, uma obra literária desta estirpe pretende ser, em vez de uma explicação, uma “tomada de consciência face à existência das coisas e, portanto, uma interrogação que não se quer respondida, mas sim manifestada” (CUNHA, 2009, p. 84).

Por esse viés, o pensamento crítico, ávido por esclarecimento, é coagido pelo texto a se resignar diante da impossibilidade de confirmação concreta (textual) de suas versões interpretativas. A grande inquietação que parece pertencer inicialmente apenas ao protagonista em seu universo diegético passa a afetar diretamente a própria racionalidade analítica, comprometendo total ou parcialmente o seu julgamento. A narrativa assim constituída põe uma interdição à “ditadura do intelecto” ou aos “mandos da filosofia” (CUNHA 2009, p. 89).

Do excelente ensaio de Audemaro Taranto Goulart, destacamos como ponto negativo o ‘salto’ mais ousado, dado no final de seu ensaio, ao tentar compreender o conto como uma “literatura de nítida feição feminina”, em decorrência da desconstrução do patriarcalismo que ele enxerga nesta narrativa rosiana. E mesmo prometendo não entrar no mérito das relações de gênero, acaba vendo em “A terceira margem do rio” uma “adequada dicção feminina” que pode sugerir um novo olhar sobre aquelas relações ou até mesmo questionar as tradicionais distinções que reinam no interior de tal temática bastante controversa nos dias atuais.

Por fim, podemos afirmar, como ponto positivo, que a tese central deste crítico difere das demais em um aspecto: ela procura explicar o problema central do conto numa perspectiva mais *humana*, a partir de relações socioafetivas estabelecidas desde a origem da civilização e internalizadas no inconsciente coletivo. De fato, a maioria das interpretações se fundamenta em princípios místico-metafísicos e, muitas vezes, por conta disso, descambam num simbolismo ineficiente por perderem de vista o limiar entre a análise textual e as divagações impressionistas.

Sobre a produção crítica de Roberval Pereira, destacamos a reflexão de que o narrador do conto está situado na fronteira entre a convenção e o absurdo. Porém, o desdobramento simbólico que ele faz disso parece apresentar alguma limitação. Por exemplo, quando afirma que o narrador passa a ser “símbolo do artista”, uma vez que o artista, assim como o narrador, é um “ser fronteiro entre dois mundos, normalmente dados como incompatíveis” (PEREIRA, 2000, p. 606). Não pensamos que a posição do narrador (entre a convenção e o

absurdo) represente necessariamente um símbolo da situação do artista. A questão gira mais em torno da inquietante impossibilidade de se explicar o inexplicável, de desvendar o que não pode ser desvendado. Dentro desse esforço de compreensão do absurdo não se situam apenas os artistas. Os filósofos e, mais recentemente, com a proeminência da física teórica e o advento da mecânica quântica, os cientistas também se esforçam por compreender determinados aspectos que conduzem nossa capacidade cognoscível à fronteira entre o convencional e o absurdo.

Em outro momento, Roberval Pereira afirma que o ápice da narrativa está representado na “resposta à questão: ‘Será possível o saber?’” (PEREIRA, 2000, p. 607). Complementaríamos que essa pergunta já está respondida de modo negativo. Por isso, seria ela apenas um viés retórico, um ‘preâmbulo’ do ápice narrativo. Encontramos este ápice quando percebemos, enquanto leitor, que a aporia jamais será resolvida, e jamais sairemos, com o narrador, do estado de perplexidade.

Silvana Maria Pessôa de Oliveira nos oferece a perspectiva mais instigante depois da abordagem de Bárbara Del-Rio de Araújo. Apenas uma pequena dissimetria conceitual fica sem um esclarecimento adequado: a autora toma como tese o princípio de que toda experiência é individual e intransferível<sup>96</sup>, de modo que ficam vedados aos demais os motivos vivenciais que conduziram o pai ao meio do rio. No momento final de sua abordagem, ela toma o episódio do pai isolado no rio como símbolo da morte de uma experiência coletiva, ou, em suas palavras, uma experiência “baseada em trocas culturais coletivas” (OLIVEIRA, 2000, p. 646). A questão a que somos remetidos é a seguinte: como pode existir uma experiência baseada em trocas culturais coletivas, se toda experiência é individual e intransferível? Explicitar esse aspecto é importante na medida em que a autora trata o problema central do conto como um “símbolo” da morte de uma experiência coletiva. Caso seja possível essa forma de experiência, seria muito provável que o ambiente ribeirinho, interiorano, representado na diegese, antes favorecesse ao florescimento de trocas de experiências coletivas do que as suplantasse, já que o individualismo tende a ser um traço marcante das sociedades urbanizadas e tecnológicas.

Em geral, é possível complementar a abordagem de Silvana Maria Pessôa de Oliveira acrescentando que a vivência individual do pai, impossibilitada de transmissão, nos conduz novamente aos limites do texto crítico. Após a leitura apresentada nesta seção, constatamos que o conto apresenta uma propriedade singular, não vista em nenhuma outra narrativa de

---

96 Ela fala do caráter “pessoal e intransferível da experiência” (OLIVEIRA, 2000, p. 645).

Rosa<sup>97</sup>, capaz de transformar todas as incursões analíticas de cunho simbólico-interpretativo em meras hipóteses, não definindo nem confirmando, mas deixando o raciocínio sob a suspensão cética. Neste sentido, mais do que qualquer outra instância narrativa, o enredo aporético permanece inexplorado em seus motivos fundantes.

Nessa linha de permanência do conflito e de impossibilidade de resolução da aporia central, entra o trabalho de Bárbara Del-Rio de Araújo, conforme foi apontado anteriormente. Cabe reiterar do aporte crítico de Araújo a quase completa harmonia entre o seu modo de encarar o conto e o nosso. De forma semelhante, entendemos que “A terceira margem do rio” é uma obra que facilmente seria identificada através de algumas características da mencionada estética moderna. Falamos ‘algumas’ porque, do nosso ponto de vista, nem todos os critérios apresentados na conceituação de Bradbury e Mcfarlane nos parece compatível com a construção ‘formal’ desta narrativa rosiana. Por exemplo, quando eles falam em “caos linguístico” e destruição da “civilização [e] da razão”. Isto nos soa mais adequado às obras de cunho ‘experimental’, especialmente àquelas surgidas no início do século, na ‘onda’ das vanguardas.

É interessante ressaltar que o “caos” em “A terceira margem do rio” é trabalhado metodicamente e não resulta de uma construção avulsa que tenta ‘traduzir’ de um modo quase simultâneo o caos de nossa realidade objetiva atual. No conto, o problema central é a causa motora em torno da qual os demais eventos se situam e são ‘contaminados’, por assim dizer, pelo absurdo. Trata-se, de fato, de um absurdo. Mas, um absurdo metódico, trabalhado racionalmente através do emprego cirúrgico de certas expressões e eventos. Esse ser caótico poderia estar (mesmo assim, com as devidas ressalvas) no plano das ideias, isto é, da temática, mas não na forma como é construída a narrativa. Feitos estes pequenos esclarecimentos, nada mais de negativo apontaríamos na proposta de Araújo.

A perspectiva moderna na qual se situa a mencionada autora, certamente, é aquela que melhor acomodaria o nosso trabalho de análise, pois partimos de pressupostos praticamente idênticos. A diferença básica consiste, talvez, no fato de que essa vertente parece estar mais preocupada em ‘ver’ as aporias, incertezas e seus efeitos no texto literário a partir de um interesse mais sócio-histórico-cultural; enquanto nosso trabalho está mais centrado em analisar a *forma* do relato e, só em segundo plano, tecer considerações sobre a hipótese de que esta forma tenha como motivação essas ou aquelas ocorrências culturais.

Em geral, podemos afirmar que as interpretações simbólicas rompem os limites textuais e ficam por conta dos críticos. Do ponto de vista estrutural, o problema que se torna a

---

97 Exceção feita, talvez, aos contos “Lá nas campinas” e “Páramo”.

causalidade motora de todo o enredo é impossível de ser desvendado. Do ponto de vista simbólico, compreender o problema suscitado pelo conto é possível, mas tal compreensão permanece arbitrária.

Constatamos também que os críticos não tomam o problema do conto na perspectiva de uma causalidade estrutural que dá a forma do enredo. A parte tudo isso, se tivermos de adotar uma interpretação simbólica do enredo de “A terceira margem do rio” e de seu problema central, estaremos mais inclinados a seguir tendências interpretativas similares às apresentadas por Roberval Pereira e Silvana Maria Pessoa de Oliveira. Porém, é a perspectiva da estética moderna apresentada por Bárbara Del-Rio de Araújo que, seguramente, fornece um ‘território’ crítico mais consistente com nossa proposta.

#### **4. Conclusão: lidando com as dificuldades centrais**

Ao longo deste capítulo, tentamos descrever em linhas gerais a estrutura dos contos que encerram enredos aporéticos (“The mysterious card”, “The figure in the carpet”, “The lady, or the Tiger?”), apontando para o problema da elucidação como seu motivo fundante. Passamos a justificar a nossa escolha das narrativas de Borges e de Rosa em função da presença do problema da elucidação (ou da impossibilidade de elucidação) como elemento a partir do qual o enredo ganha a sua forma e sua característica peculiar nas duas obras destes autores.

Notamos que ambos ‘alimentam’ a obsessão do inexplicável (cada um, evidentemente, ao seu estilo) em várias narrativas, citadas aqui como meio de confirmar que tal obsessão não é uma constatação esporádica. Claro fica, desde logo, que a estruturação do ‘inexplicável’ na forma de enredo aporético é muito mais recorrente nos textos ficcionais borgianos do que nos rosianos. No último, vale reiterar, o inexplicável tende a manifestar-se mais na forma de um misticismo popular que, em alguns casos, assume a aporia como o meio mais radical de apresentação.

Chegamos à contribuição crítica. Neste ponto, observamos que poucas vezes os críticos fundaram ponderações a partir da perspectiva da impossibilidade da elucidação do problema central. Tal constatação, entretanto, é quase exclusiva da fortuna crítica de “El inmortal”, uma vez que a problemática da elucidação impossível está dada de modo mais evidente em “A terceira margem do rio”, o que conduz praticamente todas as reflexões críticas a lidar com isto em primeiro plano. Para o último conto prevalece, por sua vez, o esforço de elucidação ‘simbólica’, o que não pode ser julgado, em si, como uma impropriedade do juízo

crítico. Porém, o que se nota é certa resistência em aceitar que a decisão do pai não possua uma explicação plausível. E isso, em algumas análises, conduz o estudioso a interpretações forçadas.

Outro aspecto (que é de nosso imediato interesse) é a inexistência de abordagens do problema pelo viés do enredo. Conforme registramos anteriormente, os críticos tendem a abordar o motivo central por ele mesmo, sem eleger uma categoria formal específica para guiar a sua análise. Deixemos claro que isso nem sempre constitui uma dificuldade comprometedora da qualidade da reflexão. De nossa parte, contudo, pensamos que a obra em si oferece muitos *links*, e que a eleição de uma categoria facilita a abordagem do assunto, organizando-o e delimitando-o a certos fins específicos.

Mas, finalmente, como lidar com a dificuldade central das narrativas “A terceira margem do rio” e “El inmortal” ao nível do enredo?<sup>98</sup> Para responder a uma pergunta desta natureza é imprescindível compreender *qual* concepção de enredo pode entrar em jogo para assimilar um problema posto na forma de uma aporia, e não só o assimilar, mas também se ‘estruturar’, isto é, definir sua forma e sua finalidade, a partir disso. Obviamente, também é necessário saber que concepção de aporia vigora como elemento motivador da configuração dos dois enredos. Somente de posse destes dois conhecimentos poderemos definir com maior precisão o que é um *enredo aporético*, e porque ele é o *tipo* mais adequado para abordar as exigências literárias impostas pelos dois contos.

Do ponto de vista puramente do enredo, nos parece claro que a visão tradicional passada pelos manuais de teoria literária não cobre de modo apropriado as demandas de narrativas como “El inmortal” e “A terceira margem do rio”. Primeiramente, há muita confusão entre o que seja o enredo e suas partes componentes. Enredo tende a se confundir com história, com intriga, com trama etc. Para termos uma noção de como é difícil fixar uma delimitação ao conceito de enredo, tomemos como exemplo a definição abaixo, de Gilberto Defina<sup>99</sup> (1975, pp. 98-99):

*O enredo não é mais do que o próprio argumento, grandemente ampliado, cujos ingredientes são o conjunto dos episódios, cheios de obstáculos. O argumento, pois, é a síntese do enredo. o enredo é toda a estória, complicada e urdida por dilações no tempo e no espaço, com uma série de intrigas e*

---

98 A aporia em “A terceira margem do rio” é mais evidente do que aquela estruturadora de “El inmortal”. No primeiro caso, temos, como já sabido, a misteriosa decisão do pai; no segundo, a *imortalidade* é uma noção aporética, vedada, e tudo aquilo que, no conto, aparece como sua extensão se torna aporético, incluindo-se aí até mesmo os ‘momentos da crítica’ no “pós-escrito”.

99 Uma típica definição de manual.



peripécias tendentes a um desfecho. [...] A ausência de enredo torna a narração outra coisa qualquer, menos romance. Pode, pois, afirmar-se que *o enredo é o romance*. [...] o enredo deve possuir e determinar uma grande força de unidade na narrativa. Todos os pormenores que urdem a trama devem interligar-se de maneira lógica por uma relação de causa e efeito que levem a uma conclusão unitária perfeita. Incidentes, intrigas, digressões que não tendam ao fim proposto, distorcem a prosa de ficção e a impedem de elevá-la à categoria de obra literária artística.

Como se pode ver, *enredo* é equiparado a *argumento*, a *estória* e a *romance*<sup>100</sup>. No primeiro caso, enquanto argumento ampliado, é passível de ser, também, sintetizado pelo argumento. A inadequação terminológica beira a confusão (senão a contradição); no segundo (equiparação mais comum), a definição se enriquece um pouco por causa da inclusão de categorias como o tempo e o espaço, mas a adoção indiscriminada de enredo por e estória (ou estória por enredo) pode ser reflexo de falta de precisão conceitual e já aponta para uma dificuldade recorrente: a de encontrar *critérios* relativamente estáveis para delimitar a categoria<sup>101</sup>; no terceiro, o autor estabelece, no mínimo, uma ambiguidade, quando não uma completa redução de uma coisa a outra (no caso, o romance é o enredo e vice-versa), emendando *gênero* e *categoria*.

Num aspecto mais intrínseco, propõe que o enredo mantenha a unidade na conclusão do encadeamento causal, atribuindo às digressões a capacidade de distorcer a “prosa de ficção” e de impedir sua elevação “à categoria de obra literária artística”. Neste sentido, a menos que esclareça com maior perícia o que seja a *digressão* a que se refere e exemplifique com o enredo de alguma obra de ficção, pensamos que essa manutenção de uma “conclusão unitária perfeita” é genuinamente ideal. Como seria visto o conturbado desfecho de “El inmortal”, se tomássemos como ponto de partida essa concepção de enredo? Em que situação haveria unidade perfeita de conclusão?

A intenção é apenas a de mostrar que não é qualquer concepção de enredo que serve aos propósitos de determinados textos de ficção. Temos que compreender a complexidade da narrativa e buscar concepções ajustadas a ela. Caso não as encontremos, devemos pensar em condições criativas que expressem em termos analíticos a profundidade da obra de arte.

Naturalmente, a busca por uma concepção mais ajustada à obra deve nos conduzir pelos caminhos da revisão teórica, expondo, relacionando e acrescentando um aporte crítico (mínimo que seja) às principais propostas legadas no tempo. Para tanto, pensamos ser

---

100 A diferença terminológica entre *enredo*, *argumento* e *história* (ou *estória*, como quer este autor) é bem cara para o nosso trabalho. Essa distinção será discutida ao longo de toda a seção 1.3. do segundo capítulo.

101 Para uma apresentação sucinta de possíveis critérios delimitadores, ver a seção 1.5. do segundo capítulo.

indispensável começar pelo primeiro tratado de cunho teórico acerca da literatura: a *Poética*; e relacioná-la com a produção teórica dos formalistas russos (Tomachevski e Shklovsky), dos estruturalistas (franceses) e dos anglo-americanos. E somente depois disso, pensar criativamente numa concepção de enredo que agregue princípios mais eficientes para o tratamento dos textos ficcionais que propomos estudar.

Do mesmo modo dizemos sobre a aporia. Embora não exija uma reflexão nas medidas que estabelecemos para a categoria *enredo*, os conceitos de aporia necessitam ser explicitados para se compreender qual deles representa melhor o problema dos contos. Em um ponto, entretanto, a metodologia de estudo da aporia diverge da que adotamos para o enredo: não nos debruçaremos sobre o que afirma o pensamento mais recente; ficaremos somente no conceito clássico elementar (deduzidos de Platão e Aristóteles).

Começemos, então, “pelas coisas primeiras”, conforme o método do filósofo grego (*Poética*, I, 1447<sup>a</sup>).

## 5. Referências

- BORGES, Jorge Luis. “La inmortalidad”. Disponível em: <<https://bibliotecaignoria.blogspot.com/2013/07/jorge-luis-borges-la-inmortalidad.html>> Acesso: 15 de novembro de 2018.
- DEFINA, Gilberto. *Teoria e prática de análise literária: síntese de princípios de análise literária aplicados ao romance Grande Sertão Veredas*, de João Guimarães Rosa. São Paulo: Pioneira, 1975.
- FRENCH, Joseph Lewis. *Masterpieces of Mystery: Riddle Stories*. Disponível em: <[www.feedbooks.com](http://www.feedbooks.com)>; acesso: 20 de março de 2015.
- JAMES, Henry. “The Figure in The Carpet”. Disponível em: <<https://www.gutenberg.org/files/645/645-h/645-h.htm>>; acesso: 21 de novembro de 2018.
- MOFFETT, Cleveland. “The Mysterious Card” – In: *Masterpieces of Mystery: Riddle Stories*. Disponível em: <[www.feedbooks.com](http://www.feedbooks.com)>; acesso: 20 de março de 2015.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- STOCKTON, Frank R. “The Lady, or The Tiger?”. Disponível em: <<http://www.english-literature.unibayreuth.de/en/teaching/documents/courses/Stockton1.pdf>>; acesso: 20 de março de 2015.

### Crítica de “El inmortal”

- BERCHENKO, Adriana Castillo de. “El inmortal” de Jorge Luis Borges o la alteridad como absoluto. In: *Individuo y Marginalidad en el cuento Latinoamericano del Cono Sur*.
- CÉDOLA, Estela. *Borges y Homero, El inmortal*. Disponível em: <http://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Cedola%20Borges%20y%20Homero.pdf>. Acesso: 03/08/14.
- CHRIST, RONALD J.. The Immortal – In: *Modern Critical Views – Jorge Luis Borges*. New York: Chelsea House Publishers, 1986, pp. 49-77.
- GONZÁLEZ, Josefina García. “El inmortal”: retorno al origen en un texto de Borges. In: *Ciencia Ergo Sum*, vol. 14, núm. 2, julio-octubre, 2007, pp. 217-221.
- JULLIEN, Dominique. Biography of an immortal. *Comparative Literature*. Vol. 47, pp. 136-159, 1995. Disponível também em: <<http://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Jullien.pdf>> . Acesso: 08/08/14.

MARTÍN, Elena García. The dangers of abstraction in Borges's "The Immortal". In: *Variaciones Borges*, n.20, 2005, pp.87-100.

MEJÍA, Carlos Mario. "El inmortal": lecturas de la flecha cretense y otras pérdidas. In: *Variaciones Borges*, n. 28, 2009, pp. 187-197.

SABROVSKY, Eduardo. Bosquejo de uma ética para imortales. In: *Borges Studies on line*, june 2011. Disponível em: <http://www.borges.pitt.edu/bsol/sabrovsky.php>. Acesso: 01/08/14.

SAGASTUME, Jorge. R. "El inmortal" de Jorge Luis Borges: el yo, Aleph absolutos y vocabularios finales. In: *Revista de Filosofía*. V. 67 (2011), p. 269-289.

SÁNCHEZ, José Manuel Martínez. "El inmortal" de Jorge Luis Borges: La deconstrucción de la literatura. In: *Barcarola – revista de creación literaria*. Noviembre 2006, Nº 68-69, p. 413-421.

SREEKUMAR, Sandeep. Borges and the value of immortality: an analytic perspective. In: *Variaciones Borges* 32, 2011, pp. 87-107.

STEWART, Jon. Borges on immortality. In: *Philosophy and Literature*, v.17, 1993, pp. 295-301.

TERREROS, Gorka Bilbao. La persistencia de la consciencia: Borges y la inmortalidad. In: *Narrativas*. Revista de narrativa contemporánea en castellano. Nº 25, abril/Junio, 2012, pp. 9-19

### **Crítica de "A terceira margem do rio"**

BRAGANÇA, Soraya Patricia Rossi. O inferno em "A terceira margem do rio". In: *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000, pp.662-665.

CAMARGO, Fábio Figueiredo. O retrato e o rio. In: *Veredas de Rosa II*. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2003, pp. 241-245.

COSTA, Astrid Masetti Lobo. "A terceira margem do rio" e *Bartleby, o escrivão*: um estudo comparativo. In: *Veredas de Rosa II*. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2003, pp.78-84.

CUNHA, Betina R.R. da. Um silencioso discurso mítico: "a terceira margem do rio" – In: *Um tecelão ancestral: Guimarães Rosa e o discurso mítico*. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte, FAPEMIG; Araxá, UNIARAXÁ, 2009, pp. 81-89.

GINZBURG, Jaime. A melancolia em "A terceira margem do rio". In: *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000, pp. 285-288.

LIMIA, Júlia. "A terceira margem do rio". In: *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000, pp. 327-331.

- MENOUAR, Annette Ursula Haas. A questão da identidade em “O espelho” e “A terceira margem do rio”: identificação e individuação. In: *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000, pp. 66-70.
- OLIVEIRA, Silvana Maria Pessoa de. Narrar? Não mais... In: *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000, pp. 644-647.
- PEREIRA, Roberval Alves. Terceira margem: a situação do saber. In: *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000, pp. 605-608.
- PEREIRA, Rogério Silva. “A terceira margem do rio”: o conto, o filme e seus narradores. In: *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000, pp. 609-614.
- RUNHO, Rosiane Cristina. “A terceira margem do rio” e “Partida do audaz navegante”. In: *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000, pp. 615-618.
- SILVA, Rosa Maria Graciotto. “A terceira margem do rio”: o ritmo e suas leituras. In: *Veredas de Rosa II*. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2003, pp. 694.

## SEGUNDO II: PANORAMA TEÓRICO ACERCA DO *ENREDO* E DA *APORIA*

### 1. Do enredo enquanto categoria formal de análise: de Aristóteles ao século XX

#### 1.1. Contribuição fundamental de Aristóteles: o mito como enredo clássico

A formulação do que vem a ser enredo e suas partes constituintes remonta à *Poética* de Aristóteles, o primeiro tratado teórico-crítico conhecido sobre literatura no mundo ocidental. Nesta obra, o filósofo grego estuda a natureza das artes poéticas sob o prisma de um conceito rebaixado por seu mestre Platão: a ideia de *mimesis*<sup>102</sup>. Na *Poética*, esse conceito não apenas está reabilitado, mas ganha em importância na medida em que é visto como distintivo ontológico do homem, como diz: “O imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador e, por imitação, apreende as primeiras noções)” (*Poética*, IV, 1448b4). A imitação e a propensão à harmonia e ao ritmo são as causas naturais da poesia. Sendo a imitação elemento de distinção ontológica e o prazer um sentimento que enquadra o ‘aprender’ (porque aprender é prazeroso), Aristóteles dá à poesia *status* de grande relevância filosófica.

Ora, por essa perspectiva, a poesia, enquanto gerada do que há de mais espontâneo no homem, não pode ser excluída das reflexões aristotélicas e merece um tratamento em pormenor, através de um critério diferenciado, de seus aspectos imanentes, de suas espécies, da composição de seus mitos, dos elementos quantitativos e qualitativos de cada espécie e o mais que a tudo isto estiver relacionado.

Prosseguindo em seu escrutínio dedutivo, o Estagirita evidencia as distinções entre epopeia e tragédia, no que elas possuem de semelhante e de diferente. São semelhantes apenas em relação a: a) o *objeto* – imitam as ações de homens superiores; b) o uso do *verso*; e difere a epopeia da tragédia em relação a: a) o metro único; b) o modo (narrativo); c) a extensão; d) *todas* as partes constitutivas da epopeia se encontram na tragédia, mas a recíproca não é verdadeira (*Poética*, V, 1449b 17).

Em seguida, Aristóteles chega ao que parece ser o objetivo do seu tratado: definir a essência do gênero dramático e enumerar suas partes e elementos constituintes. Em síntese,

---

102 Segundo Lígia Militz da Costa (1992, p. 6), o conceito perde a sua relação com a “sacralidade original” platônica e ganha um estatuto estético, “não significando mais ‘imitação’ do mundo exterior, mas fornecendo ‘possíveis’ interpretações do real através de ações, pensamentos e palavras, de experiências existenciais imaginárias”. Continua: “Afastada da perfeição, da divindade e da verdade primigênia, a mímese afirma-se como a representação do que ‘poderia ser’, assumindo o caráter de fábula”.

temos que a tragédia é “imitação de uma ação de caráter elevado”, sendo esta ação “completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada”; e imitação “não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções” (*Poética*, V, 1449b24). Suas partes constitutivas são: 1) o mito; 2) caráter; 3) elocução; 4) pensamento; 5) espetáculo e 6) melopeia. De todas estas partes, interessa-nos discorrer, especificamente, sobre o que Aristóteles diz acerca do *mito*.

Ainda no capítulo VI da *Poética* (1449b 35), ele adianta: “... mito é a imitação de ações; e, por ‘mito’, entendo a composição dos atos”. No primeiro momento, nos parece que o filósofo legitima a inserção do mito no universo da poesia mimética, porque a própria tragédia também é imitação de ações, assim como as demais espécies de poesia, mas o mito entra como a sua parte principal (como ficamos sabendo mais adiante); no segundo, apresenta uma definição técnica, sem conotações filosóficas, considerando este elemento dramático em si mesmo. Nesta perspectiva, o efeito trágico melhor consegue o poeta que trabalhar criativamente o recorte mitográfico, porque por meio apenas dos caracteres ele não obterá sucesso, uma vez que a boa ou a má fortuna se dá pelas ações. Assim surge a primazia do ‘entrecho’ das ações sobre o caráter, e o mito se torna “... o princípio e como que a alma da tragédia” (*Poética*, VI, 1450b).

Aristóteles, entretanto, dá um tratamento especial ao mito nos capítulos VII, VIII, IX e XXIII. Tal é a importância desta categoria para a concepção da tragédia e, depois, da epopeia, que Eudoro de Sousa, nos comentários finais a sua tradução (1993, p. 168) fala em uma “teoria do mito”<sup>103</sup>.

No capítulo VII, o filósofo grego analisa a estrutura do mito, em especial o do trágico. A completude do mito é a grande preocupação. O todo mitológico deve possuir certa grandeza e apresentar um princípio, um meio e um fim. O “Princípio” não pode conter algum elemento que siga outro anterior, mas deve, necessariamente, apresentar relação com algo que sucede. Dessa forma, para o mito trágico, o recorte deve ser feito de tal maneira que os nexos causais só se evidenciem na sequência ou trama dos atos posteriores que compõem o próprio mito reelaborado criativamente pelo engenho do poeta. O “Fim” é o que vem como consequência necessária de outra coisa ou “porque assim acontece na maioria dos casos” (*Poética*, VII,

---

103 Diz: “Os capítulos VII, VIII, IX e XXIII formam um conjunto homogêneo, que poderia ser designado como o núcleo de toda a *Arte Poética*, pois como ‘teoria do mito’, a doutrina vale, não só para a tragédia e a epopeia, como para a comédia e o jâmbico, por conseguinte, para a poesia imitativa – toda a poesia, em suma. O mito – elemento mais importante, entre todos os que constituem a imitação com arte poética – vem agora a ser determinado como uma totalidade (cap. VII) e como uma unidade (cap. VIII), e, sendo totalidade e unidade, vem a ser ‘coisa mais filosófica’ do que a história (cap. IX)”.

1450b26), e após, não apresenta relação causal com mais nada. O “Meio” sucede a alguma coisa e antecede a outra.

Na exposição aristotélica da totalidade do mito, é interessante observar a noção de “necessidade” <sup>104</sup>: o Princípio tem de estar unido por necessidade a algo que segue; o Fim apresenta duas possibilidades (a segunda das quais Aristóteles, mais adiante, rechaça): a) tem que suceder a algo por necessidade; b) pode suceder diferentemente da “maioria dos casos”, isto é, como fruto do acaso. Nesse sentido é que o filósofo admoesta sobre a observância destes princípios, para que os “mitos bem compostos não comecem nem terminem ao acaso” (*Poética*, VII, 1450b32).

Eudoro de Souza lembra o tratamento que Aristóteles dá ao Todo/Inteiro no Livro V da *Metafísica* (1023b26) <sup>105</sup>. Aqui vemos que entre os conceitos de Inteiro e Todo ainda se mantém uma nuance para Aristóteles. O Inteiro implica uma totalidade cuja ordem das partes ocasiona diferença. O Todo é uma totalidade que permite a alteração de posição das partes sem ocasionar diferença. Mas, num e noutro sentido, a totalidade permanece, e a noção de ‘unidade’ se relaciona estritamente com essas concepções.

---

104 Pelas observações que fizemos a partir da leitura da *Poética*, a “necessidade” (ou o “necessário”) parece indicar um *estado de petição daquilo que é indispensável*, considerando um sistema/contexto deliberadamente finito, limitado. Na *Metafísica*, (V, 1015<sup>a</sup> 27, b15), Aristóteles formula definições semelhantes, dentre as quais selecionamos as que seguem: a) “significa o que obriga e a obrigação” (necessidade por constrangimento); b) “aquilo por força do qual uma coisa não pode ser diferente do que é” (necessidade incondicional); c) “aquilo sem cujo concurso não é possível viver”, ou, como expõe na *Física* (II, 200<sup>a</sup>5), uma necessidade condicional, isto é, aquela que é a condição necessária para a realização de uma finalidade da matéria: “nada poderia ser hecho sin cosas que tengan la naturaleza necesaria para ello, pero no es hecho por causa de ellas (excepto como su materia), sino para algo” (Esta divisão tripartite é apresentada pelo comentarista da versão da *Física* aqui consultada e citada). Para o filósofo, a relação entre o ‘necessário’ e a ‘causa’ é assim apresentada na *Metafísica*: a) Algo necessário pode ter “fora de si” a causa de sua necessidade; b) Algo necessário é, ele mesmo, a causa da necessidade de outro. Aproximando essas definições da concepção aristotélica de mito, poderíamos, talvez, compreender porque o filósofo grego admoesta os poetas, no capítulo XV da *Poética*, a limitar o uso do *deus ex machina* para introduzir e explicar acontecimentos que são necessários, mas que possuem uma causa externa, não sendo, eles próprios, causas imediatas dos acontecimentos que se passam na atualidade da cena. Na *Medeia*, de Eurípedes, vemos um caso em que um acontecimento necessário (que dá o remate à constituição da totalidade do mito) justifica a sua necessidade com uma causa externa. Entendamos que, contudo, esse acontecimento continua sendo necessário, porque a estrutura do mito o exige, mas o fundamento causal dessa necessidade não é intrínseco nem ao acontecimento em si, nem à própria causalidade desenvolvida pelo mito.

105 Diz: “Inteiro [e Todo] designa o que não carece de nenhuma das partes, das quais se diz consistir um ‘inteiro’ por natureza; e o que contém as coisas que contém, de modo a formarem elas uma unidade. E ‘unidade’ em dois sentidos: ou porque uma unidade constitui cada um [dos conteúdos], ou porque desses [conteúdos, em conjunto] a unidade [resulta]. No primeiro [sentido], é o universal: e universal é o que, de modo geral, se diz como algo que é inteiro, abrangendo muitas coisas, e cada uma predica, sendo a unidade de todas como que a unidade de cada uma. Exemplo: um homem, um cavalo, um deus (estátua de um deus?) – pois todos são viventes. No segundo [sentido], o contínuo e limitado [é ‘inteiro’] quando seja uma unidade composta de várias partes, sobretudo se elas [só] em potência intervêm [no composto]; se não, [mesmo] em acto... Depois, como as quantidades têm um princípio, um meio e um fim – daquelas em que a posição [das partes] não faz diferença, diz-se ‘todo’, e das que faz [diferença, mudando a posição das partes], ‘inteiro’...”.



Na mesma passagem da *Metafísica*, O filósofo compreende a unidade em dois sentidos: a) como universalidade do elemento unitário (o homem é um ‘inteiro’ unitário em aspecto particular e em aspecto geral, constituindo-se num inteiro indivisível, não-contínuo); b) como um “contínuo e limitado”, isto é, constituído por partes que resultam unitárias. Portanto, o mito é uno não pela primeira acepção de ‘unidade’ apresentada acima (letra ‘a’), mas como um *contínuo unitário* de ações (isto é, ações relacionadas pela necessidade e verossimilhança, como saberemos adiante), e *limitado* (pois, ligados a uma só pessoa, pode haver “muitos acontecimentos e *infinitamente* vários”) <sup>106</sup>. O limite é uma referência ao recorte que o poeta faz dentro do “mito tradicional”. Por esse motivo, diz Aristóteles (*Poética*, VIII, 1451a 22) que Homero “não poetou todos os sucessos da vida de Ulisses [na Odisseia]”, mas somente aqueles que se seguiam “necessária e verossimilmente” <sup>107</sup>.

Em relação às partes que constituem a totalidade do mito, observamos a ênfase dada por Aristóteles na ordem e na conexão dos acontecimentos: “... o mito, porque é imitação de ações, deve imitar as que sejam unas e completas e todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo” (*Poética*, VIII, 1451<sup>a</sup> 29). Nesse sentido a totalidade do mito parece equivaler à definição de “Inteiro”, dada acima, uma vez que descobrimos o ‘todo’ que constitui o mito pelo seguinte teste: se alterarmos ou retirarmos qualquer acontecimento e

---

106 Isto se ratifica no início do capítulo VIII, em que lemos: “Uno é o mito, mas não por se referir a uma só pessoa, como creem alguns, pois há muitos acontecimentos e infinitamente vários, respeitantes a um só indivíduo, entre os quais não é possível estabelecer unidade alguma. Muitas são as ações que uma pessoa pode praticar, mas nem por isso elas constituem uma ação uma” (*Poética*, VIII, 1451a 16).

107 Não raro os termos “verossimilhança” e “necessidade” aparecem geminados em passagens que trazem contribuições conceituais decisivas para entendimento do mito ou dos aspectos que o configuram segundo as leis da arte mimética. Julgamos ter rastreado e encontrado todas as ocorrências de geminação, conforme segue (os grifos são nossos): a) “Homero (...) ao compor a Odisseia não poetou todos os sucessos da vida de Ulisses, por exemplo, o ter sido ferido no Parnaso e o simular-se louco no momento em que se reuniu o exército. Porque, de haver acontecido uma dessas coisas, não se seguia *necessária e verossimilmente* que a outra houvesse de acontecer” (*Poética*, VIII, 1451<sup>a</sup>22); b) “... não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a *verossimilhança e a necessidade*” (*Poética*, IX, 1451<sup>a</sup>36); c) “...Por ‘referir-se ao universal’ entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de *necessidade e verossimilhança*, convêm a tal natureza” (*Poética*, IX, 1451b); d) “Dos mitos e ações simples, os episódicos são os piores. Digo ‘episódico’ o mito em que a relação entre um e outro episódio não é *necessária nem verossímil*” (*Poética*, IX, 1451b32); e) “É, porém, necessário que a peripécia e o reconhecimento surjam da própria estrutura interna do mito, de sorte que venham a resultar dos sucessos antecedentes, *ou necessária ou verossimilmente*” (*Poética*, X, 1452<sup>a</sup>17); f) “‘Peripécia’ é a mutação dos sucessos no contrário, efetuada do modo como dissemos, *verossímil e necessariamente*” (*Poética*, XI, 1452<sup>a</sup>22); g) “Tanto na representação dos caracteres como no entrecho das ações, importa procurar sempre a *verossimilhança e a necessidade*; por isso, as palavras e os atos de uma personagem de certo caráter devem justificar-se por sua *verossimilhança e necessidade*, tal como nos mitos os sucessos de ação para ação” (*Poética*, XIV, 1454<sup>a</sup>28). Em todos os casos percebemos a convergência para os seguintes temas: 1) *conexão entre as ações* [citações a), d), e), f), g)]; 2) *coerência dos caracteres* [citações c), g)]; 3) *natureza da poesia/ofício do poeta*. As citações e) e f) dizem respeito, especialmente, à peripécia, que também é uma forma de estabelecer conexão entre os fatos (invertendo o direcionamento da ação).

houver mudanças estruturais no relato, então, esse acontecimento faz parte do todo mitológico se modificarmos ou retirarmos e não houver mudanças na continuidade, logo, esse acontecimento não faz parte do todo: “Pois não faz parte de um todo o que [...] não altera esse todo”. Mesmo que o “Ínteiro” aristotélico se refira apenas à posição das partes (e não à supressão), fica claro o estatuto lógico-causal que rege a composição do mito. Ou seja, para Aristóteles, o mito é fundamental, porque a sua (re)elaboração é um processo extremamente racional que resulta em um sistema de causalidade sobretudo complexo. E *complexidade* neste sentido é o critério de diferenciação entre más, boas e excelentes composições para o filósofo grego.

No capítulo IX, destacamos duas concepções importantes, elas mesmas definidas por Aristóteles a partir de seu entendimento de mito: a primeira é a problemática da *universalidade*, e a segunda é a da *casualidade*.

O universal poético pressupõe a completude necessária e verossímil das ações possíveis, isto é, o mito ganha o traço de universalidade, porque, dentro de sua “bolha” lógica, todas as partes da totalidade convergem para um propósito, ou *convém* a uma determinada natureza (de um indivíduo). Eudoro de Souza acrescenta: “... o ‘universal’, em poesia, é a *coerência*, a *íntima conexão* dos fatos e das ações, as próprias ações entre si ligadas por liames de verossimilhança e necessidade” [grifo do autor]. Esta universalidade torna a poesia mais filosófica do que a história, pois a partir de uma configuração pautada na seleção e ordenamento lógico/racional, o texto poético é capaz de tocar em verdades gerais (universais).

No particular histórico, a conexão entre os fatos não depende da inventividade, pois estamos no domínio do *acontecido*<sup>108</sup>. Isto implica que não há um direcionamento ‘geral’, um propósito para o qual todas as ações devem convergir, pois ninguém pode forçar o rumo dos acontecimentos históricos. O historiador fica impedido de alterar a ordem das ações e, portanto, cerceado de agir criativamente sobre a conexão entre os fatos. O poeta é mais “fabulador do que versificador”, porque, mais importante do que fazer versos, é *criar* relações entre acontecimentos e tornar essas relações ‘universais’ na medida em que estes acontecimentos sejam decorrentes do que é necessário e do que é verossímil a determinada natureza.

Nesse sentido, torna-se evidente que não há espaço, dentro da lógica poética do mito aristotélico, para a casualidade. Falando especificamente do mito trágico e das emoções daí

---

108 Aristóteles deixa claro que o *acontecido* pode entrar no domínio da poesia, desde que seja verossímil: “... ainda que lhe aconteça fazer uso de sucessos reais, nem por isso deixa de ser poeta, pois nada impede que algumas das coisas, que realmente acontecem, sejam, por natureza, verosímeis e possíveis e, por isso mesmo, venha o poeta a ser o autor delas” (*Poética*, IX, 1451b27).

resultantes (terror e piedade), Aristóteles enfatiza que a provocação destas emoções se dá por meio de “ações paradoxais”<sup>109</sup> e diminui o papel dos “feitos do acaso e da fortuna” no despertar de tais sentimentos. Mesmo dentro das ações oriundas do acaso, aquelas que sugerem um ‘propósito’ para a sua realização são melhores do que aquelas que se deixam transparecer como *acidentes*<sup>110</sup>. O mito aristotélico exclui qualquer elemento cuja causa seja indeterminada.

Explicitada a natureza do mito, o filósofo constata que, em alguns casos, a mudança de fortuna resulta de uma ação não paradoxal, isto é, uma ação que não se direciona contra a expectativa, não muda o rumo dos acontecimentos no contrário. Como não se constrói sobre uma inversão, priva a personagem do conhecimento de uma nova situação que, potencialmente, poderia ignorar. Este tipo de ação é chamada, no capítulo X, de ação *simples*, e os mitos que daí surgem são chamados também de simples. Estes carecem do que Aristóteles denomina de *peripécia* e *reconhecimento*<sup>111</sup>, conceitos que definirá como sendo, respectivamente, “a mutação [necessária e verossímil] dos sucessos no contrário” e a “passagem do ignorar ao conhecer” (*Poética*, XI, 1452<sup>a</sup> 22-30)<sup>112</sup>.

A peripécia, o reconhecimento e a catástrofe são as três partes do mito trágico complexo. Estas três componentes recebem definições gerais e funcionalidades específicas. No âmbito da tragédia, por exemplo, a forma de reconhecimento considerada mais bela por Aristóteles é a que se dá junto com a peripécia; mas, isso, vale ressaltar, do ponto de vista do mito trágico, pois, conforme o filósofo, essa união será eficaz para suscitar o terror e a piedade<sup>113</sup>. Ele admite outras formas de reconhecimento em que a natureza do *reconhecido*

109 Que Eudoro de Souza assim interpreta: “contra a expectativa, mas não casuais” (1993, pág. 172).

110 Sobre o *acidente*, Aristóteles (*Met.* Livro V, 1025<sup>a</sup>20) afirma não haver “uma causa determinada, mas só uma causa fortuita, que é indeterminada”. O exemplo de uma ação casual que aparenta propósito é a queda da estátua de Mítis sobre o seu assassino, conforme cita o filósofo grego.

111 Que, segundo Eudoro de Souza, são os “elementos paradoxais” ou “elementos de surpresa” (1993, pág. 173).

112 A peça *Prometeu acorrentado* é constituída por um mito simples, pois a peripécia e o reconhecimento não podem surgir de modo necessário nem verossímil, uma vez que isto não condiz com a natureza do próprio personagem, sendo um dos atributos de Prometeu o da vidência. Lembramos que o mito predomina sobre os caracteres (ver *Poética*, VI, 1450<sup>a</sup>23); entretanto, o próprio Aristóteles, no capítulo XV, adverte que as leis da necessidade e da verossimilhança se estendem a estes últimos e não somente ao “entrecho das ações” (*Poética*, 1454<sup>a</sup> 28).

113 Mesmo ainda no domínio da narrativa, Aristóteles afirma serem melhores os reconhecimentos que advêm de uma peripécia, como o da cena do *Banho*, na *Odisseia*, em detrimento das demais formas, tratadas no capítulo XVI. Isso reforça a importância que o filósofo dá à lógica causal do mito em si, atuando de tal modo no arranjo interno das ações que torna capaz a produção de reconhecimentos sem a intervenção de fenômenos alheios à causalidade sequencial do entrecho, tais como os reconhecimentos por *sinais*, que estão rebaixados no supracitado capítulo, como veremos.

(ou, pelo menos, dos índices de reconhecimento) varia de “seres inanimados e casos acidentais” até o fato de se “haver ou não haver praticado uma ação”. Para a tragédia, entretanto, o reconhecimento é “reconhecimento de pessoas” (*Poética*, X, XI, 1452<sup>a</sup>33; e XI, 1452b3) e, mais especificamente, de membros de uma família<sup>114</sup>.

Em relação à natureza do *reconhecedor*, é certo que Aristóteles a considera imanente ao processo lógico-causal do mito, o que, por isso mesmo, só habilita os seres da ficção trágica a assumirem a *consciência* do reconhecimento. Do ponto de vista da recepção, o reconhecimento parece ter o seu efeito reduzido devido ao fato de o leitor/espectador da tragédia (pelo menos da sua época) saber de antemão o desenrolar dos acontecimentos por já conhecer o mito. Entretanto, como o mito aristotélico é regido por uma lógica própria, interna, resultado do labor criativo do poeta sobre o mito primevo, é possível que o leitor/espectador partilhe dessa consciência de reconhecimento, uma vez que ele também está submetido a esse processo lógico e, portanto, habilitado a fazer a “descoberta de relações entre fatos”, como diz Eudoro de Souza (1993, p. 173) ao tecer suas considerações sobre o que ele chama de “elementos paradoxais” do mito trágico, ou “elementos surpreendentes” (isto é, a peripécia e o reconhecimento)<sup>115</sup>.

Aristóteles parece não negar a possibilidade dessa partilha de expectativa entre personagem e público; e, aliás, dá a entender justamente isso quando considera a finalidade da tragédia (causar terror e piedade) e quando formula o conceito de *catarse*. Contudo, é importante salientar que essa fruição compartilhada não implica uma fruição ativa por parte do auditório/leitor/espectador. O que se experimenta é sempre decorrido da causalidade interna do mito, agradando ou não agradando a recepção. O próprio filósofo mostra certa hostilidade à recepção, desqualificando os seus anseios, ao considerar a inferioridade das tragédias de dupla intriga diante das que oferecem uma situação trágica superior<sup>116</sup>.

---

114 Citando Else, Eudoro de Souza (1993, p. 174) assim coloca a função do reconhecimento para a tragédia: “Em geral, o feito do reconhecimento é descobrir uma horrível discrepância entre duas categorias de relações de parentesco: de um lado, os profundos laços de sangue, de outro lado, uma relação de hostilidade, casual ou real, que sobreveio ou ameaça sobrevir àquele”.

115 Diz o seguinte: “*a peripécia é a mutação dos sucessos no contrário*”, isto é, no contrário à expectativa. Mas, expectativa de quem? A expectativa dos espectadores ou à expectativa das personagens? Os exemplos que seguem levariam a crer que o “paradoxal” só afeta os heróis do drama. Aliás, como poderia a surpresa afetar um auditório que já conhece os argumentos? Else, (...), objeta que “o nosso conhecimento, de que a situação de Édipo vai ser subvertida, é um conhecimento acidental, acidental no sentido aristotélico, não é uma expectativa baseada nos fatos *tais como são apresentados no decorrer da peça*... ou, em geral, em considerações de verosimilhança e necessidade, mas, sim, no prévio conhecimento, que acontece possuímos nós, do drama ou do mito”. Neste ponto, (...), para o espectador, a surpresa vem de que ele está assistindo agora à descoberta de relações entre fatos – as quais, se bem que já existissem, se encontravam ocultas”.

116 Diz o filósofo: “Cabe o segundo lugar, não obstante alguns lhe atribuírem o primeiro, à tragédia de dupla intriga, como a *Odisseia*, que oferece opostas soluções para os bons e para os maus. Estas tragédias não parecem

As tragédias de dupla intriga parecem ser aquelas que, partindo do mito primevo, alteram consideravelmente o seu final para conformá-lo, em alguns casos, como fica sugerido na passagem supracitada, ao gosto do público. Neste tipo de tragédia, a tradição mítica pode sofrer um revés devido a razões que estão fora da própria estrutura do mito. Sem contar que o efeito que de tal tragédia decorre não se qualifica dentro do que Aristóteles define por trágico<sup>117</sup>.

Outros conceitos importantes para a compreensão do mito aristotélico, desenvolvidos em maior ou menor extensão nos capítulos subsequentes, são os de *argumento*, *episódio*, *nó* e *desenlace*.

No capítulo de exortações aos poetas trágicos (XVII), o argumento pode ser entendido como uma totalidade sintética, por meio da qual transparece a sucessão (mais do que as causas) das ações-guia em cada etapa geral do mito, isto é, no início, no meio e no fim. Nos dois exemplos fornecidos no capítulo, o argumento da tragédia *Ifigênia* e o da *Odisseia* (especialmente, no primeiro caso), Aristóteles declina (em favor da sucessão) a exposição dos *motivos* que impulsionam as personagens ao agir, dizendo que essas informações devem ficar “fora do entrecho” (*Poética*, XVII, 1455 b2).

A construção do argumento precede a dos episódios. Estes se alicerçam no detalhe e aparecem intercalados no interior daquele, não apresentando conexão causal direta com as ações principais. Na tragédia, os episódios são curtos; na epopeia, possuem extensão maior.

O nó e o desenlace denominam duas partes da tragédia: o primeiro abrange “todos os casos que estão fora da ação” e “alguns que estão dentro da ação”; mais adiante, Aristóteles simplifica: “toda a parte da tragédia desde o princípio até aquele lugar onde se dá o passo para a boa ou má fortuna”. E o desenlace, “a parte que vai do início da mudança até o fim” (*Poética*, XVIII, 1455 b24). Nesse sentido, depreende-se o grau de abrangência destes conceitos – que, por isso mesmo, não estão diretamente ligados à estrutura do mito, mas à totalidade dos acontecimentos.

No capítulo XXIII, Aristóteles estabelece uma isonomia estrutural entre o mito da narrativa e o mito da tragédia, deixando claro que o que se aplica à construção do mito trágico

---

merecer o primeiro lugar, senão por *astenia do público*, porque poetas complacentes as compuseram ao gosto dele” (*Poética*, XIII, 1453<sup>a</sup> 30. Segundo grifo nosso). Apesar de esta passagem (até mesmo todo o capítulo XIII, com exceção do início) ser considerada espúria e interpolada, ou “adição tardia”, conforme nos repassa Eudoro de Souza (1993, p. 177), fica claro, pela análise das reflexões do próprio Aristóteles acerca do mito trágico, que a recepção tem sempre uma participação passiva.

117 Vemos a preocupação do filósofo com o problema na seguinte passagem: “Os mitos tradicionais não devem ser alterados, e fazer, por exemplo, que Clitemnestra não seja assassinada pelo filho, e Eurífila por Alcmeon” (*Poética*, XIII, 1453<sup>a</sup> 21).

se aplica também à construção do mito épico, com algumas poucas ressalvas. Entretanto, o mito que serve à tragédia e à epopeia difere do que serve às narrativas históricas, uma vez que estas últimas não estão pautadas no princípio da unidade de ação, mas no de unidade de tempo.

Continua, no capítulo XXIV, que a epopeia, assim como a tragédia,

será simples ou complexa, de caracteres, ou catastróficas; e as mesmas devem ser as suas partes, exceto melopeia e espetáculo cênico. Efetivamente, na poesia épica também são necessários os reconhecimentos, as peripécias e as catástrofes, assim como a beleza de pensamento e de elocução (*Poética*, XXIV, 1459 b8).

A distinção entre estes dois gêneros se dá pela extensão e pela métrica. Considerando estes dois aspectos, a tragédia a) não pode representar ações que se desenvolvem ao mesmo tempo, e nisto o filósofo encontra a vantagem da epopeia sobre a tragédia; b) deve possuir episódios curtos; c) não se compõe com versos heroicos; d) não deve apresentar o “irracional”<sup>118</sup>, enquanto a epopeia o admite pelo fato de não haver representação<sup>119</sup>.

Em síntese, Aristóteles define a natureza geral, filosófica, do mito (imitação de ações) e, com isso, legitima a inclusão deste elemento no universo da arte mimética. Desta consideração, entretanto, percebemos uma diferença radical entre a concepção de “mito tradicional” e o “mito aristotélico”. Com as devidas ressalvas, a distinção se facilita se pensarmos na *Forma Simples* e na *Forma Artística*, de Jolles (1976). No primeiro caso, há uma sequencialidade difusa, ampla, de cunho cultural, folclórico, mais temporal do que causal

---

118 O *irracional* é um conceito que parece se aproximar daquilo que Aristóteles chama de *impossível*. Se houver a presença do irracional na constituição do mito, deve ser crível (o impossível que convence); e essa ‘credibilidade’ não tem de ser um ato de fé, mas deve estar apoiada na forma como o arranjo lógico assimila o evento irracional. Sabemos, contudo, que o filósofo não vê com bons olhos os elementos do irracional. Algo do tipo poderia, talvez, ser a intervenção do *deus ex machina*. No capítulo XXIV da *Poética* (1460<sup>a</sup> 26) a questão é posta de forma mais elucidativa: o irracional está materializado, por exemplo, na “ignorância de Édipo quanto à morte de Laio”, que está fora da representação dramática. Percebemos que a questão está radicada na intervenção de elementos (informações, motivos) que aparecem no mito para complementar aquilo que a própria lógica causal, através de suas ações principais, não foi capaz de demonstrar em sua completude, ou por uma deficiência da criatividade do poeta (que não descobriu relações causais internas suficientes para tal demonstração), ou ainda porque o desdobramento do próprio mito eventualmente exige (fato que parece não proceder para Aristóteles). O irracional é, portanto, ‘irracional’ em Aristóteles, porque entra na composição de um mito sem ter sua causalidade assentada no próprio mito, ou seja, a causalidade do ‘irracional’ é externa, deriva de outras relações.

119 Apesar de a epopeia levar vantagem em alguns pontos sobre a tragédia, ficamos sabendo da superioridade desta última no capítulo XXVI, pelas razões seguintes: “... a tragédia é superior porque contém todos os elementos da epopeia (chega até a servir-se do metro épico), e demais, o que não é pouco, a melopeia e o espetáculo cênico, que acrescem a intensidade dos prazeres que lhe são próprios. Possui, ainda, grande evidência representativa, quer na leitura, que na cena; e também a vantagem que resulta de, adentro de mais breves limites, perfeitamente realizar a imitação (resulta mais grato o condensado, que o difuso por largo tempo; imagine-se, por exemplo, o efeito que produziria o Édipo de Sófocles em igual número de versos que a *Iliada*)” (*Poética*, XXVI, 1462<sup>a</sup>14).

e sem autoria, pertencendo, como a própria denominação aponta, à tradição coletiva. No segundo, a marca da singularidade é, talvez, o principal elemento de distinção, pois nessa singularidade está incluída a autoria, o arranjo individual das ações, a reelaboração metódica e racional dos fenômenos do imaginário cultural e o fechamento necessário à natureza singular da forma. E, indo mais fundo, saímos da dimensão de legitimação filosófica (o mito enquanto componente artístico, porque mimético) para a dimensão de uma legitimação técnico-composicional (a “composição dos atos”, isto é, a configuração interna, que o torna uma estrutura imanente, com estatuto estético próprio, diferente das demais partes que compõem a obra mimética como, por exemplo, o caráter e o pensamento/elocução).

No domínio de sua composição, o “mito aristotélico” deve apresentar, entre outras coisas, a) *Completude* (Princípio, Meio, Fim); b) *Relação causal* (entre o Princípio, o Meio e o Fim); c) *Ordenamento* entre as ações (a alteração da ordem pode alterar o mito<sup>120</sup>); d) *Unidade* (contínuo de ações limitado); e *Universalidade* (coerência na generalidade, em oposição à particularidade do mito da história). Todos esses aspectos devem ser regidos, invariavelmente, pelas leis da necessidade e da verossimilhança.

Indiscutivelmente uma categoria do texto narrativo, o mito torna-se alvo de diversos estudiosos na posteridade. Devido às inovações artísticas implementadas, especialmente no século XX, muitas reformulações foram propostas e outras denominações sugeridas.

## 1.2. Formalistas russos: a fábula, a trama e seus componentes

As conceituações de Tomachevski (1978) não fogem, a rigor, da essência teórica do mito, conforme elaborada por Aristóteles. Por conta disso, é possível correlacionar às ideias aristotélicas dois grandes aspectos estudados pelo formalista russo: as noções de *trama* e de *fábula*.

O teórico russo toma como ponto de partida para as suas reflexões o estudo da temática e de suas motivações gerais dentro de uma obra literária. Mas, é o tratamento dado ao segundo momento da construção literária que julgamos o mais importante do ensaio, e o que trouxe contribuições definitivas para os estudos literários. Referimo-nos aos elementos da composição temática e, em específico, à distinção conceitual entre *fábula* e *trama*. Antes, porém, de entrarmos na discussão desta diferença (o que de fato nos importa), é necessário entendermos outros conceitos que aparecem agregados; caso contrário, a distinção não acontece de maneira eficiente. Falamos, especificamente, das noções de *motivo* e *situação*.

---

120 Ver, a esse respeito, a definição de *Inteiro* e *Todo*, que mais acima apresentamos.

O conceito de *motivo* em Tomachevski difere do que é estabelecido pelos estudos comparados de seu tempo – que define motivo como sendo a “unidade temática que encontramos em diversas obras”, ou seja, como aquela unidade que permanece de uma obra para outra, tais como o “rapto da noiva, os animais que ajudam o herói a cumprir suas tarefas, etc.” (TOMACHEVSKI, 1978, p. 174). Para o formalista russo, entretanto, a noção de motivo se vincula aos temas ‘indecomponíveis’ de uma única obra. Motivo, então, é o tema de uma parte indecomposta que, em termos linguísticos, se traduz em estruturas frasais simples (sujeito e predicado) <sup>121</sup>.

A *situação* se constitui através dos contatos recíprocos dos personagens num determinado momento, isto é, através de ligações de interesses que geralmente resultam em conflito. Assim o estudioso russo exemplifica: “O herói ama a heroína e é amado por ela, mas os pais impedem o casamento. O herói e a heroína aspiram ao casamento, os pais aspiram à separação” (TOMACHEVSKI, p. 1978, p. 176).

Com o conhecimento desses conceitos, convém também saber que o estudo da fábula e da trama deve levar em conta a disposição dos elementos temáticos na obra. Tal disposição pode se apresentar: a) através da sujeição à causalidade e à temporalidade; b) negligenciando, na sucessão, a causalidade e a temporalidade. No primeiro caso, temos as obras com tramas. No segundo, as obras sem trama. A fábula deve estar presente na primeira forma, pois ela, segundo Tomachevski, exige tanto a temporalidade como a causalidade (aspectos que não aparecem nas obras sem tramas) <sup>122</sup>.

Apesar de colocá-las em termos de oposição, fábula e trama parecem ser aspectos inseparáveis, se pensamos em uma obra de arte concreta – como é, geralmente, o caso. E tal impressão está justificada pelo fato de que a fábula, pelo menos em Tomachevski, está sempre presente em obras com trama. Logo, diante de uma obra concreta, somos levados a pensar que não há fábula sem trama e, como a trama partilha dos mesmos elementos temáticos da fábula, a recíproca também é verdadeira, isto é, não há trama sem fábula.

---

121 Diz: “No fundo, cada proposição possui seu próprio motivo” (TOMACHEVSKI, 1978, p. 174).

122 Partindo disso, ele define: “Chama-se fábula o conjunto de acontecimentos ligados entre si que nos são comunicados no decorrer da obra. Ela poderia ser exposta de uma maneira pragmática, de acordo com a ordem natural, a saber, a ordem cronológica e causal dos acontecimentos, independentemente da maneira pela qual estão dispostos e introduzidos na obra” (TOMACHEVSKI, 1978, p. 173). No parágrafo seguinte, vem a definição de trama: “A fábula opõe-se à trama que é constituída pelos mesmos acontecimentos, mas que respeita sua ordem de aparição na obra e a sequência das informações que se nos destinam” (TOMACHEVSKI, 1978, p. 173). Em nota de rodapé, o formalista tenta esclarecer, de forma mais simples, a distinção: “Na realidade, a fábula é o que se passou; a trama é como o leitor toma conhecimento dele” (TOMACHEVSKI, 1978, p. 173).



Do ponto de vista dos motivos, a fábula se define como o “conjunto dos motivos em sua sucessão cronológica e de causa e efeito”; e a trama se define como o “conjunto desses mesmos motivos, mas na sucessão em que surge dentro da obra” (TOMACHEVSKI, 1978, p. 174). Sob estas concepções, além da característica da *inseparabilidade* deduzida das primeiras conceituações, percebemos algo sobre a *natureza* de ambas. A trama é a atualização da fábula no interior da obra. Ou seja, a natureza da trama se pauta na concretude das relações apresentadas ao leitor; a fábula é uma inferência, e a sua natureza é, antes de tudo, hipotética, pois o seu arranjo exige a ordem dos motivos na sequência natural ou pragmática, conforme acentua o próprio Tomachevski<sup>123</sup>. A consumação de sua exposição<sup>124</sup> é resultado *a posteriori*, uma vez que é através do conhecimento dos elementos temáticos da trama que podemos inferir e expor a fábula. Neste sentido, o procedimento de exposição utilizado para a apresentação de uma fábula se assemelha ao procedimento aristotélico de exposição do *argumento*: há uma disposição geral, focada somente nas ações principais, aquelas que estão ligadas por uma relação necessária e verossímil, excluindo-se daí tudo o que não participe da constituição causal e temporal a que os acontecimentos se subordinam<sup>125</sup>. Interessante observar que a exposição do argumento, conforme o modo do filósofo grego, apresenta uma ordem pragmática, pois não seria viável que o poeta pensasse a entrada dos episódios num argumento que se iniciasse à maneira do que Tomachevski chama de exórdio *ex-abrupto*<sup>126</sup>, por exemplo; isto é, invertendo, de alguma forma, a ordem natural dos acontecimentos.

Ainda nessa perspectiva do argumento, Aristóteles entende que a entrada de certas informações é desnecessária e deve ficar fora da composição do “entrecho”, como acontece,

---

123 Quando ele diz que a fábula “*poderia* ser exposta de uma maneira pragmática, de acordo com a ordem natural” (TOMACHEVSKI, 1978, p. 173. Grifo nosso). A forma temporal do verbo auxiliar *poder* (condicional ou futuro do pretérito) nos sugere essa natureza inferencial da fábula. Fiquemos atentos ao fato de que a fábula é uma inferência para o crítico/leitor interessado em traçar o argumento da obra.

124 Sobre o termo “exposição”, não confundir aqui com a *exposição* no sentido dado por Tomachevski quando trata da trama (Ver TOMACHEVSKI, 1978, p. 178). Neste caso, trata-se não apenas da exposição de uma situação inicial, mas de exposição da fábula em sua totalidade.

125 Aristóteles dá dois exemplos: o primeiro sobre *Ifigênia*; e o segundo sobre a *Odisseia*. Vejamos o primeiro caso: “Certa donzela, no momento de ser sacrificada, desaparece aos olhos dos sacrificadores e, transportada a terra estranha, onde era lei que os forasteiros fossem imolados aos deuses, aí foi investida do sacerdócio. Pelo tempo adiante, sucedeu que o irmão da sacerdotisa arribou àquela terra (*que a ordem de vir a este lugar provenha da divindade, com que intenção a divindade o tenha feito, e para que fim ele tenha vindo, tudo isso cai fora do entrecho dramático*). Chegado, é preso; mas, quando ia ser sacrificado, foi reconhecido (ou à maneira de Eurípedes, ou à maneira de Políido, dizendo Orestes, como é plausível que o dissesse, que não só a irmã tivera de ser imolada, mas também ele o tinha de ser) e assim ficou salvo” (*Poética*, XVII, 1455b2-12. Grifo nosso). Percebe-se como Aristóteles exclui o que se torna irrelevante ao propósito do entrecho (que é o reconhecimento de Orestes e a sua salvação).

126 Ver Tomachevski (1978, p. 178). Trataremos mais adiante deste conceito.

por exemplo, com o caso do argumento da *Ifigênia*, em que ele dispensa os motivos (divinos) que moveram Orestes e o transformaram em forasteiro. Tomachevski apreende a possibilidade dessa exclusão em termos de motivos *associados* e motivos *livres*. Na fábula, “certos motivos podem ser omitidos sem, entretanto, destruir-se a sucessão da narração, enquanto que outros não o podem, sem que seja alterada a ligação de causalidade que une os acontecimentos” (TOMACHEVSKI, 1978, p. 174). Somente os primeiros motivos são importantes à fábula. Os motivos livres exercem uma função importante dentro da trama<sup>127</sup>; são, em geral, componentes de uma tradição literária, hábitos de uma época, descrições, intromissões, qualquer evento que não se ligue diretamente à sequência causal. Seriam certamente qualificados por Shklovsky, por exemplo, como *procedimentos*, pois retardam, prolongam ou matizam de sentidos variados, ao gosto do escritor, os acontecimentos da fábula.

Além da classificação dos motivos segundo sua relevância à fábula ou à trama, há outra maneira de classificá-los levando-se em consideração sua capacidade modificadora da situação.

Conforme definimos, a situação é um quadro de relações conflituosas entre os personagens num dado momento da narrativa. Os motivos capazes de fazer a transição de uma situação à outra são chamados pelo formalista russo de motivos *dinâmicos*. O motivo do reconhecimento, por exemplo, é dinâmico, uma vez que redireciona a narração para um novo quadro de relações<sup>128</sup>. Por sua vez, os motivos que são incapazes de gerar transição são chamados de *estáticos*. Estão intimamente relacionados com a descrição dos elementos paisagísticos e dos personagens.

Tomachevski relaciona os motivos dinâmicos aos associados, e os motivos estáticos aos livres, fazendo, contudo, uma ressalva a este último caso: há motivos estáticos que podem

---

127 O tradutor da obra que consultamos usa a palavra “enredo” associando a este termo os motivos livres. Pensamos que a introdução deste termo torna-se estranha pelo fato de que em nenhum momento do ensaio Tomachevski chega a definir o que seja ‘enredo’. A palavra aparece de forma esporádica em duas ocasiões; mas, não há nenhuma forma de definição. Conhecendo um pouco a práxis dos formalistas russos já é possível deduzir que eles não introduziriam um termo sem que expusessem a sua definição. Baseado nesta convicção, procuramos outra tradução para cotejarmos essas ocorrências, e encontramos na versão espanhola do ensaio a palavra “trama” no lugar da palavra “enredo”. Comparemos a duas passagens. Tradução portuguesa (a que estamos consultando): “Só os motivos associados importam a fábula. Mas no *enredo* são sobretudo os motivos livres que têm uma função dominante e determinam a construção da obra” (TOMACHEVSKI, 1978, p. 175). Tradução espanhola: “Para la fábula, tienen importancia solamente los motivos *ligados*; en la *trama*, en cambio, son, a veces, precisamente los motivos *libres* (las ‘disgresiones’) los que desempeñan una función dominante, que determina la estructura de la obra” (TOMACHEVSKI, 1982, p. 187).

128 Tomachevski exemplifica com o argumento da obra *A senhorita Aldeã*, de Pushkin: “Alexis Berestov ama Akulina. O pai de Alexis obriga-o a desposar Lisa Muromskaia. Não sabendo que Akulina e Lisa são um único personagem, Alexis resiste ao casamento imposto por seu pai. Ele parte para explicar-se com Muromskaia e reconhece Akulina em Lisa. A situação está modificada: as prevenções de Alexis contra este casamento caem” (TOMACHEVSKI, 1978, p. 176).

ser imprescindíveis para o desenvolvimento da fábula; portanto, não podem ser livres<sup>129</sup>. Tal discernimento é importante, porque demonstra que o procedimento descritivo dentro da narração pode exercer uma função decisiva para a compreensão da fábula.

Nas reflexões que seguem, o teórico russo aborda os aspectos que dizem respeito ao desenvolvimento da fábula. Após defini-la do ponto de vista dos motivos, volta a defini-la, desta vez do ponto de vista da situação<sup>130</sup>, realçando que cada situação se forma em torno de um conflito de interesses. Dialeticamente, a fábula se desenvolve à maneira das lutas de classes, apresentando uma nova situação histórica que, em si, já contém o germe de outras discórdias que servem de motor para o aparecimento de uma nova etapa. Guardadas as proporções em tal analogia, Tomachevski pretende demonstrar a dinamicidade que acompanha o desenrolar dos acontecimentos numa fábula; e essa dinamicidade que ela apresenta é própria da arte dramática – centrada no desenvolvimento da ação. Neste sentido é que define o termo *intriga*, associando-o ao gênero dramático<sup>131</sup>.

Em relação às etapas do seu desenvolvimento, a fábula deve apresentar um conjunto de motivos iniciais (motivos *dinâmicos*) que possam mobilizar a situação através de um impulso ao agir. A este processo de mobilização, o formalista russo dá o nome de *nó*. Tal etapa é a responsável por todo o desenvolvimento da fábula; e da introdução dos motivos iniciais surgem as variações que ele chama de *peripécias* – em seus termos, “a passagem de uma situação a outra” – (TOMACHEVSKI, 1978, p. 178). A intriga se apresenta em uma dessas variações.

A “tensão dramática” que caracteriza o ápice da complexidade dos conflitos e dos interesses dos personagens antecede ao desfecho. O autor russo adota a designação alemã *Spannung* para nomear este momento culminante da fábula. Assim, do ponto de vista dialético, o nó é a tese, o *Spannung* é a antítese e o desfecho é a síntese.

Percebemos, portanto, que os aspectos da fábula expostos por Tomachevski em muito se assemelham àqueles apresentados por Aristóteles no estudo do mito. Em linhas gerais, a fábula e o mito a) devem possuir *dinamicidade* (motivos associados e dinâmicos para o autor

---

129 Diz: “Os motivos livres são habitualmente estáticos, mas nem todos os motivos estáticos são livres”. Para ilustrar isso, ele cria a seguinte suposição: “Suponhamos que o herói tivesse necessidade de um revólver para a conclusão de um assassinato necessário à fábula. O motivo do revólver, sua introdução no campo visual do leitor é um motivo estático, mas ao mesmo tempo associado, porque não se poderia cometer o assassinato sem ele” (TOMACHESKI, 1978, p. 176).

130 “Podemos caracterizar o desenvolvimento da fábula como a passagem de uma situação para outra” (TOMACHEVSKI, 1978, p. 177).

131 “O desenvolvimento de ação, o conjunto de motivos que a caracterizam chama-se intriga” (TOMACHEVSKI, 1978, p. 177).

russo, e ação para o filósofo grego); b) devem gerar o *conflito* (que está na intriga em Tomachevski, e que resulta em peripécia e reconhecimento no mito); c) apresentam *três etapas* fundamentais (em Tomachevski, o nó-tese, o *Spannung*-antítese, e o desfecho-síntese; em Aristóteles, Princípio, Meio e Fim).

Em relação aos termos tomados de empréstimo ao Estagirita, o conceito de *nó* é definido na *Poética* de forma bastante abrangente, e envolve também aspectos que são externos à própria ação (“constituídos por todos os casos que estão fora da ação”). Tem uma delimitação clara: “toda parte da tragédia desde o princípio até aquele lugar onde se dá o passo para a boa ou má fortuna” (*Poética*, XVIII, 1455b24). Apesar de associá-lo a “todo o desenrolar da fábula” (1978, p. 178), Tomachevski relaciona o conceito a um conjunto de motivos dinâmicos que deve aparecer no início, e a partir do qual se desenvolvem as variações. Quanto à *peripécia*, Aristóteles é bem preciso quando a define como uma *inversão* de situação, e não como mera “passagem de uma situação a outra”, conforme Tomachevski. Uma coisa, porém, nos parece ser positiva nessa releitura dos conceitos aristotélicos por parte do autor russo – a noção de *nó* é muito mais “palpável”, isto é, sujeita a uma observação crítica, em Tomachevski do que em Aristóteles, uma vez que, para aquele, está centrada no movimento interno da fábula; enquanto que, para este, abarca uma totalidade ‘externa’ e interna.

Se a exposição da fábula deve, inexoravelmente, obedecer a uma sequência pragmática, em geral, tripartite, a trama, por sua vez, encontra a sua essência na flexibilidade com que o autor dispõe os elementos da fábula. Nesta, a situação inicial se dá por uma narrativa introdutória que Tomachevski chama de *exposição*. Tal conceito se liga à fábula na medida em que aponta para sua etapa inicial. Liga-se à narração somente pelo fato de que é esta quem transforma o motivo da exposição em um relato. Apesar desta última ligação, a obra não precisa iniciar com a exposição de uma situação inicial, isto é, através de uma *exposição direta*<sup>132</sup>. A construção da trama e de suas partes não segue a lógica pragmática da fábula. Deste ponto de vista, a exposição nem sempre coincide com o que o autor russo denomina de *exórdio*, isto é, “o começo da narração” (TOMACHEVSKI, 1978, p. 178), assim como nem sempre o desfecho coincide com o fim da narração, ou, para Tomachevski, o *final*. Em outras palavras, não há relação de simetria necessária entre as três etapas da fábula e as partes da trama. E isto fica claro com a definição de *exórdio ex-abrupto*, em que há um retardamento da exposição (o que ele chama de *exposição retardada*) que pode perdurar por boa parte da

---

132 “quando o autor inicialmente nos faz conhecer os personagens participantes da fábula” (TOMACHEVSKI, 1978, p. 178). Tomachevski nos informa que este procedimento é o mais simples.

narrativa<sup>133</sup>. Se os elementos da exposição aparecem no desfecho, temos o desfecho *regressivo*, que consiste num repasse de informações capaz de gerar uma “força regressiva”, ou seja, de esclarecer ao leitor ou aos próprios personagens situações precedentes<sup>134</sup>.

A exposição retardada se introduz no universo ficcional como um conglomerado de segredos no qual são possíveis diversas combinações no repasse da informação<sup>135</sup>. Mas, esse procedimento propicia outras modificações que afetam a própria natureza cronológica da fábula. Quando os segredos abrangem certos motivos que podem repetir-se na construção da trama, geralmente, causam a deformidade temporal da fábula. Tomachevski ilustra tal situação da seguinte maneira: a) há um primeiro motivo anterior ao início da ação (“o filho de um dos personagens foi raptado tempos antes”); b) há o aparecimento de um segundo motivo (“Um novo personagem aparece e compreendemos que ele foi educado numa família que não era a sua e não conheceu seus pais”); c) há a identificação entre os dois motivos – isto é, trata-se de um motivo disfarçado (“Mais tarde, conhecemos, graças a uma confrontação de datas e circunstâncias ou através do motivo ‘sinal’ (...) que a criança criada funde-se com o outro herói”) <sup>136</sup>.

Segundo Tomachevski, a exposição retardada é uma forma da *Vorgeschichte*: recurso que promove a introdução de novas informações no decorrer da narração dos acontecimentos. Neste caso, a introdução de eventos anteriores e a biografia de um personagem novo que surge em uma nova situação são exemplos frequentes.

A construção da trama pode se dar também através de um procedimento menos frequente, que Tomachevski chama de *Nachgeschichte*. Neste caso, temos a antecipação de um evento introduzido na narração, mesmo que não haja ainda os “acontecimentos

---

133 “o relato inicia-se pela ação já em desenvolvimento, é apenas com o desenrolar que o autor nos dá a conhecer a situação inicial do herói. Nestes casos, temos o processo de uma exposição retardada” (TOMACHEVSKI, 1978, p. 178-179).

134 Tomachevski dá o exemplo da já citada obra *A senhorita Aldeã*: “Suponhamos que o leitor de *A senhorita Aldeã*, assim como Alexis Berestov, não conheça a identidade de Akulina e de Lisa Muromskaia. Neste caso, a informação que o desfecho nos daria sobre esta identidade teria possuído uma força regressiva, isto é, nos teria conduzido a uma nova e verdadeira compreensão de todas as situações precedentes” (TOMACHEVSKI, 1978, p. 179).

135 “São possíveis as seguintes combinações: o leitor sabe, os personagens não sabem; uma parte dos personagens sabe, outra parte não; o leitor e uma parte dos personagens não sabem; ninguém sabe, a verdade é descoberta por acaso; os personagens sabem, o leitor não sabe” (TOMACHEVSKI, p. 179).

136 (Tomachevski, 1978, p. 180). Semelhante é o caso da construção da trama em *Édipo Rei*, de Sófocles: neste caso, o motivo do filho expatriado (primeiro motivo, antes do início da ação) que aparece como rei em sua terra natal (segundo motivo – de onde se inicia a peça) e que, após confrontação e revelações motivadas por uma série de desgraças, termina por uma identificação entre o primeiro e o segundo motivo.

preparatórios desta situação”. São exemplos um sonho revelador, uma predição ou “suposições mais ou menos justas acerca do futuro” (TOMACHEVSKI, 1978, p. 180).

Em geral, a trama entra no âmbito da narração e mantém estreito relacionamento com o narrador, uma vez que é ele o responsável pelas deformações da fábula através do arranjo que dá às partes.

Shklovsky complementa o posicionamento estritamente teórico de Tomachevski acrescentando um viés histórico-empírico à dicotomia fábula/trama. Ele está preocupado em expor o *desenvolvimento dos procedimentos* da trama e a atuação deles sobre a fábula a partir do exame de certas obras e lendas distribuídas no tempo e no espaço. O intuito geral que move este pensador russo é a descoberta de determinadas regularidades e padrões na disposição da fábula de várias narrativas de culturas e épocas diferentes.

No segundo capítulo de *Theory of prose* (1991), toma como ponto de partida as limitações conceituais da Escola Etnográfica<sup>137</sup>. Conforme Shklovsky, a explicação dos etnógrafos para as *similitudes* que existem entre histórias originadas em etnias diferentes não são convincentes. Segundo estes estudiosos, as semelhanças ocorrem: a) por *empréstimo*; b) por aproximação entre a estrutura social e religiosa que esses povos eventualmente possuam – em que as semelhanças entre as sequências podem ser resultado de um processo ‘randômico’, e não produto incondicional de um processo análogo da psique; ou c) por um puro “arranjo fortuito de motivos dentro de uma série ou agrupamento” (suposição ainda mais extrema que a apresentada em b) <sup>138</sup>.

Contra a primeira hipótese, Shklovsky alega que a coincidência estrutural de algumas histórias pode ser encontrada em situações em que a suposição do empréstimo não seria explicação satisfatória. O formalista russo cita o exemplo da lenda indígena americana dos pássaros que escolhem para si um rei, notavelmente similar a uma lenda europeia de mesmo teor; certa lenda de Zanzibar que se assemelha à lenda nº 15 de Grimm; e, em especial, o paralelo entre a história de Bat e sua esposa Anupa (a lenda egípcia dos dois irmãos) e a lenda turca de Idiga. Os registros dessas lendas estão separados por um intervalo temporal de quatro mil anos.

---

137 A base da discussão é a diferença feita pelos etnógrafos entre “motif” (motivo) e “plot” (trama). Shklovsky dirige sua crítica especialmente à distinção apresentada por Veselovsky, para quem *motivo* seria “a mais simples unidade narrativa, correspondente (...) às diversas necessidades de uma mente primitiva e às necessidades da percepção comum”. Já *trama* seria o “tema, dentro do qual uma variedade de situações-motivo tem sido tecida”. Trad. livre das seguintes passagens: “By *motif* I mean the simplest narrative *unit*, corresponding (...) to the diverse needs of a primitive mind and to the needs of ordinary perception” e “By *plot* I mean a theme, into which a variety of motif-situations have been woven” (SHKLOVSKY, 1991, p. 16. Grifos do autor).

138 Tradução livre do seguinte passo: “... a fortuitous arrangement of motifs into series or clusters” (SHKLOVSKY, 1991, p. 18). Trata-se da suposição de Jacob Grimm, que Shklovsky repudia.

Da segunda e terceira hipóteses, Shklovsky questiona o fato de uma “sequência randômica de motivos” (SHKLOVSKY, 1991, p. 17) manter-se intacta e preservada durante toda a ocorrência do empréstimo, visto que é justamente a sequência dos eventos o aspecto mais afetado nesse processo.

Do ponto de vista do ‘contador de histórias’, conforme explica Rybnikov (citado por Shklovsky), a fábula é contada e recontada diversas vezes. No ato de ‘recontar’, ele expressa muitos de seus elementos componentes de diversas maneiras. Vemos a fábula ser recontada não apenas em uma língua diferente e com figuras de linguagens diferentes, mas com ênfases diferentes<sup>139</sup>.

Nessa perspectiva, a fábula se desintegra e se reestrutura dentro do tempo em que ocorre o empréstimo e posteriormente, de modo que, nos diz Shklovsky, coincidências fortuitas são impossíveis diante de determinadas regularidades que permanecem. Em lugar das aparentes variações randômicas, o teórico russo postula a existência de *leis especiais* para explicar a formação da trama (*plot formation*) estruturadora destas fábulas.

Outra ideia dos etnógrafos combatida por Shklovsky é a de que os motivos em si e os que formam narrativas similares se originam de formas socioeconômicas e concepções religiosas idênticas<sup>140</sup>. Eles lidam com os motivos sem considerar de modo apropriado a influência das configurações fabulares umas sobre as outras. Porém, falha mais grave ocorre quando a teoria etnográfica afirma que as ‘situações-motivo’ formadoras das fábulas resultam de relações sociais que existiram na realidade. Shklovsky cita como exemplo de tal pensamento a presença do incesto em determinadas histórias. Segundo os etnógrafos, isso atestaria um “hetairismo” primitivo. Ou o aparecimento de feras auxiliaadoras apontaria para traços de totemismo; ou ainda o rapto de noivas (motivo muito recorrente em certas histórias) seria uma alusão à prática de fuga.

Contra esse modo de encarar a origem dos motivos, Shklovsky analisa a lenda de Dido e suas variações (um total de dezesseis variações, em diversas culturas, segundo V. F. Miller<sup>141</sup>). Essa lenda está assentada sobre o motivo da divisão da terra e fundação de cidades.

---

139 Diz: “Um contador de histórias introduz (ou preserva) os detalhes comovedores, enquanto outro contribui (ou perpetua) o ponto de vista satírico em certos episódios; ainda um terceiro adapta o desfecho de outra história (ou de um fundo geral que está disponível para todos os contadores). Além do mais, novos personagens e novas aventuras entram em cena”. Trad. livre de: “One storyteller introduces (or preserves) the piteous details, while a another contributes (or perpetuates) the satirical point of view in certain episodes, while a third storyteller adapts a denouement from another tale (or from the general fund that is available to all storytellers, of which later). In addition, new characters and new adventures appear on the scene” (SHKLOVSKY, 1991, p. 17).

140 Essa explicação decorre ainda da hipótese da letra b), mostrada anteriormente.

141 Citado por Shklovsky (1991, p. 18).

E em todas as variações a separação do espaço está baseada num ato de má fé, de fraude. Segundo o teórico russo, outro traço de regularidade que aparece como consequência disso é o fato de a parte prejudicada na divisão da terra nunca protestar diante da violência imposta pelo critério de medição (a tira de couro de um touro/boi).

Considerando-se que um motivo como este tenha origem na realidade, o problema se reduz ao absurdo, pois, se tal costume tivesse existido e essa forma de medição fosse conhecida por ambas as partes envolvidas na negociação, o engano não seria tolerado de maneira passiva.

O motivo do “rapto da noiva”, do mesmo modo, dificilmente estaria relacionado com um costume de rapto real. Segundo o formalista russo, há razões para se acreditar que esse motivo advém do ritual de noivado, em que, para proteger os recém-casados de maus espíritos, simulava-se o rapto<sup>142</sup>.

Em contrapartida, as leis que regem as mais variadas tramas estão fundamentadas nessa relação dialética entre as formas. Daí a ênfase de Shklovsky no estudo dos *procedimentos* ou dispositivos formais que caracterizam o aspecto singular de cada uma das variantes. Como diz, o conteúdo é moldado<sup>143</sup> dentro de novas tramas que, por sua vez, já são reconstruções e retomadas de procedimentos artísticos que sobreviveram dentro da tradição. Os procedimentos “em estado de deterioração”, por exemplo, podem ser empregados para

---

142 Sem negar totalmente a influência de costumes reais sobre a formação dos motivos, Shklovsky, entretanto, expõe a sua perspectiva formalista a respeito dessa problemática: “Gostaria de acrescentar a seguinte regra geral: uma obra de arte é percebida em contraste com um pano de fundo e por associação com outras obras de arte. A forma de uma obra de arte é determinada pelo seu relacionamento com outras formas pré-existentes. O *conteúdo* de uma obra de arte é, invariavelmente, manipulado, isolado e ‘silenciado’. Todos os trabalhos artísticos, e não somente paródias, são criados como um paralelo ou uma antítese a algum modelo. A nova forma cria sua aparência não no sentido de expressar um novo conteúdo, mas no intuito de reintroduzir uma forma antiga que sobreviveu à sua utilidade artística”. Trad. livre de: “I would like to add the following as a general rule: a work of art is perceived against a background of and by association with other works of art. The form of a work of art is determined by its relationship with other pré-existing forms. The *content* of a work of art is invariably manipulated, it is isolated, ‘silenced’. All works of art, and not only parodies, are created either as a parallel or an antithesis to some model. The new form makes its appearance not in order to Express a new content, but rather, to replace an old form that has already outlived its artistic usefulness” (SHKLOVSKY, 1991, p. 20).

143 Esse ‘conteúdo’ é criado pela própria forma, conforme expresso no seguinte princípio: “a forma cria para si o seu próprio conteúdo”. [*“form creates for itself its own content”*] (SHKLOVSKY, 1991, p. 24. Itálico do autor). Ou seja, o “conteúdo de uma obra literária é igual à soma de seus procedimentos estilísticos” (SHKLOVSKY, 1991, p. 190. Tradução livre de: “the ‘content’ [...] of a literary work is equal to the sum of its stylistic devices”). Yuri Lotman (1979) ver nessa redução do *conteúdo* à *forma* um ataque velado às ideias interpretativas de Veselovsky – que procura no conteúdo de uma obra o seu grau de correspondência com a realidade. Lotman cita como exemplo da “visão realista ingênua” de Veselovsky a seguinte interpretação que este faz a partir da cor dos cabelos dos heróis homéricos: “Seus cabelos são ruivos; esta é a cor favorita de gregos e romanos; todos os heróis de Homero, com exceção de Heitor, possuem os cabelos loiros (...). Estamos lidando aqui com um registro casual de impressões fisiológicas antigas ou com uma feição étnica?” (VESELOVSKY *apud* LOTMAN, 1979, p. 233. Tradução livre de: “Their hair is auburn; this is the favorite color of the Greeks and Romans; all of Homer’s heroes, with the exception of Hector, are fair-haired (...). Are we dealing here with the casual recording of ancient physiological impressions or with an ethnic feature?”).



parodiar a si mesmos<sup>144</sup>. O que dá o tom singular à trama nos parece ser resultado da inovação nas combinações de procedimentos (antigos e novos).

Nos capítulos seguintes de *Theory of prose*, o formalista russo se dedicará justamente ao estudo desses procedimentos. Dentro do “passo a passo”, da estrutura progressiva da construção da trama, entra em ação um número quase infinito de procedimentos, tais como *repetições*, *tautologias*, *parallelismos* (tautológicos e psicológicos), *retardamento da ação/desaceleração*, os rituais dos contos maravilhosos e das lendas, a *peripécia* etc. (SHKLOVSKY, 1991, p. 22).

Deste modo, para Shklovsky importa enfatizar não as similaridades entre os motivos presentes nas fábulas (que ele considera de menor importância), mas as similaridades que constituem, através dos diversos procedimentos, o esquema da trama.

Por exemplo, o teórico russo passa a analisar o “enquadramento” (*framing*) como um procedimento de desaceleração que guarda *semelhança* na construção da trama de diversas fábulas presentes em várias culturas. Caso clássico é o uso do enquadramento em situações em que o protagonista conta uma sequência de fábulas *ad infinitum* “até a primeira fábula ser completamente esquecida”<sup>145</sup>. De acordo com ele, esse tipo de procedimento provavelmente tem origem indiana, devido a obras como *Panchatantra*, *Hitopadesa*, *Vetalpanchavimsati* e outras, onde facilmente é encontrado o método de enquadramento de ação. Nestes textos, não importam as mais improváveis situações em que os personagens se encontram. Mesmo “no meio dos mais aterrorizantes tormentos, à porta da morte, os personagens contam ou, então, ouvem com total tranquilidade toda sorte de fábulas”<sup>146</sup>. Da mesma maneira, sob o motivo da sobrevivência, se constrói a trama de *As Mil e Uma Noites*<sup>147</sup>.

---

144 Diz: “Um procedimento em estado de deterioração pode ainda ser usado para parodiar a si mesmo”. [“... a device in a state of deterioration can still be used to parody the device itself”] (SHKLOVSKY, 1991, p. 38). A título de exemplo, Shklovsky toma a “trama do rapto” (*abduction plot*) parodiada por Boccaccio na história do sultão babilônico que envia uma de suas filhas para casar-se com o rei de El Gharb. Por consequência de múltiplos incidentes, ela é raptada e passa por dez maridos em várias localidades num período de tempo de quatro anos. Finalmente, ao retornar ao seu pai, volta a viver em seu lar como virgem, aguardando o encontro com o rei para casar-se com ele, como planejado. Segundo o formalista russo, o problema consiste no fato de o motivo do rapto, nas histórias clássicas, envolver uma jovem mulher (a heroína) que mantém preservada a sua inocência, sua virgindade, mesmo quando cai nas mãos de seus raptadores.

145 Trad. livre de “until the first story is completely forgotten” (SHKLOVSKY, 1991, p. 42).

146 Trad. livre de “amidst the most terrifying torments, at death’s door, the characters relate or, in turn, hear out with utter calmness all sorts of fables”. Cita, como exemplo, “um homem que fala de seu passado enquanto uma roda está girando sobre sua cabeça” – “a man who tells of his past while a Wheel is spinning on his head” – (SHKLOVSKY, 1991, p. 42).

147 Ou, por exemplo, o episódio da *Edda* em que Tor, supostamente, se transformaria em pedra ao amanhecer. O herói tenta formular uma série de questionamento sobre os nomes de vários objetos entre os deuses dos elfos, com o fim de postergar o nascimento do dia. Shklovsky observa que tal procedimento é conscientemente usado como uma “tática de adiamento” (*delaying tactic*) [SHKLOVSKY, 1991, p. 43].

Como se pode perceber, a problemática do ‘enredo’, se considerado em sua acepção mais limitada, isto é, como apenas *ordem primária dos motivos*, só é trabalhada de modo indireto por Shklovsky. A sua ênfase recai na análise dos diversos procedimentos que formam o *syuzhet*, normalmente traduzido por “trama” no português e em algumas traduções espanholas; no inglês, na tradução que atualmente consultamos, por *plot*. “Enredo”, conforme a acepção acima, se aproxima do termo *fabula*, que na presente tradução inglesa, aqui consultada, encontra correspondente na expressão *storyline*, também com o sentido aproximado de “história”. Nas traduções livres que estamos fazendo desses dois termos, é usado o termo “trama” por *plot*, e o termo “fábula” por *storyline*<sup>148</sup>.

Ao longo do texto, Shklovsky tenta nos dar a compreensão de “trama” por conceito ou por analogia. Exemplo deste último caso é a comparação que faz com o jogo de xadrez. Assim, “As tramas correspondem aos movimentos e gambitos, às técnicas do jogo”. Em outra analogia, que foca a construção da trama, há uma comparação com a “orquestração musical”: “Os métodos e os procedimentos da construção da trama são similares e, em princípio, idênticos aos procedimentos da orquestração musical”<sup>149</sup>. Como o seu objetivo é estudar as relações formais advindas das mais diversas idealizações de trama, para ele não há espaço para pensar o conteúdo como algo à parte; por isso, nos diz que do “ponto de vista da trama, não há necessidade de um conceito de ‘conteúdo’ em nossa análise de uma obra de arte. Nós podemos considerar forma, neste contexto, como sendo o princípio que fundamenta a construção de um objeto”<sup>150</sup>.

---

148 Neste caso, nos baseamos na seguinte passagem, em que Shklovsky tenta esclarecer as possíveis confusões que o uso destes termos costuma gerar: “O conceito de trama (*syuzhet*) é, em geral, muito confundido com a descrição dos eventos no romance: o que tenho, repetidamente, chamado de fábula (*fabula*). De fato, a fábula não é mais do que o material para a formação da trama. Neste sentido, a trama de Eugene Onegin não é o amor entre Eugene e Tatiana, mas a apropriação desta fábula na forma de digressões que interrompem o texto”. Trad. Livre de: “The concept of plot (*syuzhet*) is too often confused with a description of the events in the novel, with what I’d tentatively call the storyline (*fabula*). As a matter of fact, though, the storyline is nothing more than material for plot formation. In this way, the plot of Eugene Onegin is not the Love between Eugen and Tatiana but the appropriation of that storyline in the form of digressions that interrupt the text” (SHKLOVSKY, 1991, p. 170). No terceiro capítulo de *Theory of prose*, há uma grande frequência de aparecimento do termo *story*. Em nosso entendimento, tal termo é também usado no sentido próximo ao que Shklovsky chama de *fabula*. Notemos que a tradução para o inglês é feita diretamente do texto russo, mais especificamente, da 2ª edição (Moscow, 1929), conforme é esclarecido nos dados bibliográficos que antecede o corpo do texto. Portanto, o tradutor empregou conscientemente o termo *plot* por *syuzhet*, e o termo *storyline* por *fabula*.

149 Tradução livre dos seguintes passos: “The plots correspond to the moves and gambits, that is, to the techniques of the game” e “The methods and devices of plot construction are similar to and in principle identical with the devices of, for instance, musical orchestration” (SHKLOVSKY, 1991, p. 45).

150 “From the standpoint of plot, there is no need for the concept of ‘content’ in our analysis of a work of art. We may consider form in this context to be the principle underlying the construction of an object” (SHKLOVSKY, 1991, p. 46).

Por outro lado, ao tratar especificamente da noção de *story* (que convencionamos aproximar do conceito de fábula<sup>151</sup>) e *motif* (motivo), o formalista russo sente-se impelido a nos confessar que não tem para ambas uma definição precisa: “Sinto-me na obrigação de confessar ao leitor que ainda não tenho uma definição para fábula (*story*). Ou seja, não afirmo saber que características definem um motivo ou como os motivos são, de fato, formados e moldados em uma trama”<sup>152</sup>.

Mas esse desconhecimento não o impede de traçar algumas características da fábula e dos motivos. Por exemplo, sobre a ‘completude’ da fábula, ele estabelece uma analogia entre sua estrutura e um anel (*ring*) ou um laço (*loop*), sugerindo o aspecto circular que norteia a sequência dos motivos. Também, para que haja fábula (e aqui nos parece uma característica muito importante), é necessário mais do que “a descrição de amantes felizes”. A fábula precisa que o amor seja obstacularizado. Ou seja, na fábula deve haver “não apenas ação, mas também reação (*counteraction*)”, no sentido de ação contrária, que gera “certo tipo de incongruidade”. (SHKLOVSKY, 1991, p. 53).

Tomachevski é mais preciso ao identificar este conflito essencial à caracterização da fábula dentro do que ele chama de “situação”. Para ele, é a passagem de uma situação conflituosa a outra que faz a fábula progredir<sup>153</sup>. Este mesmo conflito parece estar previsto como elemento estruturador do mito aristotélico, pois neste é necessário que haja o que Aristóteles denomina de “mutação de fortuna” (ARISTÓTELES, 1452<sup>a</sup> 13), que deve ocorrer tanto no mito simples (sem peripécia ou reconhecimento) como no mito complexo (com peripécia ou reconhecimento). Percebe-se que o filósofo grego, tendo quase sempre em vista a tragédia, enfatiza aquela ‘situação’ culminante, em que se dá a virada para a situação final do mito. Entretanto, a fábula pode passar por diversas ‘mutações de fortuna’, pois é propriamente

---

151 As considerações que seguem são do terceiro capítulo de *Theory of prose*, intitulado “The structure of fiction”. Esse capítulo encontra tradução no português na forma de um artigo, intitulado “A construção da novela e do romance” (Shklovsky, 1978, 204-226). Comparando os dois textos, percebemos que onde o tradutor de língua inglesa usa *story*, o tradutor de língua portuguesa usa o termo “novela”. E aqui, mais uma vez, a confusão terminológica se forma, pois “novela” designa um gênero em língua portuguesa (gênero tradicionalmente colocado entre o conto e o romance, segundo o aspecto da extensão, mais do que das características ‘ontológicas’).

152 “I feel duty-bound to confess to the reader that I do not have a definition for ‘story’ as such”. That is, I do not claim to know what characteristics define a motif or how motifs are actually formed and shaped into a plot” (SHKLOVSKY, 1991, p. 52).

153 Diz: “O desenvolvimento da fábula é habitualmente conduzido graças à presença de alguns personagens ou heróis ligados por interesses comuns ou outros motivos (por exemplo, o parentesco). As relações mútuas dos personagens num dado momento constituem uma situação. Por exemplo, o herói ama a heroína, mas a heroína ama seu rival. A situação típica é a que contém ligações contraditórias; os diferentes personagens querem modificar esta situação de várias maneiras” (TOMACHEVSKI, 1978, p. 176).

isso que a faz se desenvolver. A “construção por etapas” (*step-by-step construction*), de Shklovsky, se relaciona, ao menos indiretamente, com essa forma de desenvolvimento fabular.

A estrutura circular envolve a reflexão sobre o ‘senso de completude’ da fábula. Como vimos, em Aristóteles a completude é pré-requisito essencial para uma boa avaliação do mito trágico e deve resultar da lógica necessária e verossímil formadora de suas etapas (etapas estas que o filósofo denomina apenas de Princípio, Meio e Fim). Esse aspecto se apresenta em Tomachevski através dos termos “nó”, *Spannung* e “desfecho” (associados às etapas do desenvolvimento dialético: nó-tese, *Spannung*-antítese e desfecho-síntese).

No geral, Aristóteles e Tomachevski se atêm à demonstração desse aspecto da totalidade fabular, sem demorar muito no estudo de qualquer uma das etapas supracitadas. Shklovsky, entretanto, parece ir um pouco além ao meditar sobre os procedimentos de ‘finalização’. Assim, apesar de uma estrutura circular, a fábula pode apresentar certo “senso de incompletude”, quando se centra em mecanismos essencialmente descritivos (*story pictures*). Isso gera o que Shklovsky chama de “final falso” que se agrega à narrativa na forma de uma descrição da natureza ou do tempo<sup>154</sup>.

Há ainda o “final negativo”, que ele explica por analogia ao processo linguístico de pluralização das palavras. Ou seja, percebemos a singularidade de uma palavra quando ela é inserida no contexto junto a palavras no plural. A “ausência” de um final semelhante ao que aparece nas demais palavras desse contexto nos indica a singularidade, ou a “desinência 0”. Em termos literários, o formalista russo identifica o uso desse procedimento nos contos de Guy de Maupassant<sup>155</sup>, em que se percebe a ausência de um final ‘consumado’ graças a sua inserção no contexto tradicional de fábulas com um “fim”.

Em Aristóteles, encontramos algo similar a um procedimento de finalização quando ele trata do *deus ex-machina*, que aparece como solução alheia ao desenvolvimento interno da fábula. Como sabemos, o Estagirita condena a utilização desse procedimento como expediente finalizador, mas o admite como recurso para se referir a “acontecimentos que se passam fora

---

154 Shklovsky mostra alguns exemplos, considerando típico desse tipo de final a descrição do outono “acompanhada da exclamação: ‘Como é entediante a vida, nobre senhor!’ encontrada na ‘História de como Ivan Ivanovich se desentendeu com Ivan Nikiforovich’, de Gogol”. Tradução livre de: “accompanied by the exclamation: ‘How boring is life, gentleman!’ found in Gogol’s ‘Tale of How Ivan Ivanovich Quarreled with Ivan Nikiforovich’” (Shklovsky, 1991, p. 56).

155 Dá como exemplo o argumento do seguinte conto de Maupassant: “uma mãe viaja para ver seu filho bastardo, que foi enviado ao interior para se educar. Acontece que ele se torna um camponês grosseiro. Em desespero, sua mãe foge e acaba caindo em um rio. O filho, sem saber o que sucede a sua mãe, revira o fundo do rio com uma vara e a agarra pelo seu vestido, tirando-a da água”. Tradução livre da seguinte passagem: “a mother travels to see her illegitimate son, who has been sent to the country for his education. It turns out that he has become a coarse peasant. In grief, his mother runs away and ends up plunging into the river. The son, knowing nothing about her, scours the bottom of the river with a pole and finally drags her out by her dress” (SHKLOVSKY, 1991, p. 57). No argumento deste conto, não existe um “fim” ou um desfecho tradicional.

do drama, ou nos do passado, anteriores aos que se desenrolam em cena, ou nos que ao homem é vedado conhecer, ou nos futuros, que necessitam ser preditos ou prenunciados” (ARISTÓTELES, 1454b).

Em termos gerais, a fábula pode se caracterizar pela circularidade combinada com a construção por etapas (*step-by-step construction*) <sup>156</sup>, sujeitas, ambas, às complicações advindas do desenvolvimento. Fábulas que se desenvolvem em torno de um “erro” <sup>157</sup> frequentemente estão postas nestes moldes, muito embora a problemática do “erro” possa estar presente em fábulas construídas por ‘enquadramento’ (*framing story*).

Há também as fábulas que se constroem sobre uma estrutura de paralelismo, que lida com a comparação entre dois objetos. Shklovsky dá o seguinte exemplo: “o destino de uma mulher é comparado com o destino de uma cadela ou uma corsa que foi abatida, etc. Esta comparação é frequentemente desenvolvida em dois segmentos, em duas fábulas independentes, que são unidas em geral somente pela presença de um único narrador ou pelo espaço de ação” <sup>158</sup>. Nas fábulas que se constroem sobre um mistério (*mystery story*), em vez de uma comparação, existe um processo de ‘deslocamento’ de um objeto por outro.

Ao comparar as fábulas de Tolstoi com as de Guy de Maupassant, Shklovsky observa que o primeiro faz um uso mais “ingênuo” ou “primitivo” do paralelismo, pois deixa em evidência a comparação, como no caso, por exemplo, de “Kholstomer”, em que transparece o paralelismo cavalo/homem. No segundo escritor, uma das partes do paralelismo está omitida ou implicada na violação da estrutura convencional dos contos (*short story*). Por exemplo, o já citado ‘final negativo’, em que a ausência de um ‘fim’ só é deduzida através da ‘comparação’ com o ‘senso de completude’ dos contos tradicionais. Ou, ainda, essa implicação está

---

156 Na versão em língua portuguesa, utiliza-se a expressão construção em “plataformas” (SHKLOVSKY, 1978, p. 211). A construção por etapas é a forma mais elementar de execução da trama. Em essência, se fundamenta num “desenvolvimento progressivo ou por passo a passo”, em que “cada etapa que segue é distinta da que a antecede tanto em qualidade como em quantidade”. Este procedimento quase sempre “resulta numa estrutura circular” (SHKLOVSKY, 1991, p. 118) e é muito presente nos romances de aventura. Shklovsky cita o exemplo de *Volta ao mundo em oitenta dias*, de Júlio Verne, “construída em degraus de aventura”.

157 Fábulas construídas sobre um “erro” são aquelas em que há confusão entre “dois conceitos”. Esta confusão está motivada por “uma semelhança externa em circunstâncias que envolvem uma interpretação ambígua” (SHKLOVSKY, 1991, p. 120). Shklovsky dá o seguinte exemplo, baseado no esquema de um conto de Chekhov: Em uma casa de banho, um clérigo é confundido com um socialista porque ambos têm cabelos longos (SHKLOVSKY, 1991, p. 119).

158 Tradução livre de: “the destiny of a woman is compared with the destiny of a female dog or with the destiny of a doe that’s been beaten, etc. This comparison is usually developed in two segments, in two independent stories, as it were, united often only by the presence of a single narrator or by the place of action” (SHKLOVSKY, 1991, p. 120).

representada, conforme Shklovsky, “pela atitude francesa aburguesada, ordinária e convencional diante da vida”<sup>159</sup>.

A reflexão sobre as fábulas trabalhadas por meio de estruturas paralelísticas nos leva inevitavelmente ao âmbito da trama. Por isso, é importante esclarecer que, apesar de Shklovsky utilizá-lo para caracterizar certos tipos de fábulas, o paralelismo é um procedimento da trama.

Enquanto recurso de arranjo do material fabular, esse conceito é de fundamental importância na escrita de narrativas breves, especialmente, o conto. Este gênero, entre outras coisas, trabalha com estruturas semanticamente inflacionadas, em que a dedução de sentidos ocorre pela aproximação ou pela contiguidade entre concepções distantes. Tal característica tem sido um aspecto tão recorrente dentro da tradição contística que, muito possivelmente, encontramos aí a motivação das inovações teóricas mais originais a respeito do gênero, como é o caso, por exemplo, de Ricardo Piglia<sup>160</sup> e sua brevíssima teoria do conto.

Em geral, o mito, conforme expõe Aristóteles, em confrontação com o dualismo formalista *fabula/syuzhet* abre perspectivas aparentemente irreconciliáveis a respeito do que poderíamos chamar de *enredo*. Por um lado, o mito aristotélico sofre uma cisão ao designar a “composição dos atos” e a “imitação de ações” (a sequência lógica); por outro, encontramos a reatualização dessa cisão nas formas da *trama* e da *fábula* do formalismo russo.

Se pensarmos, contudo, que o enredo é uma possível ‘tradução’ moderna do mito aristotélico, devemos levar em conta, então, que ele se torna uma noção bastante ampla, já que envolve os aspectos da composição e também o do encadeamento lógico das ações. Nesse sentido, enredo envolveria, não só os mecanismos lógico-causais que coadunam para um sentido as ações, mas também as técnicas composicionais que poderiam, inclusive, dizer respeito à instância da *narração*<sup>161</sup>.

---

159 Ele ilustra tal assertiva com a seguinte consideração: “... em várias fábulas, Maupassant retrata a morte de um camponês. Ele a descreve de modo simples, mas com um surpreendente estranhamento ao “compará-la” com a descrição literária da morte de um cidadão. Entretanto, esta descrição literária nunca é introduzida na fábula propriamente, mas está implicada nela. Às vezes, a segunda parte do paralelismo aparece dentro da fábula na forma de uma asserção pessoal do narrador” (SHKLOVSKY, 1991, p. 64). Trad. livre de: “it is represented by the ordinary, conventional French bourgeois attitude towards life. (...), in many of his stories Maupassant depicts the death of a peasant. He describes it simply, but with astonishing estrangement by ‘comparing’ it with the literary description of the death of a townsman. However, this literary description is never introduced into the story proper. Rather, it is implied. Sometimes, this second part of the parallelism is brought into the story in the form of the narrator’s personal assessment”.

160 Ver, a esse respeito, suas *Teses sobre o conto* (2004).

161 *Narração* aqui no sentido dado por Genette (1998, p. 12) a este termo, isto é, “o ato real ou fictício” que produz o discurso da narrativa, ou seja, “o ato, em si, de contar”. Comentaremos mais adiante a visão genettiana.

Se, noutra via, limitarmos o enredo a *fabula* russa, devemos estar atentos ao fato de que este último conceito, pelo menos para os formalistas, está baseado numa abstração que o relega a uma realidade pré-literária, a qual só podemos conhecer a *posteriori* através da construção do argumento da obra, conforme vimos. Também, enredo enquanto fábula, segundo essa visão formalista, perderia muito do seu caráter artístico. Portanto, seria uma categoria extremamente empobrecida, colocada sempre em segundo plano em favor da *trama* – conceito verdadeiramente digno de estudo para os formalistas russos.

Tal possibilidade (de equiparar enredo a fábula) não parece viável, porque, pelas características expostas, o enredo perderia todo o seu potencial enquanto categoria basilar da narrativa de ficção. A experiência nos tem mostrado que esta categoria sobreviveu não por acaso a todos os ataques de vanguarda que tentaram suprimi-la. E, somente o fato de existir esse ‘levantar’ autoral no sentido de abolir o enredo já nos mostra o quanto ele foi dominante na criação artística literária do Ocidente.

No entanto, não queremos entrar no mérito dessa discussão por agora. Basta-nos apenas mostrar as inconveniências de se reduzir o conceito de enredo ao equivalente aristotélico (muito amplo) ou ao equivalente formalista (muito reduzido). Veremos doravante os esforços estruturalistas que em muito contribuíram para levar a um novo estágio o delineamento da categoria que ora estudamos.

Na perspectiva estruturalista, teremos a impressão de que o conceito de enredo se dilui em favor das definições de seus prováveis componentes. De modo que pouco conseguiremos ‘visualizar’ o esforço no sentido de definir o que é, de fato, um enredo, uma vez que temos como protagonistas ideias como *proposição narrativa mínima*, *predicado (atributivo e verbal)*, *sequências* (elementares e complexas), *funções*, *núcleos*, *catálises*, *índices*, *informantes*, *agentes*, *melhoramento*, *degradação*, etc. Em alguns momentos encontraremos noções que vulgarmente são tidas por sinônimas de enredo, tais como *história*, *intriga* e *diegese*.

### *1.3. Estruturalistas franceses: a microestrutura do enredo e a aproximação enredo/diegese*

Todorov (2006) faz algumas observações acerca dos estudos narrativos de Shklovsky, expostos acima. Para ele, o formalista russo constrói uma “tipologia das formas narrativas simples” (2006, p. 42) que ganha representatividade a partir da novela<sup>162</sup>. Esta segue uma “lei”

---

162 Sobre o uso do termo “novela” em Todorov (2006), o tradutor faz a seguinte observação (em nota de rodapé): “Existe certa flutuação no emprego da palavra ‘novela’, em português. No presente texto se separa de um lado o romance, de outro a novela. A novela, em termos quantitativos, seria uma narrativa curta (que pode ter,

diferente do romance, que, segundo Eichenbaum (citado por Todorov) tende a possuir um fim enfraquecido, porque o seu ponto máximo se situa em “algum lugar antes do fim” (EICHENBAUM apud TODOROV, 2006, p. 42). A novela, por outro lado, se caracteriza por concentrar a tensão culminante no seu fim que, em geral, é inesperado.

A discussão dessa diferença se liga às dimensões da trama. Todorov lembra que tal conceito em Shklovsky representa as “condições gerais, fora das quais uma narrativa não tem trama propriamente dita” (TODOROV, 2006, p. 42). Uma novela não se assenta apenas em um quadro descritivo. Ela precisa de uma trama.

Procedendo às considerações sobre os modos diferentes de se construir uma trama, Todorov esclarece os dois procedimentos que mencionamos anteriormente ao refletirmos sobre o trabalho de Shklovsky: a *construção por etapas* (“construção em patamares” em Todorov) e a *construção circular* (“construção em círculo” em Todorov). Assim, no primeiro caso, temos uma “forma aberta ( $A1 + A2 + A3 + \dots An$ ) onde os termos enumerados apresentam sempre um traço comum”; no segundo, “uma forma fechada ( $A1R1A2$ )... ( $A1R2A2$ )”<sup>163</sup>, que repousa sobre uma oposição” (TODOROV, 2006, p. 43). A forma aberta não exige necessariamente um objetivo final, que caracteriza o seu fechamento. Já a forma fechada prevê um objetivo a ser alcançado, que marca o seu encerramento. Parafraseando Shklovsky, Todorov acrescenta que essas formas se combinam de diversas maneiras e que, no primeiro caso (forma aberta), há dois tipos: um que “se encontra em estado puro nas novelas e romances de mistério” (TODOROV, 2006, p. 44)<sup>164</sup>; outro que diz respeito as já mencionadas estruturas paralelísticas.

Em geral, Todorov critica a metodologia de Shklovsky, que parte da análise de toda uma literatura clássica, em vez de uma pesquisa limitada à literatura nacional de um determinado período. Por conta disso, as teses do teórico russo ganham um elevado grau de abstração que afeta a credibilidade dos conceitos por ele elaborados.

---

como se verá em seguida, uma forma aberta ou fechada). Por outro lado a palavra ‘conto’, quando utilizada pelos formalistas (Propp) ou Todorov, designa em geral o conto popular, folclórico” (TODOROV, 2006, p. 42). Sabemos, entretanto, que um romance também pode ter uma “forma aberta ou fechada”, sendo este critério de distinção, portanto, insuficiente. Isto nos leva outra vez a considerar o uso do termo “fábula” como designador de uma narrativa acabada, seja ela constituinte de um conto, uma novela ou um romance. Ainda, essas narrativas que se caracterizam por serem abertas ou fechadas não dizem respeito apenas às *formas simples* em Shklovsky. Os próprios exemplos deste formalista são, na verdade, de *formas artísticas*. Como vimos, o *corpus* de estudos do autor russo inclui *Dom Quixote*, a obra de Dickens, Tolstoi, Chekhov, Maupassant, Sterne, Júlio Verne etc. Claro está que analisa também as formas simples (em especial, no segundo capítulo de *Theory of prose*); mas as discussões conceituais mais proveitosas são sobre as formas artísticas.

163 Todorov esclarece, em nota de rodapé: “ $A1, A2 \dots$  designam as unidades paradigmáticas,  $R1, R2 \dots$  as relações entre elas” (TODOROV, 2006, p. 43).

164 Não está claro para nós a que Todorov se refere por “estado puro”.



O teórico búlgaro ‘relê’ as questões teóricas herdadas do formalismo russo a partir da visão do estruturalismo linguístico. Primeiramente, sua análise do texto literário está dividida entre o *aspecto semântico*, os *registros de fala*, o *aspecto verbal* (modo, tempo, visões, voz) e o *aspecto sintático* (estruturas do texto e sintaxe da narrativa). Para o estudo de nossa categoria de análise, interessa especialmente o último destes aspectos.

No aspecto sintático, o ponto de partida de toda a reflexão é a possibilidade de *decompor* o texto narrativo em “unidades mínimas” (TODOROV, 1976, p. 77). Esse esforço de decomposição já havia sido empreendido pelos formalistas russos e, com maior profundidade, por Vladimir Propp em sua pesquisa sobre os contos maravilhosos. Mas, como vimos, essa tentativa de identificar e delimitar os elementos nucleares de uma narrativa remonta mesmo à etnografia.<sup>165</sup>

Também já sabemos que Tomachevski (1978, p. 174) amplia o conceito de *motivo*, deslocando-o da referência puramente simbólica, apontada pelos etnógrafos, para a nomeação de qualquer unidade temática mínima, indecomponível, de uma narrativa. A ‘poética histórica’, conforme chama os estudos etnográficos, não se interessa diretamente em decompor uma obra em unidades menores. O que importa é que os mesmos motivos estejam presentes de uma para outra obra, possibilitando, assim, a pesquisa comparativa. A decomposição da narrativa seria, portanto, de interesse da ‘poética teórica’, empenhada em identificar o ‘átomo’ narrativo, independentemente do fato de este ‘átomo’ aparecer ou não em outras narrativas.

Todorov se beneficia claramente das ideias e da metodologia do autor russo para fundar o seu modo estruturalista de encarar o texto literário e, por extensão o enredo. Ao refletir sobre a ‘disposição’ dos supracitados elementos temáticos no corpo da narrativa, Tomachevski distingue duas perspectivas: a) os motivos que obedecem ao princípio de causalidade e se ‘inscrevem’ em determinada cronologia; b) os motivos que são expostos fora de qualquer sucessão cronológica e causal. Essa dupla perspectiva Todorov chama de “ordem lógica e temporal” e “ordem espacial”.

---

165 Conforme apresentamos por meio de Shklovsky, para a etnografia, as narrativas primordiais se originam a partir de temas que concernem à experiência do homem primitivo. Esses temas gerais são chamados de *motivos*. Os exemplos fornecidos por Veselovsky são: “as chamadas *legendes des origines*, a símile *olho/sol*, a comparação *sol* (irmão ou marido) / *lua* (irmã ou esposa), os mitos relativos ao nascer e ao pôr do sol, mitos relativos aos pontos na lua, eclipses etc.; situações do dia a dia: o rapto de uma jovem (...)” Trad. livre da seguinte passagem: “The so-called *legendes des origines*, the sun/ eye simile, the sun (brother or husband)/moon (sister or wife) comparison, sunrise and sunset myths, myths about spots on the moon, eclipses, etc; 2) Everyday situations: abduction of a young woman (the folk wedding episode) (...) (SHKLOVSKY, 1991, p. 16).

A primeira perspectiva (ordem lógica e temporal) lida com a causalidade e a temporalidade de forma tão inseparável que, segundo Todorov, é “fácil confundi-las” (1976, p. 78). Ele cita a distinção de Forster, associando a causalidade ao que o escritor inglês chama de “intriga”, enquanto a temporalidade seria constituinte da “estória”<sup>166</sup>.

A dificuldade de se enxergar tal distinção, segundo Todorov, está em “um certo estado de espírito determinista, que inconscientemente ligamos ao próprio gênero narrativo” (TODOROV, 1976, p. 78). A dimensão causal, portanto, estabelece relações mais ‘visíveis’ ao olho do leitor do que a dimensão temporal.

Todorov acredita ser possível a concepção de situações em que as duas dimensões se encontre em “estado puro”. No entanto, chamar de “enredo” / “intriga” a dimensão causal pura, conforme faz Forster, implica certa atenuação do limite que separa texto narrativo de texto dissertativo, não sendo possível identificar esse tipo de dimensão causal como algo característico apenas do primeiro tipo de texto, uma vez que a narrativa tem como um de seus traços substantivos a simultaneidade da dimensão causal e temporal. O próprio Todorov reconhece que lidar com a separação de ambos os níveis significa que estamos “obrigados a abandonar o campo que chamamos habitualmente de literatura”. Nessa perspectiva, ele também reforça nossa concepção de que haveria um enfraquecimento do limite entre o discurso narrativo e o que ele chama de “discurso axiomático”, o discurso do lógico ou “teleológico”, isto é, o discurso do advogado e do orador político (TODOROV, 1976, p. 79)

167.

Depois de refletir sobre a ligação ‘simbiótica’ entre causalidade e temporalidade, Todorov retoma a problemática da decomposição dos elementos temáticos, verificando se as “unidades mínimas de causalidade” estão ligadas de forma imediata umas com as outras, ou se se ligam indiretamente, mediante “uma lei geral, das quais elas demonstram ser as ilustrações” (TODOROV, 1976, p. 80).

---

166 O termo “intriga” é o equivalente ao termo “enredo”. “Estória” é o termo que Forster usa para se referir à pura sequência temporal dos acontecimentos (sequência essa que não tem, necessariamente, uma implicação causal entre os seus elementos componentes). Essa distinção nos parece ser apenas didática, pois na análise de uma obra concreta, as duas dimensões não são facilmente detectadas, corroborando o que já nos diz o próprio Todorov.

167 Apesar disso, Todorov se refere a um gênero literário que se utiliza de uma “versão” da causalidade pura: trata-se do gênero retrato. Aponta também alguns gêneros descritivos, citando como exemplo um conto de Kafka, intitulado “Uma Mulherzinha”. O caso de uma literatura “temporal”, isto é, o tipo literário que tenta excluir a causalidade, é exemplificado através do *Ulisses* de Joyce: a “única ou, pelo menos, a principal relação entre as ações é sua pura sucessão: é-nos relatado, minuto a minuto, o que se passa em determinado lugar e no espírito da personagem. Aqui as digressões, tais como as conhecia o romance clássico, não são mais possíveis, pois assinalariam a existência de uma estrutura diferente da temporal; a única forma sob a qual podemos admiti-las são os sonhos e as lembranças das personagens” (TODOROV, 1976, p. 79).

No primeiro caso, tem-se as narrativas morfológicas/mitológicas<sup>168</sup>, que possibilitaram os primeiros estudos de cunho estruturalista – como, por exemplo, o trabalho de Vladimir Propp. Trata-se, basicamente, das narrativas constituintes das formas simples, folclóricas. Todorov, contudo, adverte que a causalidade imediata não se reduz apenas às relações entre as ações explícitas. É provável uma situação em que uma ação seja causa de um “estado”<sup>169</sup> e não, propriamente, de outra ação; e, de modo recíproco, um “estado” ser a causa de uma ação. Tal situação caracteriza as narrativas psicológicas, muito embora, segundo o teórico búlgaro, possa “encobrir realidades diferentes” (TODOROV, 1976, p. 81). Isso o leva a considerar a ‘matização’ da ideia de causalidade, expressa por Barthes na forma dos conceitos “função” e “índice”<sup>170</sup>.

No segundo caso, aparece o que Todorov chama de “narrativas ideológicas” que é regida por uma lei, ou uma ideia, em favor da qual as unidades causais se coordenam. Essas unidades não são causas diretas de outras, como nas sequências tradicionais, mas atuam como “manifestações” dessa ideia ou lei. O “vínculo” entre os elementos causais em tais narrativas só é possível através do esforço analítico, porque, do ponto de vista da superfície, isto é, da leitura horizontal, sem profundidade, as unidades aparentam apenas justaposição, ou pura contingência.

O século XX trouxe sensíveis modificações da imagem tradicional de causalidade. Todorov cita os exemplos de Flaubert, Chekhov e Joyce – autores que exploram o “insignificante” e o “cotidiano” –. Em seus textos, a causalidade se assemelha a “uma imitação de causalidade” (TODOROV, 1976, p. 83). Mais radical ainda é a literatura de cunho

---

168 Os dois termos são usados na tradução aqui consultada. O termo “morfológico”, entretanto, ocorre apenas uma vez, enquanto o termo “mitológico” ocorre duas vezes. Do ponto de vista semântico, as duas palavras guardam relação com o tipo de narrativa, especialmente, a primeira devido à natureza do estudo que dela se fez – descobrir a formação intrínseca, as formas elementares da estrutura narrativa.

169 Esta palavra, a depender do contexto em que aparece, parece ter sentido diferente em Todorov. Aqui, “Estado”, a nosso entender, se aproxima de uma condição psicológica. Isso é corroborado pelo exemplo dado pelo teórico búlgaro logo em seguida (narrativas psicológicas). Entretanto, em outro contexto, “estado” aparece com o sentido de realidade diegética estabelecida – o que Tomachevski chama de “situação”. Assim é que Todorov fala, mais adiante, da fórmula tomachevskiana “passagem de um estado a outro”, ou de “uma situação para outra” (TODOROV, 1976, p. 94).

170 A primeira noção remete às “unidades que causam ou que são causadas por unidades semelhantes”, isto é, os elementos responsáveis por constituir a causalidade mais ‘visível’, explícita. A segunda, por sua vez, são as unidades que não estabelece um “ato complementar e consequente” (como as funções); mas, em lugar disso, remetem a “um conceito mais ou menos difuso, embora necessário ao sentido da história”. São elementos que se ligam “aos caracteres das personagens, informações relativas à sua identidade, notações de ‘atmosfera’, etc.” (TODOROV, 1976, p. 81). De nosso ponto de vista, esses conceitos barthesianos comutam muitos traços com os motivos associados e os motivos livres de Tomachevski, não implicando novidade significativa para qualquer estudioso do formalismo russo. Barthes (1976), entretanto, leva a discussão para um nível mais detalhado, situação essas noções na clássica dualidade sintagma/paradigma ou, como assimila de Benveniste, distribuição/integração. Discutiremos isso mais adiante.

fantástico, com sua “causalidade irracional”, ou mesmo a “anticausalidade” presente na literatura do absurdo – onde se pode incluir a obra de Kafka e Gombrowicz (de acordo com Todorov).

No âmbito da “ordem espacial”, (segunda perspectiva que Todorov adota de Tomachevski), entram as obras que de maneira habitual não são nomeadas como narrativas. Essa perspectiva, conforme o teórico búlgaro, é mais comum na poesia do que na prosa. De modo geral, se caracteriza por deixar as relações lógicas e temporais em segundo plano em favor de uma disposição “espacial”<sup>171</sup> dos elementos constituintes do texto. Obras como *Un coup de dés* de Mallarmé, ou os *Calligrammes* de Apollinaire são construídas a partir da exploração das relações espaciais de suas unidades. Todorov diz que os “anagramas” constituem exemplos ainda mais importantes, pois neles vê-se o emprego de uma ordem incomum da escrita de uma palavra, produzindo sentidos paralelos que podem se relacionar de diversas maneiras com os sentidos da ordem tradicional: “Essas letras que remetem a letras, ou esses sons que remetem a sons, desenhando um espaço ao nível do significante” (TODOROV, 1976, pp. 84-5).

O uso de relações espaciais em conjunção com as relações temporais no texto narrativo é possível. Segundo Todorov, o livro *Drame*, de Phillipe Sollers, trabalha essas duas relações de modo complexo, colocando em jogo o “tempo da escritura” com a alternância de “dois tipos de discurso, conduzidos por um ‘eu’ e por um ‘ele’” (TODOROV, 1976, p. 85)<sup>172</sup>.

Lembramos que as considerações acima dizem respeito às “estruturas do texto”. Dentro do *aspecto sintático* há ainda o tratamento dado à “sintaxe narrativa”. Nesta parte, Todorov passa a analisar mais a fundo a natureza das unidades narrativas e suas relações mútuas. Três unidades são estabelecidas: a *proposição*, a *sequência* e o *texto*<sup>173</sup>. Tais noções são exemplificadas através dos contos do *Decamerão*.

Para introduzir o conceito de proposição, o autor búlgaro retoma o problema da delimitação da unidade nuclear da narrativa, já brevemente discutido acima. Corrobora a nossa afirmação de que tal problema já estava presente em Veselovsky<sup>174</sup> e que este nomeia a

---

171 A palavra “espaço”, neste contexto, designa a configuração formal imanente à própria estrutura do texto.

172 Todorov conclui: “Em verdade, só se encontra em literatura a mistura dessas ordens. A pura causalidade nos remete ao discurso utilitário, a pura temporalidade às formas elementares da história (ciência), a pura espacialidade, ao logatoma letrista. Não seria essa uma das razões das dificuldades encontradas quando se tenta falar da estrutura do texto?” (TODOROV, 1976, pp. 85-6).

173 A *proposição* e a *sequência* são “construções analíticas”. Somente o *texto* é um dado empírico.

174 Segundo Todorov (1976, p. 89), “um dos precursores dos formalistas” e “historiador de literatura”.

unidade mínima de *motivo* – palavra tomada de empréstimo da “poética do folclore”. Um exemplo de motivo seria: “o dragão raptou a filha do rei”. Porém, Propp, segundo Todorov (1976, pp. 89-90), “já critica esse modo de ver: uma frase assim não é ainda uma entidade indecomponível; contém nada menos de quatro elementos: o dragão, o rapto, a filha, o rei!”

175.

Assim, para remediar essa ‘suposta’ falha advinda da possibilidade da decomposição, Propp cria dois critérios: a *constância* e a *variabilidade*. No caso do conto maravilhoso russo, o rapto, por exemplo, é o elemento constante e os demais ficam sujeitos à variação de um para outro conto. Desta forma, somente o elemento permanente constitui a unidade mínima e recebe o nome de *função*.

Contudo, a introdução desses dois critérios limita a atuação teórica de Propp apenas à “poética de um gênero particular” e não à “poética geral” (TODOROV, 1976, p. 90). Desse modo, Todorov propõe uma releitura do “motivo”, sem, contudo, pretender se engajar numa “poética ‘genérica’”. Basicamente, sua abordagem consiste em ‘quebrar’ o motivo em segmentos narrativos menores: é o que ele chama de *proposição*<sup>176</sup>.

Tal conceito, sabemos, não é de Todorov. Tomachevski (1978, p. 174) já chama as sentenças mínimas (que contêm um motivo) de *proposição*: “A noite caiu”, “Raskolnikov matou a velha”, “o herói morreu”, “uma carta chegou”, são os exemplos fornecidos pelo estudioso russo.

Tomachevski, aliás, é muito mais circunspecto ao se referir à ideia de *motivo*, exposta na “poética histórica” como uma “unidade temática”, cuja *principal característica é a sua presença em diversas obras*; pois, como vimos, a poética histórica não se interessa em decompor um *motivo*, mas em observar a sua ocorrência através do estudo comparativo. Nessa perspectiva, o *motivo* se aproxima mais de uma “noção” temática (o rapto, os temas advindos

---

175 Parece-nos necessário esclarecer um pouco o contexto teórico em que se questiona o conceito de *motivo*, conforme é definido por Veselovsky. Pela própria definição e pelos exemplos fornecidos, não é tão clara a percepção de que Veselovsky toma uma sentença narrativa como exemplo de um motivo, *muito embora uma frase possa contê-lo*. De fato, Propp (2018, p. 13) cita diversas frases dadas por Veselovsky como motivo (“o pai tem três filhos”, “a enteada sai de casa”, “Ivan luta com dragão”). Deduz, a partir daí, que se “o motivo é uma totalidade lógica, cada frase do conto maravilhoso constitui um motivo”. Então, observando os elementos temáticos componentes de tais frases, Propp percebe que os exemplos citados por Veselovsky ainda podem ser decompostos em unidades menores. Ainda, a título de esclarecimento, a frase “O dragão rapta a filha do rei”, dada como motivo, não é de Veselovsky, mas é criação de Vladimir Propp (2018, p. 13).

176 Em outro trabalho, o termo *proposição* foi substituído (traduzido?) pelo termo *oração*. Assim, ao analisar as unidades mínimas de alguns contos de Boccaccio (como faz aqui também), Todorov (2006, p. 85) diz: “Percebe-se (...) que a unidade mínima de intriga se deixa naturalmente representar por uma *oração*”; e acrescenta: “Existe uma analogia profunda entre as categorias da língua e as categorias da narrativa, que deve ser explorada”.

das símiles e das comparações metafóricas etc.) que pode, evidentemente, se atualizar numa sentença narrativa (e assim deve fazer), mas que não se prende a ela.

Do nosso ponto de vista, Tomachevski se afasta do modo de ver da “poética histórica” apenas porque generaliza o conceito, chamando de *motivo* qualquer unidade temática presente em uma obra, independentemente da existência dessas unidades em outras obras. Por fim, chega às “pequenas partículas do material temático” que, na narrativa, são as *proposições*. Segundo ele, “cada proposição possui seu próprio motivo” (TOMACHEVSKI, 1978, p. 174).

Faz-se necessário enfatizar que, apesar do pioneirismo de Tomachevski, Todorov parece empregar o termo *proposição* no sentido que a Lógica lhe atribui<sup>177</sup>. Ademais, além dessa sutil peculiaridade, ele vai além da mera exposição das sentenças. A frase dada como exemplo mais acima pode ser ‘quebrada’ nas seguintes proposições: X é uma moça/Y é o pai de X/Z é um dragão/Z rapta X.

A “proposição narrativa”, segundo Todorov, é constituída por *atuantes* e *predicados*. Os primeiros possibilitam a identificação dos “elementos descontínuos, situados com precisão no espaço e no tempo” – possuem, portanto, uma “função referencial”: os nomes próprios e as “expressões acompanhadas de um demonstrativo” assumem, no geral, esse papel –. Por outro lado, os atuantes exercem uma “função sintática”, da qual seriam exemplos principais o “agente e o paciente” – que na pesquisa de Claude Bremond, especificam-se em conformidade a diversos parâmetros: “o primeiro como influenciador e melhorador (degradador), o segundo como beneficiário e vítima” (TODOROV, 1976, pp. 90-1).

Os predicados são de vários tipos. Porém, há duas classes que, por convenção, são discriminadas a partir do critério de relação entre predicados (o precedente com o posterior). Todorov está, na verdade, reelaborando, em termos linguístico-gramaticais, os conceitos tomachevskianos de *motivo dinâmico* e *motivo estático*: o primeiro responsável pela progressão da fábula<sup>178</sup> (a “passagem de uma situação a outra”); o segundo, por sua caracterização. Ambos explicitam a “distinção gramatical entre adjetivo e verbo (ficando aqui o substantivo assimilado ao adjetivo)” (TODOROV, 1976, p. 91).

---

177 Como a questão da *proposição* na Lógica e na filosofia implica uma discussão muito complexa que leva a vários (des)entendimentos, acreditamos que Todorov tenha se apropriado apenas daquela característica proposicional que permite representar ideias gerais por meio de variáveis. O exemplo que segue, em que o teórico búlgaro usa letras no lugar de nomes, pode corroborar essa nossa convicção.

178 Todorov equipara o termo *fábula* ao termo *narrativa*.

A ilustração desses conceitos vem através da história de Peronnella<sup>179</sup>. Esta personagem, com o amante e o marido (os agentes), podem ser designados pelas letras X, Y e Z. “Amante” e “marido” são palavras que apontam o ‘estado’ de legalidade/ilegalidade da relação de Peronnella. Neste contexto, portanto, tais vocábulos estão na função de adjetivos. Essas expressões adjetivais fazem referência ao “estado inicial”, que é o seguinte: “Peronnella é a esposa do pedreiro, e não tem o direito de ter relações com outros homens” (TODOROV, 1976, p. 92).

A violação do estado inicial se dá quando Peronnella recebe o amante. A ação que causa o desequilíbrio da situação inicial pode ser expressa por um “verbo”: transgredir, violar. “Verbo”, portanto, designa os elementos capazes de transformar uma situação (estado) em outra. E, neste ponto, equivale ao conceito de *motivo dinâmico* de Tomachevski.

O desequilíbrio, na história de Peronnella, pode gerar dois estados de equilíbrio<sup>180</sup> potenciais: a punição da esposa infiel (o que reestabeleceria o equilíbrio inicial<sup>181</sup>); ou dissimulação do ato transgressor (que é o que, de fato, ocorre). De acordo com Todorov, a adoção deste segundo estado resulta de um novo “verbo”: disfarçar, ou dissimular. Por fim, teremos um novo estado (um novo adjetivo) que caracteriza uma lei implícita: a de que a “mulher pode seguir suas inclinações naturais” (TODOROV, 1976, p. 92).

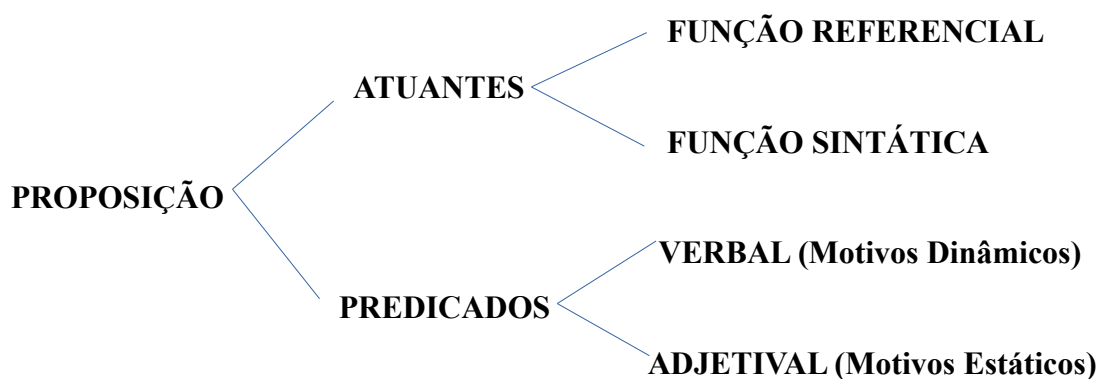
Em esquema, podem-se visualizar os constituintes de uma proposição narrativa da seguinte maneira:

---

179 Trata-se da “segunda história” da *sétima jornada* do *Decamerão*, cujo argumento, fornecido por Todorov, é o seguinte: “Peronnella recebe o amante na ausência do marido, um pobre pedreiro. Mas um dia esta volta mais cedo. Peronnella esconde o amante dentro de um tonel: logo que o marido chega, ela lhe diz que alguém queira comprar o tonel e que esse alguém, nesse instante, o está examinando. O marido acredita na mulher e se alegra com a venda. Ele vai raspar o tonel para deixá-lo limpo; enquanto isso, o amante possui Peronnella, que passou a cabeça e os braços pela abertura do tonel, obstruindo-a” (TODOROV, 1976, pp. 91-2).

180 A noção de equilíbrio é definida por Todorov, em outro trabalho, da seguinte maneira: “Esse termo equilíbrio, que tomo de empréstimo à psicologia genética, significa a existência de uma relação estável mas dinâmica entre os membros de uma sociedade: é uma lei social, uma regra do jogo, um sistema particular de troca. Os dois momentos de equilíbrio, semelhantes e diferentes, estão separados por um período de desequilíbrio que será constituído de um processo de degradação e um processo de melhora” (TODOROV, 2006, p. 88).

181 O reestabelecimento do equilíbrio inicial não significa ter o mesmo estado inicial. Todorov fará menção a essa impossibilidade mais adiante (1976, p. 93). “Reestabelecer” o equilíbrio inicial, na verdade, significa ratificar a maneira pela qual ele é expresso: “Peronnella é a esposa do pedreiro, e não tem o direito de ter relações com outros homens” – assim é exposto por Todorov, como vimos, a situação inicial.



Findada a descrição dos elementos componentes da unidade mínima de uma narrativa, Todorov (1976, p. 93) volta a discutir os tipos de “relações” que elas estabelecem entre si. As ordens dessas relações são aquelas previstas por Tomachevski<sup>182</sup> (mencionadas acima): as “relações lógicas, de causalidade ou de inclusão”; as “relações temporais, de sucessão ou de simultaneidade”; as “relações ‘espaciais’, de repetição, oposição” etc.

Há, no entanto, outras peculiaridades que advêm da relação entre as proposições. As mais importantes são as que levam ao conceito de *sequência*<sup>183</sup>. Assim, “uma narrativa ideal” se iniciaria por um estado de equilíbrio [P1] que é alterado por uma atividade qualquer [P2]. Gera-se um estado de desequilíbrio [P3]; entra em cena outra atividade [P4] (inversa à primeira) e reestabelece o equilíbrio inicial [P5]. Este último equilíbrio apenas se ‘assemelha’ ao primeiro, porque, na verdade, “os dois jamais são idênticos” (TODOROV, 1976, p. 93). Decorre disso a presença de dois tipos de episódios: os que caracterizam um estado – que pode ser de equilíbrio e de desequilíbrio; e os que caracterizam a passagem de um para outro estado. Estes episódios se formam, respectivamente, pelas proposições atributivas e verbais.

Todorov admite que, na prática, a sequência “seja cortada ao meio”, isto é, seja composta apenas pela “passagem do equilíbrio para o desequilíbrio”, ou o inverso (TODOROV, 1976, p. 93). Também é possível que uma sequência admita uma quantidade de proposições superior ao seu número mínimo (cinco), sem que, com isso, resulte em duas ou mais sequências autônomas. E aqui recorre outra vez a Tomachevski para explicar que as

<sup>182</sup> Mas que, sem sombras de dúvidas, Todorov esmiúça de um modo que o formalista russo não faz.

<sup>183</sup> Todorov (1976, p. 93) comenta: “As proposições não formam cadeias infinitas; organizam-se em ciclos, que todo leitor reconhece intuitivamente (tem-se a impressão de um todo acabado) e que a análise não tem muita dificuldade em identificar. Essa unidade superior chama-se *sequência*; o limite da sequência é marcado por uma repetição incompleta (preferimos dizer: uma transformação) da proposição inicial. Se, para maior comodidade, admite-se que tal proposição inicial descreve um estado estável, segue-se que a sequência completa é composta – sempre e apenas – de cinco proposições”.



proposições do “esquema de base” correspondem aos motivos associados, enquanto as demais, as proposições facultativas, que não entrariam de forma necessária nesse esquema, são análogas aos motivos livres<sup>184</sup>.

Diferente das categorias analíticas de *proposição* e *sequência* é a concepção de *texto*, que “o leitor encontra empiricamente”, isto é, na forma de sua totalidade: “romance, conto ou drama” (TODOROV, 1976, p. 94). Conforme Todorov, o texto é formado na maioria das vezes por mais de uma sequência. São três os tipos possíveis de combinação entre essas sequências: a *inserção*, o *encadeamento* e a *alternância*.

A inserção (muito frequente no Decamerão) se caracteriza pela introdução de uma sequência completa no lugar de uma proposição da primeira sequência<sup>185</sup>.

O encadeamento se caracteriza pela justaposição de uma sequência a outra. S1: “Helena deixa o clérigo apaixonado por ela no jardim numa noite de inverno”; S2: “depois o clérigo deixa-a presa, nua, durante um dia de verão inteiro, dentro de uma torre”. Essa forma de combinação possui variações. Shklovsky estudou, por exemplo, pelo menos três delas: a “enfiada, na qual um mesmo protagonista passa por diversas aventuras (tipo *Gil Blas*), a ‘construção em patamares’ [construção por etapas] ou paralelismo das sequências” (TODOROV, 1976, p. 96).

Por fim, a alternância (entrelaçamento), caracterizada por colocar “uma após outra ora uma proposição da primeira sequência, ora uma da segunda”. Todorov (1976, p. 96) cita o exemplo de *Ligações Perigosas* que, pela sua própria estrutura epistolar, está suscetível a esta forma de combinação.

Todas as três formas de relações entre as sequências podem combinar-se de diversos modos.

Diante do exposto acima, gostaríamos de fazer algumas breves observações a respeito dos conceitos de *proposição* e *sequência*, conforme elaborados por Todorov.

---

184 Ou, na terminologia de Barthes, o primeiro tipo de proposições corresponde às *funções*; o segundo tipo, aos *índices*.

185 Ilustra: “Bergamin chegou a uma cidade estrangeira, convidado para um banquete por Messire Cane; no último instante, este anula o convite sem indenizar Bergamin, que se vê obrigado a gastar muito dinheiro; mas, encontrando um dia Messire Cane, conta-lhe a história de Primas e do abade de Cluny. Primas fora a um banquete oferecido pelo abade, sem ser convidado, e o abade lhe havia negado comida. Tomado de remorsos, o abade cobriu Primas de graças. Messire compreende a alusão e manda que Bergamin seja indenizado” (TODOROV, 1976, p. 95). Aqui, temos: P1: “o estado inicial de Bergamin”; P2: “sua degradação”; P3: “o estado de penúria em que se encontra”; P4: “o meio que descobre para sair dele”; P5: “seu estado final semelhante ao primeiro”. Forma-se a sequência com suas cinco proposições. Acontece que a quarta proposição (P4) é substituída por toda uma história (uma nova sequência foi inserida).

Em relação ao primeiro, Todorov se esforça, como vimos, para distingui-lo da ideia de *motivo*, tanto a elaborada pelos formalistas, quanto aquela dada pelos etnógrafos ou estudiosos da chamada poética histórica. Estes últimos (nos informa o teórico búlgaro) haviam precedido os formalistas russos na reflexão sobre a problemática da “menor unidade” narrativa; o que, entretanto, não significa dizer que a questão só veio ter relevância a partir deles. Basta, por exemplo, lembrarmos que o problema geral por trás destes conceitos (motivo/proposição), já está contemplado, de maneira ampla, por Aristóteles através da ideia de *ação*.

No filósofo grego, *ação*, num primeiro significado, é, basicamente, uma realização de uma personagem – que pode resultar em felicidade ou infelicidade (pois o conceito está intimamente ligado à finalidade trágica). Isto é, as personagens “agem” e modificam sua situação inicial.

Vendo por esta perspectiva, parece-nos que a ação está em função da personagem. Porém, em Aristóteles, esta relação é invertida: é a personagem que está em função da ação, porque a tragédia alcança a sua finalidade não através dos caracteres e dos pensamentos, mas através da ação que resulta “qualificada” por estes mesmos caracteres e pensamentos.

Em termos todorovianos, diríamos que o *caráter* (“o que nos faz dizer das personagens que elas têm tal e tal qualidade”) e o *pensamento* (“tudo quanto digam as personagens para demonstrar o quer que seja ou para manifestar sua decisão”<sup>186</sup>) estão compreendidos no *predicado atributivo* (adjetival) da proposição; enquanto a ação, propriamente dita – elemento gerador de transformação – está compreendida no *predicado verbal* da proposição. Como a tragédia exige “mudança de fortuna”, isto é, progressão de uma “situação a outra”, o aspecto verbal (a ação) torna-se fundamental. No seguinte passo, essa comparação conceitual fica mais explícita: “o elemento mais importante é a trama dos fatos, pois a tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade [e infelicidade; mas felicidade] ou infelicidade reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade” (*Poética*, VI, 1450<sup>a</sup> 16). Nota-se claramente a oposição feita pelo Estagirita entre *ação* (predicado verbal) e *qualidade* (predicado atributivo). Ou seja, *ação*, neste primeiro sentido, aparece como a “unidade” mais importante dentre os elementos que constituem o mito (trágico). Dentro da concepção todoroviana, portanto, seria um constituinte da proposição.

Essa primazia da ação sobre os caracteres e pensamentos, reiteramos, nasce da necessidade exigida pelo gênero estudado: a tragédia. Diz o filósofo: “as ações e o mito constituem a finalidade da tragédia, e a finalidade é de tudo o que mais importa”. E mais adiante: “Sem ação não poderia haver tragédia, mas poderia havê-la sem caracteres”.

---

186 *Poética*, VI, 1450<sup>a</sup>.

Outro detalhe, embora secundário, observado por Aristóteles é o fato de o “entrecho das ações” ser muito mais complexo do que a feitura de caracteres e pensamentos. Isto, para ele, é traço que distingue as boas das más tragédias, ao mesmo tempo em que possibilita uma avaliação da criatividade do poeta, pois diz que “os principiantes melhores efeitos conseguem em elocuições e caracteres, do que no entrecho das ações” (*Poética*, VI, 1450<sup>a</sup> 16-34). Até mesmo para estes fins, a ação supera os demais aspectos do mito.

Por esta perspectiva, a ação aristotélica pode ser definida, em termos mais diretos, como o elemento responsável pela modificação das situações. E já neste ponto se assemelha ao *motivo* tomachevskiano, em especial, ao *motivo dinâmico*. Mas, por compor um mito uno, poderia ser caracterizado, ao mesmo tempo, como um *motivo associado*. Ver a ação aristotélica como dinâmica ou associada dependerá, portanto, da perspectiva pela qual a encaramos. Se quisermos olhar a sua *função coesiva* dentro do mito, a perceberemos como um motivo associado; se, porém, quisermos observar a sua *função modificadora*, a veremos como um motivo dinâmico. De fato, essa dupla funcionalidade da ação encerra basicamente as maiores preocupações de Aristóteles. Sabemos o quanto ele preza pelos aspectos dinâmicos e coesivos, em detrimento daqueles que conduzem o mito ao irracional ou à intervenção de causalidades externas. Talvez, estes últimos aspectos (irracionalidade/solução externa), possam ser constituídos por ações que equivalem em algum momento aos outros motivos formulados por Tomachevski: o *livre* e o *estático*<sup>187</sup>. Se assim for, torna-se bastante perceptível a acurácia teórica do filósofo grego, que, mesmo tão afastado no tempo, ainda está longe de se tornar obsoleto, como alguns insinuem.

Num segundo sentido, *ação* compreende a totalidade do próprio mito. Quando, por exemplo, o filósofo grego se refere à unidade do mito remete-nos também ao que ele chama de “ação una”: “Muitas são as ações que uma pessoa pode praticar, mas nem por isso elas constituem uma *ação una*”<sup>188</sup> (*Poética*, VIII, 1451<sup>a</sup> 16. Grifo nosso). Nesta segunda acepção, assimila a ideia de completude, ou totalidade, caracterizada por três etapas: o Princípio, o Meio e o Fim<sup>189</sup>: “Já ficou assente que a tragédia é imitação de uma ação completa,

---

187 Mesmo que Aristóteles tenha *constatado* a existência desses dois tipos de ação, não significa dizer que tenha *apreciado* de modo positivo. Mas, aqui, compreendemos a natureza do julgamento aristotélico – que tem, quase sempre, em mente a construção de um gênero específico.

188 Interessante observar que esse passo contrapõe o sentido mais vulgar de *ação* (a realização individualizada) com o sentido mais abstrato (a *ação* enquanto um arranjo estético complexo). Este último sentido também aparece sob a expressão “ação completa”, na seguinte passagem: “a tragédia é imitação de uma ação completa” (*Poética*, VII, 1450b 24).

189 Falaremos desses três aspectos mais adiante, ao comentarmos o conceito de *sequência* de Todorov.

constituindo um todo que tem certa grandeza; (...). ‘Todo’ é aquilo que tem princípio, meio e fim” (*Poética*, VII, 1450b 24-26).

Voltando à comparação com os formalistas russos (e aqui continuamos falando de Tomachevski), Todorov (1976, p. 94) observa que o termo *motivo* cobre “*ao mesmo tempo* os predicados e as proposições” (grifo do autor) <sup>190</sup>.

Em Tomachevski (e mesmo em Veselovsky, conforme mencionado acima), temos a impressão de que o motivo é uma *noção temática* englobada pela proposição, embora (e isso ele não menciona claramente) possa coincidir com ela. Diz: “No fundo, cada proposição possui seu próprio motivo” (TOMACHEVSKI, 1978, p. 174). Ao rigor ‘estruturalista’, portanto, o motivo assim concebido deveria ser, como a ação aristotélica, um constituinte imediato da proposição. Mas, o fato é que se torna difícil, na prática, separar *proposição* de seus constituintes imediatos, em especial, o predicado. O próprio Todorov (1976, p. 93) chega a chamar predicados adjetivais e verbais de “proposições atributivas e verbais”.

Desta forma, *ação*, *motivo* e *proposição* guardam mais semelhanças do que diferenças; e o uso de um ou de outro vai depender da importância que se dá ao problema da ‘unidade nuclear’ da narrativa. Contudo, deve-se reconhecer que Todorov analisou o problema de um modo mais preciso – a partir, obviamente, do que disse os seus antecessores –, mesmo que a verificação prática de seu conceito não seja de fácil constatação.

Sobre a *sequência*, o que nos causa certo ‘desconforto’ analítico é a quantidade precisa de proposições que a compõem. Não é necessário muito esforço para compreender que o número proposto por Todorov é, no mínimo, problemático. Ele deve ter percebido a dimensão generalizadora de sua *narrativa ideal* – “sempre e apenas”, afirma, constituída por cinco proposições –, o que o leva a fazer diversas concessões posteriores.

Trata-se de um modelo possível, mas pouco suscetível à observação analítica (em alguns contos de Boccaccio pode ser verificado). A depender da perspectiva sobre a qual se encare a fábula, alguns estudiosos percebem apenas três etapas numa narrativa “ideal”: a situação inicial (equilibrada), a situação de desequilíbrio e a uma terceira que reestabelece o equilíbrio<sup>191</sup>.

Mais uma vez, em Aristóteles encontramos algo similar. Como vimos, o Princípio, o Meio e o Fim representam três estágios da completude de um mito<sup>192</sup>. O primeiro caracteriza

190 Em trabalho já consultado aqui, Todorov (2006, p. 36) expõe a diferença entre *motivo* e *proposição* de forma mais direta, embora não mais clara. Diz: “... é preciso abster-se de identificar motivo e oração [proposição], pois as duas categorias pertencem a séries nocionais diferentes”.

191 É, por exemplo, o caso de Gerald Prince, citado pelo próprio Todorov (1976, p. 93), em nota de rodapé.

192 Deve-se cuidar, no entanto, para que se não faça uma redução conceitual. A *sequência* todoroviana não é, necessariamente, o *mito* aristotélico. Por isso, construímos nossa reflexão aqui a partir da *conjunção* de

ações que dispensam uma justificativa espacio-temporal para a sua existência, isto é, não é escolhido por suceder a alguma outra ação no tempo ou no espaço, mas por uma necessidade lógica e verossímil que responde à “causa final” pretendida pelo poeta. Ou seja, no Princípio do mito aristotélico não funciona nem ideia *temporal*, nem *espacial* de ‘anterioridade’, mas apenas o *aspecto espacial* da sucessão, porque a anterioridade não responde a lei da necessidade nem da verossimilhança. Por exemplo, o recorte que Homero faz da guerra de Troia não responde a nenhuma necessidade lógica ou verossímil anterior ao próprio recorte, mas responde ao propósito, ou à *finalidade* que ele pretende, pois, nas palavras do próprio Aristóteles, “a finalidade é de tudo o que mais importa” (*Poética*, VI, 1450<sup>a</sup> 16). O que *sucede* ao Princípio é o que carece ser necessário ou verossímil.

O Meio, por sua vez, comporta o *aspecto espacial* de anterioridade e sucessão. Neste conceito, entram em operação as leis da necessidade e da verossimilhança e as relações de causalidade que o une ao Princípio e ao Fim, muito embora essas relações fiquem implicadas aí (pois, especificamente, na consideração destes termos, Aristóteles não faz menções explícitas à causalidade ou às leis do necessário e verossímil).

O Fim possui apenas o aspecto espacial de anterioridade, pois é sucessão, de preferência por “necessidade”, ou “porque assim acontece na maioria dos casos” (*Poética*, VII, 1450b 24-26) <sup>193</sup>.

O aspecto temporal não entra em jogo na concatenação das partes que compõem o todo do mito. Percebemos uma forte preocupação aristotélica em associá-lo à construção do mito da História. Como sabemos, é à História que compete a chamada unidade de tempo<sup>194</sup>. No geral, também a sequência todoroviana não exige um aspecto temporal em sua definição, pois, no fundo, Todorov faz como Aristóteles: está preocupado em identificar e delimitar as partes elementares que formam o todo.

Tradicionalmente, também é possível ver outro esquema que reduz a sequência ideal a apenas quatro estados: a *apresentação*, a *complicação*, o *clímax* e o *desfecho*. Por isso, o

---

*semelhanças* (mais do que as *dessemelhanças*) entre um e outro conceito. Por exemplo, o mito com sua estrutura *una* poderia ser descrito (guardadas as devidas proporções) como uma sequência completa, conforme os moldes de Todorov.

193 No mito trágico, essas três partes podem se atualizar na *peripécia*, *reconhecimento* e *catástrofe*.

194 Barthes (1976, pp. 36-7) coloca este problema nos seguintes termos, ao questionar a existência de uma “lógica intemporal”: “o próprio Aristóteles, opondo a tragédia (definida pela unidade de ação) à história (definida pela pluralidade de ações e unidade do tempo), atribuía já o primado do lógico sobre o cronológico”. Segundo Barthes, estudiosos como Lévi-Strauss, Greimas, Bremond e Todorov aderem à mesma opinião aristotélica. Do primeiro cita a seguinte proposição: “A ordem de sucessão cronológica resolve-se numa estrutura matricial atemporal”.

próprio Todorov (1976, p. 93) atenua o problema e evita entrar no mérito dessa discussão dizendo, em nota de rodapé que “isso é simples questão de convenção”.

Em outro trabalho (TODOROV, 2006, p. 87), ele não menciona o número mínimo de proposições que formam uma sequência, mas recorre apenas aos demais critérios já mencionados acima para identificá-la<sup>195</sup>.

A “intriga mínima” completa também é definida como “a passagem de um equilíbrio a outro” <sup>196</sup>. Assim, ela pode se identificar com o conceito de sequência, apesar de que a utilização desse último termo está mais de acordo com a pesquisa empreendida por Todorov, voltada ao estudo das etapas fundamentais que ‘estruturam’ o texto narrativo; por isso, a simples redução de uma a outra não é viável, pois a intriga parece ser um conceito mais rico de significações do que a sequência – que diz respeito apenas ao encadeamento de proposições –. Maior equivalência pode ser feita com o termo “fábula” – conforme a compreensão dos formalistas russos –, ainda assim, guardadas as devidas proporções.

Apesar de tudo, no geral, o esforço todoroviano não deve ser negligenciado em nenhuma análise que se proponha estudar a categoria do enredo; pois, até o presente momento, é, sem dúvidas, o autor que esboçou o método mais preciso de abordagem de tal categoria. Seu mérito, portanto, não está necessariamente nas concepções teóricas que formulou (*proposição* e suas formas de relações, a *sequência* e o *texto*), mas no modo como deu continuidade às ideias do formalismo russo (de modo geral, Tomachevski), aperfeiçoando-as e elaborando um passo a passo para uma abordagem analítica rigorosa.

Todorov também contribui para o esclarecimento de outras noções advindas do formalismo russo. É o que ocorre quando discute a constituição da obra de arte literária que, segundo ele, é “ao mesmo tempo uma *história* e um *discurso*” <sup>197</sup>.

O conceito de *história*, conforme define Todorov, está baseado na noção formalista de fábula. Enquanto o conceito de *discurso* se baseia, por sua vez, na noção de trama: “São os formalistas russos que, primeiro isolaram estas duas noções que chamaram *fábula* (‘o que

---

195 Diz: “A sequência é percebida pelo leitor como uma história acabada, é a narrativa mínima completa. Essa impressão de acabamento é produzida por uma repetição modificada da oração inicial: a primeira e a última orações terão diferentes modos, ou estatutos, ou serão encaradas de diferentes pontos de vista”.

196 Reiteramos a equivalência, em Todorov, do termo *intriga* e *enredo*. Neste caso, quando fala de “intriga mínima completa”, pode-se ver aí também o conceito de *fábula*.

197 Diz: “Ela é história, no sentido em que evoca certa realidade, acontecimentos que teriam ocorrido, personagens que, deste ponto de vista, se confundem com os da vida real. Esta mesma história poderia ter-nos sido relatada por outros meios; por um filme, por exemplo; ou poder-se-ia tê-la ouvido pela narrativa oral de uma testemunha, sem que fosse expressa em um livro. Mas a obra é ao mesmo tempo discurso: existe um narrador que relata a história; há diante dele um leitor que a percebe. Neste nível, não são os acontecimentos relatados que contam mas a maneira pela qual o narrador nos fez conhecê-los” (TODOROV, 1976b, p. 211).

efetivamente ocorreu’) e *assunto*<sup>198</sup> (‘a maneira pela qual o leitor toma conhecimento disto’))” (TODOROV, 1976b, p. 212).

No entanto, precisamente na equiparação história/fábula, Todorov (1976b, p. 212) contesta a ideia de que eles não são um “elemento artístico”, mas apenas “um material pré-literário”, conforme a crença de Shklovsky. Para este formalista russo, somente o aspecto discursivo é uma feição estética. Contudo, para o teórico búlgaro, ambos, história e discurso, são literários. E ele justifica seu ponto de vista pelo viés da retórica clássica, pois nela a história, por exemplo, se originaria da *inventio*; e o discurso, da *dispositio*<sup>199</sup>.

Assim, não é preciso compreender a noção de história ligada a uma cronologia ideal, equiparada a história “natural”. Para que se mantivesse uma ordem natural, seria preciso acompanhar “cada frase de um personagem para outro para dizer o que este segundo personagem fazia ‘durante este tempo’” (TODOROV, 1976b, p. 213). Em outras palavras, o que Todorov tenta nos passar é que existe uma “dissimetria” entre a história conforme aparece na obra e uma ‘suposta’ história ideal, pré-literária. E é justamente essa dissimetria que torna a história uma construção artística. Deste ponto de vista, entende porque Shklovsky muda de opinião, trinta anos mais tarde, reduzindo à igualdade fábula e trama<sup>200</sup>, uma vez que compreender a história em sua “dissimetria”, significa compreendê-la como trama.

Mas, aqui, poderíamos acrescentar um argumento para manter a distinção fábula/trama, além das justificativas fornecidas por Todorov. A fábula pode ser encarada como material pré-literário ou como um dado *a posteriori*, isto é, como uma construção analítica, a depender do ponto de vista que escolhemos: o do autor o ou do leitor. Sabemos que o primeiro caso não compete à análise, pois somente o construto artístico, ou, usando um conceito todoroviano, o *texto* em sua empiria, reflete a criatividade autoral. O que foi imaginado ou esboçado só entraria no mérito de uma análise “genética”<sup>201</sup> – campo do qual nos afastamos.

---

198 Na presente tradução aqui consultada, aparece o termo “assunto” por “trama”. Mas a ideia é a mesma.

199 É interessante contrastar essa visão retórica de Todorov com a observação de Barthes. Este último diz que “a terceira parte da retórica, a *inventio*, não concerne à linguagem”, porque “trata da *res*, não das *verba*” (BARTHES, 1976, p. 26. Nota de rodapé). Se seguissemos essa lógica, diríamos que a fábula concerne às “coisas” e não à linguagem propriamente dita, o que, de certa forma, deixa em aberto a possibilidade de interpretá-la como “material para a construção da trama” – como afirma Shklovsky.

200 Todorov nos informa que Shklovsky mudaria de opinião trinta anos mais tarde, desta vez considerando o extremo oposto. Cita o seguinte passo do formalista russo: “É impossível e inútil separar a parte circunstancial de seu encadeamento composicional, pois trata sempre da mesma coisa: o conhecimento do fenômeno”. Tal concepção se torna para Todorov “tão inadmissível quanto a primeira”, pois considerando assim, acaba esquecendo que “a obra tem dois aspectos e não apenas um” (TODOROV, 1976b, p. 212).

201 Neste caso, segundo a nossa definição tradicional de literatura (obra de arte acabada, dada ao público), poder-se-ia, de fato, considerar o esboço fabular como “pré-literário”, destituído de sua feição estética a que pretende chegar o autor. Mas, tal observação, reiteramos, não é de grande utilidade para a análise de uma obra de arte literária, uma vez que consideramos esta mesma obra de arte em sua forma já acabada, trabalhada

Resta-nos conhecer a fábula em sua dissimetria, de acordo como se apresenta na obra, e daí, então, reduzir essa dissimetria até onde seja possível, fazendo-a se aproximar o máximo possível da sua cronologia ideal/natural. No geral, o caminho mais adequado de se expor a fábula ‘depurada’ é através da construção de um *argumento*, como faz Aristóteles para elucidar questões relativas ao que é interno e externo ao mito trágico. Assim, o argumento torna-se a representação analítica da fábula, isto é, um dado construído a partir do *texto*.

Entretanto, construir a *representação argumental da fábula*<sup>202</sup> nem sempre é uma tarefa simples como ao início parece. Basta-nos pensar em exemplos como a sequência fílmica de *Vanilla Sky* (2001) para termos uma ideia da complexidade a que pode chegar tal representação. De certa forma, talvez, Todorov (1976b, p. 213) se refira a essa complexidade quando diz que a “história raramente é simples: contém frequentemente muitos ‘fios’ e é apenas a partir de um certo momento que estes fios se reúnem”. E no mesmo caminho, mas a seu modo, parece considerar também a história como um dado a *posteriori*, já que ela “é pois uma convenção” e sendo assim, “não existe ao nível dos próprios acontecimentos”<sup>203</sup>.

Pensamos, no entanto, que a postura de Todorov, ao afirmar que a história/fábula “não existe em si”, pode suscitar alguns questionamentos secundários, mas nem por isso menos importantes. Por exemplo, compreendemos que ele quis se referir ao fato de que a história não possui uma ‘autonomia ontológica’, capaz de sujeitá-la a um escrutínio crítico na sua forma anterior (pré-literária) em que, hipoteticamente, estaria separada dos demais componentes narrativos. Mas, a história passa a ser um ‘existente’ quando está narrada. Portanto, no texto, a história/fábula existe e, de certo modo, existe com uma ontologia própria – que é aquela fornecida pela narrativa –, ou seja, *existe em si*, na medida em que é constituinte de uma obra de arte autônoma. A prova dessa ‘ontologia narrativa’ da fábula é o fato de sermos capazes de construir dela uma representação argumental relativamente estável. Ou seja, ela existe, mesmo sendo convenção.

---

esteticamente.

202 Todorov (2006, p. 137) coloca essa questão com as seguintes palavras: “Para estudar a estrutura da intriga [leia-se *enredo*] de uma narrativa, devemos primeiramente apresentar essa intriga sob a forma de um resumo, em que cada ação distinta da história corresponda a uma oração”.

203 Cita o exemplo de um “relato de agente de polícia” para tentar elucidar tal natureza convencional: “... segue precisamente as normas desta convenção, expõe os acontecimentos o mais claramente possível (enquanto o escritor que daí tira a intriga de sua narrativa passará em silêncio tal detalhe importante que nos será revelado apenas no fim). Esta convenção está tão largamente difundida que a deformação particular feita pelo escritor na sua apresentação dos acontecimentos é confrontada precisamente com ela e não com a ordem cronológica. *A história é uma abstração pois ela é sempre percebida e narrada por alguém, não existe ‘em si’*” (TODOROV, 1976b, p. 213. Grifo nosso). Vale acrescentar que ao definir fábula como uma abstração “percebida e narrada por alguém”, Todorov está adotando a perspectiva do narrador/autor. Desta percepção narrativa é que o analista tira o seu argumento.



No que concerne à noção de uma *ordem temporal e natural* compreendida na fábula, segundo a concepção dos formalistas russos, Todorov não a contesta. Ele mesmo a utiliza para explicar uma distinção basilar do gênero policial: a que diz respeito à história de um crime na sua dimensão ficticiamente natural (fábula), e a que diz respeito à apresentação desta mesma história pela visão do autor/narrador (trama)<sup>204</sup>.

Portanto, o que, de fato, Todorov combate é a ideia formalista de que a fábula está destituída do esquema artístico. Dentro desse contexto, esclarece que não é a aplicação direta da “ordem cronológica ideal” aos fatos o que ele chama de história. Ou seja, a história não é uma espécie de narração que tenta acompanhar ao ‘pé da letra’ o que sucede no momento em que se narra<sup>205</sup>.

Barthes (1976) também aborda a seu modo esses mesmos temas. Partindo, assim como Todorov, de pressupostos da Linguística Estruturalista, ele postula que a narrativa se configura a partir da correlação hierárquica de três níveis: a) o *nível das funções*; b) o *nível das ações*; c) o *nível da narração*. O primeiro assimila o sentido dado por Propp e Bremond à palavra *função*; o segundo trata das ações conforme o sentido dado por Greimas “quando fala dos personagens como *actantes*”; o terceiro é o que Todorov chama de nível do discurso (BARTHES, 1976, p. 27).

A significação veiculada pela narrativa não é viável apenas pela observação de um nível isolado. Logo, se uma narrativa produz significação é porque as unidades desses níveis apresentam dois tipos de relações: a) a relação mantida com elementos do mesmo nível – relação *distribucional*; b) a relação que se mantém com elementos de outros níveis – relação

---

204 Diz: “Podem-se ainda caracterizar essas duas histórias dizendo que a primeira, a do crime, conta ‘o que se passou efetivamente’, enquanto a segunda, a do inquérito, explica ‘como o leitor (ou o narrador) tomou conhecimento dela’. Mas essas definições não são mais as das duas histórias do romance policial, mas de dois aspectos de toda obra literária, que os formalistas russos tinham descoberto há quarenta anos. Eles distinguiram de fato a *fábula* e a *trama* de uma narrativa: a fábula é o que se passou na vida, a trama, a maneira como o autor no-lo apresenta. A primeira noção corresponde à realidade evocada, a acontecimentos semelhantes àqueles que se desenrolam em nossas vidas; a segunda, ao próprio livro, à narrativa, aos processos literários de que se serve o autor. Na fábula, não há inversão de tempo, as ações seguem sua ordem natural; na trama, o autor pode apresentar-nos os resultados antes das causas, o fim antes do começo. Essas duas noções não caracterizam duas partes da história ou duas histórias diferentes, mas dois aspectos de uma mesma história, são dois pontos de vista sobre a mesma coisa. Como acontece então que o romance policial chegue a explicitar as duas, a pô-las lado a lado?” (TODOROV, 2006, p. 97).

205 Acrescenta: “Não é necessário crer que a história corresponda a uma ordem cronológica ideal. É suficiente que haja mais de uma personagem para que esta ordem ideal se torne extremamente afastada da história ‘natural’. A razão disto é que, para salvaguardar esta ordem, deveríamos saltar a cada frase de um personagem para outro para dizer o que este segundo personagem fazia ‘durante este tempo’. (...) A ordem cronológica ideal é antes um processo de apresentação, tentado nas obras recentes, e não é a ele que nos referimos falando de história” (TODOROV, 1976, p. 212-213).

*integrativa*. Em outras palavras, trata-se das antigas relações entre os chamados eixos sintagmático e paradigmático; ou, como prefere Todorov (1976b, p. 29), as relações in *praesentia* e as relações in *absentia*, ou ainda: relações metonímicas e metafóricas, horizontais e verticais etc.

No nível funcional, Barthes (1976, pp. 27-8) discute a necessidade de definir as “unidades narrativas mínimas”. Segundo ele, tais unidades não devem ser observadas somente a partir do nível distribucional. É necessário que a “significação seja desde o princípio o critério da unidade”; ou seja, unidade narrativa é qualquer segmento da história que possua “caráter funcional”.

Barthes (1976, p. 30) não entra no mérito do problema da ‘decomposição’ diretamente, pois a sua preocupação, de fato, não é constatar a existência de um núcleo em sua forma isolada. Para ele, uma função pode estar investida em “unidades superiores à frase (grupos de frases de talhes diversos, até a obra no seu todo)”, ou em unidades inferiores, tais como “o sintagma, a palavra, e mesmo, na palavra, somente certos elementos literários”. Em outras palavras, ao partir do critério da funcionalidade, está preocupado em descrever os graus de significação que qualquer segmento da narrativa mantenha com outros segmentos e com a obra toda. A função, portanto, se caracteriza como unidade narrativa mais pelo seu valor “conotado” do que por qualquer outra característica<sup>206</sup>.

As unidades funcionais passam a ser classificadas de acordo com o nível em que atuam dentro da obra. Elas podem corresponder às relações distributivas ou integrativas. Na classe distributiva está a função propriamente dita<sup>207</sup> (incluindo-se aí a concepção que Vladimir Propp e Claude Bremond têm deste termo). Na classe integrativa está o índice: unidade que “remete então, não a um ato complementar e consequente, mas a um conceito mais ou menos difuso, necessário entretanto ao sentido da história” (BARTHES, 1976, p. 31). Apontam características dos personagens e fornecem informações sobre eles, além de “notações das ‘atmosferas’”. As unidades indiciais, portanto, não se ligam aos seus correlatos numa

---

206 No caminho em que direciona sua reflexão sobre as funções, torna-se inevitável compreender a narrativa como uma totalidade funcional. E a favor disto mesmo ele depõe: “... a narrativa só se compõe de funções: tudo, em graus diversos, significa aí. Isto não é uma questão de arte (da parte do narrador), é uma questão de estrutura: na ordem do discurso, o que se nota é, por definição, notável: mesmo quando um detalhe parece irredutivelmente insignificante, rebelde a qualquer função, ele tem pelos menos a significação de absurdo ou de inútil: ou tudo significa ou nada. Poder-se-ia dizer de uma outra maneira que a arte não conhece ruído (no sentido informacional da palavra: é um sistema puro, não há, não há jamais unidade perdida, por mais longo, por mais descuidado, por mais tênue que seja o fio que a liga a um dos níveis da história)” (BARTHES, 1976, pp.28-9).

207 Apesar do uso do termo *função* se restringir apenas às unidades da classe distributivas, Barthes informa que as demais unidades da classe integrativa também são ‘funcionais’ ao seu modo.

dimensão distribucional; em vez disso, por serem “unidades verdadeiramente semânticas” (...) remetem a um significado e não a uma ‘operação’”<sup>208</sup>.

Segundo o teórico francês, a observação das Funções e dos Índices já torna possível classificar a narrativa. Assim, narrativas como os contos populares tendem a ser funcionais, enquanto os romances psicológicos tendem a ser indiciais. No interior de cada uma das duas classes deveriam ser verificadas as “formas intermediárias, tributárias da história, da sociedade, do gênero” (BARTHES, 1976, p. 32).

As Funções e os Índices apresentam, em si mesmos, variações. Sob o critério de graus de significância, é possível perceber que, por exemplo, as unidades da primeira classe não possuem a mesma intensidade semântica: umas compõem o nexos mais fundamental de uma narrativa ou de uma parte dela, enquanto outros exercem funções de ‘preenchimento’ entre as “funções-articulações”. No primeiro caso, temos as *funções cardinais* (núcleos); no segundo, as funções de natureza “completiva”, chamadas de *catálises*<sup>209</sup>.

As catálises mantêm-se em relação com as funções cardinais, apesar de funcionarem como preenchimento e terem uma baixa funcionalidade. Elas não são “nulas”. Sua funcionalidade, comenta Barthes (1976, pp. 33-4), é “puramente cronológica”, pois situa-se no tempo de uma descrição que separa dois instantes da história. Por esse motivo toma parte do discurso, acelerando-o, retardando-o ou avançando-o. A catálise “resume, antecipa, por vezes desorienta [o leitor]”, porque é uma “função fática”, responsável por ligar narrador e narratário. Conclui, portanto, que a supressão de uma função cardinal causa alterações na história; a supressão de uma catálise altera o discurso.

Em relação à segunda classe, as unidades indiciais também sofrem variações. Por um lado, há os “*índices* propriamente ditos”, aqueles que fazem referência ao caráter de um personagem, apontam para determinados sentimentos ou para uma atmosfera específica ou ainda para “uma filosofia”. Por outro, existem as *informações* (informantes) que situam os elementos da narrativa “no tempo e no espaço”. Desta forma, os primeiros “implicam uma

---

208 Ainda sobre esses dois conceitos, nos diz Barthes (1976, p. 32): “*Funções e Índices* recobrem portanto uma outra distinção clássica: as *Funções* implicam *relata* metonímicos, os *Índices* *relata* metafóricos; uns correspondem a uma funcionalidade do fazer, as outras a uma funcionalidade do ser”.

209 Diz Barthes: “Para que uma função seja cardinal, é suficiente que ação à qual se refere abra (ou mantenha, ou feche) uma alternativa consequente para o seguimento da história, enfim que ela inaugure ou conclua uma incerteza; se, em um fragmento da narrativa, o telefone toca, é igualmente possível que seja respondido ou que não o seja, o que não impedirá de levar a história para dois caminhos diferentes. Em oposição entre duas funções cardinais, é sempre possível dispor de notações subsidiárias, que se aglomeram em torno de um núcleo ou de outro sem modificar-lhe a natureza alternativa: o espaço que separa o ‘o telefone tocou’ e ‘Bond atendeu’ pode ser saturado por uma multidão de incidentes pequenos e de descrições pequenas: ‘Bond se dirigiu à sua mesa, levantou um receptor, posou seu cigarro’, etc.” (BARTHES, 1976, pp. 32-3).

atividade de deciframento”; enquanto o segundo oferece “um conhecimento todo feito” e possui, como a catálise, uma funcionalidade baixa, porém, não nula. Seu papel básico é o de “enraizar a ficção no real”. Ainda como a catálise, opera ao nível do discurso e não da história (BARTHES, 1976, pp. 34-5)<sup>210</sup>.

No geral, conclui dizendo que as catálises, os índices e os informantes funcionam como *expansões* dos núcleos (as funções cardinais).

Conceituado os elementos formadores do enredo, Barthes procura explicar a “sintaxe” dessa funcionalidade por trás da narrativa. Os índices e os informantes, devido ao seu caráter paradigmático, possuem combinações livres; as catálises se unem aos núcleos por uma “relação de implicação”: a catálise está necessariamente ligada a uma função cardinal. Assim, a existência da primeira pressupõe a da segunda. Mas a recíproca não é verdadeira. Já a relação entre um núcleo e outro prevê reciprocidade, pois se ligam por obrigação. E sobre esta última “sintaxe” Barthes (1976, p. 36) vê a necessidade de analisá-la mais detidamente, por dois motivos: primeiro, para compreender a arquitetura básica da narrativa, ou conforme suas palavras, a “armadura da narrativa” – pois as *expansões* podem ser suprimidas, mas as funções cardinais não; segundo, porque esta é a relação que tem preocupado as mentes dos que buscam estruturar a narrativa<sup>211</sup>.

Barthes (1976, pp. 38-9) afirma que, mesmo se colocado de fora as catálises, os índices e os informantes, ainda assim haveria uma quantidade muito grande de relações entre funções cardinais e que muitas dessas relações ultrapassariam a alçada das pesquisas estruturalistas, porque elas estão voltadas apenas para “as grandes articulações da narrativa”. Por esse viés, ele vê a necessidade de uma abordagem que pudesse abranger todas as unidades da narrativa. A título de exemplo das limitações das referidas pesquisas, centradas apenas na busca de unidades nucleares, lembra que as funções não possuem valor semântico em si, mas o adquire

---

210 Essas unidades podem desempenhar papéis simultâneos nas duas classes. Observa Barthes (1976, p. 35): “... beber um uísque (no *hall* de um aeroporto) é uma ação que pode servir de catálise à notação (cardinal) de *esperar*, mas é também e ao mesmo tempo o índice de uma certa atmosfera (modernidade, descontração, lembrança, etc.): dito de outra maneira, certas unidades podem ser mistas”.

211 Para cobrir as correlações lógicas possíveis entre os núcleos de uma narrativa, Barthes (1976, pp. 37-8) cita três caminhos de pesquisa (todos eles vinculados, de alguma maneira, a uma visão estrutural): “O primeiro caminho (Bremond) é mais propriamente lógico: trata-se de reconstituir a sintaxe dos comportamentos humanos empregados pela narrativa, de traçar o trajeto das ‘escolhas’ às quais, em cada ponto da história, tal personagem é fatalmente submetido e de por às claras o que se poderia chamar uma lógica energética, pois ela se apodera dos personagens no momento em que escolhem agir. O segundo modelo é linguístico (Lévi-Strauss, Greimas): a preocupação essencial desta pesquisa é de descobrir nas funções oposições paradigmáticas, estas oposições, de acordo com o princípio jakobsoniano do “poético”, estando “estendidas” ao longo da trama da narrativa (...). O terceiro caminho, esboçado por Todorov é um pouco diferente, pois instala a análise ao nível das “ações” (isto é, dos personagens), tentando estabelecer as regras pelas quais a narrativa combina, varia e transforma um certo número de predicados de base”.

nas relações duplamente implicadas que mantêm com outras unidades: “uma ‘chamada telefônica’, por mais fútil que pareça, de um lado comporta ela mesma algumas funções cardinais (tocar, atender, falar, desligar), e de outro lado, tomado em bloco, é necessário poder relacioná-la pelo menos de etapa em etapa, às grandes articulações da anedota”. Logo, ao se analisar a funcionalidade da narrativa, percebe-se uma “unidade de base”, composta por um pequeno agrupamento funções: trata-se do que já conhecemos pelo nome de *sequência*.

Composta por núcleos organizados logicamente, numa relação solidária, a sequência marca seu início a partir do momento em que não se encontra um “antecedente solidário” para a função que a inaugura e fecha-se quando uma função não tem mais “consequente”. Elas se deixam nomear, como já observa Propp. Assim, conforme o exemplo de Barthes, uma sequência composta pelos seguintes núcleos: *pedir uma consumação, recebê-la, consumi-la, pagá-la*, pode ser chamada de “Consumação”<sup>212</sup>. Neste mesmo exemplo, também se vê o ‘fechamento’ dela, “pois não é possível fazer preceder a encomenda ou fazer seguir o pagamento sem sair do conjunto homogêneo ‘Consumação’” (BARTHES, 1976, p. 39). Ainda o exemplo acima pode ser designado como uma “microsequência”, caso esteja inserida no interior de uma articulação narrativa maior.

Outra característica importante da sequência é que ela, independentemente de sua importância, “comporta sempre momentos de risco”, isto é, cada elemento que a compõe pode direcionar a análise para uma gama de sentidos possíveis. Numa microsequência como a que segue (nomeada de “Saudação”), “estender a mão, apertá-la, soltá-la”, pode-se ver apenas uma função simples (um índice) ou sua integração dentro de uma sequência mais ampla, que Barthes denomina de “Encontro”: “aproximação, parada, interpelação, saudação, instalação (...). Toda uma rede de sub-rogações estrutura assim a narrativa, das menores matrizes às maiores funções”. Conclui: “Há pois ao mesmo tempo uma sintaxe interior às sequências e uma sintaxe (sub-rogante) das sequências entre elas” (BARTHES, 1976, p. 40-41).

Se compararmos as ideias de Barthes com os demais estudiosos mencionados até aqui, percebemos que o teórico francês adiciona um princípio analítico/metodológico muito importante: o da *relatividade* dos conceitos. Este, talvez, seja seu maior trunfo, pois a constituição dos conceitos em si, conforme nos oferece, não difere em essência do que dizem os formalistas russos e mesmo, em alguns aspectos, do que diz o próprio Aristóteles.

---

212 Barthes atribui a responsabilidade da nomeação ao analista, apesar de tentar ligá-la, de alguma maneira, a certas características imanentes ao processo de leitura. Entretanto, mesmo apelando para os sistemas lógicos (dado aqui como exemplos de nomeação necessária), esse procedimento continua sendo frágil, visto que ainda permanece no âmbito da sugestão narrativa.

A necessidade, herdada dos antecessores russos, de definir o que seja a menor unidade da narrativa conduz Barthes a formular o conceito de *função* – que em si, já tem por base a noção que Propp atribui a este termo. Por conta de tal necessidade, esse conceito guarda muitas semelhanças (como já foi mencionado algures) com conceitos equivalentes elaborados pelos formalistas russos, em especial, Tomachevski com o *motivo*, e com aqueles contemporâneos, com Todorov e o seu conceito de *proposição narrativa*, por exemplo; mas também se assemelha ainda à *ação* aristotélica.

Em relação a Aristóteles, a ideia de *função* barthesiana comporta num simultâneo as duas concepções de *ação*, explicitadas anteriormente. Assim como o conceito aristotélico, a função pode estar investida em um único núcleo ou num conglomerado nuclear maior que pode incluir a própria totalidade da narrativa (lembramos a totalidade funcional da narrativa). A função cardinal, em sua “dupla implicação”, isto é, na sua relação de pressuposição obrigatória de outro elemento de igual “valor conotativo” ou semântico, é sempre compreendida como fator de ‘mudança’, ou fator ‘dinâmico’: “para que uma função seja cardinal, é suficiente que a ação à qual se refere abra (ou mantenha, ou feche) uma alternativa consequente para o seguimento da história, enfim que ela *inaugure ou conclua uma incerteza*” (BARTHES, 1976, p. 32. Grifo nosso). Também é assim com o conceito de *ação* em Aristóteles: por necessidade ou verossimilhança, uma ação deve pôr em curso a “mutação de fortuna” e dá progressão ao mito no sentido de sua finalidade (trágica, no caso da tragédia).

Barthes (1976, p. 37), aliás, não deixa de ser aristotélico quando orienta as relações entre seus conceitos pela “primazia do lógico sobre o cronológico”, mesmo que sob essa implicação lógica haja confusão entre dois desdobramentos da função cardinal: a *consecução* e a *consequência*<sup>213</sup>. Assim como Aristóteles, se a temporalidade entra na fábula entra já como um construto lógico, regido pela lei do necessário e do verossímil<sup>214</sup>.

Mas, no geral, o que resulta da relação lógica, como vimos acima, é o *liame* da solidariedade (obrigação) recíproca prevista em cada função cardinal: a assunção de um núcleo funcional pressuporá sempre a existência do seguinte e vice-versa. As características

---

213 Diz: “Tudo deixa pensar, com efeito, que a mola da atividade é a própria confusão da consecução e da consequência, o que vem *depois* sendo lido na narrativa como *causado por*; a narrativa seria, neste caso, uma aplicação sistemática do erro lógico denunciado pela escolástica sob a fórmula *post hoc, ergo propter hoc*, que bem poderia ser a divisa do Destino, do qual a narrativa não é em suma mais que a ‘língua’ (*langue*)” (BARTHES, 1976, p. 33).

214 Em termos estruturais, Barthes (1976, p. 37) diz: “... tudo como se na língua, o tempo não existisse a não ser sob a forma de sistema; do ponto de vista da narrativa, o que chamamos tempo não existe, ou ao menos só existe funcionalmente, como elemento de um sistema semiótico (...) a narrativa e a língua só conhecem um tempo semiológico; o ‘verdadeiro’ tempo é uma ilusão referencial, ‘realista’”.

obrigatórias de *liame* (dupla implicação) e *dinamicidade* (mudança de situação através da “inauguração e conclusão de uma incerteza”) da função cardinal também já são previstas em Tomachevski nas formas do *motivo dinâmico* e *associado*. Como sabemos, esses motivos são centrais na fábula, pois lhe formam a feição e o andamento. Equivale, do mesmo modo, ao *predicado verbal* de Todorov, mas no aspecto que concerne apenas à dinamicidade, já que os liames que os unem são tratados à parte por este teórico.

O mesmo se pode dizer dos outros elementos unitários formulados por Barthes. Os *índices* e *informantes*, por exemplo, correspondem aproximadamente ao que Aristóteles associa aos *caracteres* e *pensamentos* em sua *Poética*. Em Tomachevski, encontram estatuto semelhante nas ideias de *motivo estático* e *motivo livre*; e o *predicado atributivo* (adjetival) todoroviano cobre boa parte do que é essencial a estes conceitos.

Entretanto, tamanho reducionismo comparativo pode deixar despercebidos detalhes conceituais inovadores formulados por Barthes. A catálise, conforme pensa o teórico francês, a rigor ‘parece’ não ter correspondência direta com nenhuma das ideias mencionadas acima. Sendo ela um núcleo, guarda as mesmas relações de liame e dinamicidade que as funções cardinais. Entretanto, é somente uma nuance de grau (de significação, ou de funcionalidade) que a diferencia definitivamente destas últimas. Se analisarmos detidamente uma sequência composta por catálises, perceberemos a ocorrência dos mesmos eventos que acompanham uma sequência composta por funções cardinais – com a diferença de que, no primeiro caso, a relação de uma sequência ‘catalítica’ (digamos assim) com as grandes “articulações da narrativa” é de menor importância funcional. Mas, aqui, não estamos certos se Barthes dá conta deste mínimo detalhe ‘estrutural’ proveniente da junção de catálises.

Mesmo em sua função de “preencher” os espaços vazios existentes entre uma e outra função cardinal, isto é, mesmo em seu papel ‘menor’, as catálises – por pertencerem ainda à classe distributiva, e não à integrativa –, se ligam entre si, formando sequências (mesmo que secundárias) de uma forma semelhante ao que ocorre com as funções cardinais. Diz: “o espaço que separa ‘o telefone tocou’ e ‘Bond atendeu’ pode ser saturado por uma multidão de incidentes pequenos e de descrições pequenas: ‘Bond se dirigiu à sua mesa, levantou um receptor, posou seu cigarro’, etc.” (BARTHES, 1976, pp. 32-3). Nos dois casos, ou seja, tanto na sequência principal como nas secundárias, temos uma correlação solidária entre os núcleos [tocou (se dirigiu, levantou, posou) atendeu]. Questionar, na sequência secundária, se o ato de se dirigir à mesa deve resultar necessariamente em levantar um receptor e posar um cigarro é o mesmo que questionar se o ato de o telefone tocar resultará, de fato, em ser atendido. Não há diferença, senão funcional, entre ambas. Obviamente, na primeira sequência, por haver um

menor número de núcleos, as relações de pressuposição se reduzem (atender/não atender). Mas, a rigor, a questão não é essa. O problema é que tanto uma como outra resulta, em seu grau de importância semântica, na *inauguração ou na conclusão de uma incerteza*.

Por esse viés, este último critério apontado por Barthes não é suficiente para distinguir uma função cardinal de uma catálise. Sobra apenas o critério da *funcionalidade* de cada uma dentro da obra como um todo. E posto desse modo, as catálises, com o seu baixo grau de funcionalidade, não deixam de ser uma representação dos *motivos livres* tomachevskianos. Aristóteles perceberia, muito provavelmente, na catálise, uma causalidade externa à linha principal do mito e, portanto, mediria a sua importância com os mesmos parâmetros que usa para examinar o papel do *deus ex-machina* e do *irracional* na totalidade da composição. Mas, graças ao seu grau de funcionalidade, podemos distinguir essa nuance de sentido entre catálise e função cardinal.

Enquanto a função cardinal e as catálises exigem uma resposta sintagmática, isto é, através da contiguidade pressuposta entre unidades de mesmo nível, os índices e os informantes exigem uma resposta paradigmática – sua atuação não se completa ou, como diz Barthes, não se “satura” de forma imediata na relação solidária dos elementos mínimos de uma narrativa. Tal ‘abismo’, entretanto, só separa as noções funcionais que a combinação dos elementos permite carregar em si. Em outras palavras, não há correspondência biunívoca entre um elemento e uma função: uma unidade narrativa pode acumular mais de uma função – e o que determina a natureza da função é a classe por qual desejamos olhá-la (distributiva/integrativa). Nisto, segundo nosso ponto de vista, reside a inovação de Barthes.

Pensando deste modo, o problema da menor unidade da narrativa se torna, de fato, uma discussão secundária. Entretanto, se quisermos refletir os conceitos barthesianos nestes termos, abstrairíamos ao máximo a ideia de unidade narrativa, fazendo-a perder a concepção de *unidade material*. No fim das contas, nos parece que Barthes tenta deslocar o debate do campo da ‘concretude’ empírica das partículas materiais, textuais<sup>215</sup>, para o campo da ‘inteligibilidade’ que resulta da combinação de tais partículas.

Portanto, a rigor, a ‘menor unidade narrativa’ é uma noção abstrata que se atualiza na “relação” que se pode estabelecer através de um vocábulo com outro, ou através de uma

---

215 Como faz Veselovsky, Tomachevski (pois assim se supõe destes dois), Propp e mesmo Todorov através do exame da frase narrativa e seus elementos constituintes. É por este motivo que Barthes admite o *acúmulo* de funções: “... uma unidade pode pertencer ao mesmo tempo a duas classes diferentes: beber um uísque (no *hall* de um aeroporto) é uma ação que pode servir de catálise à notação (cardinal) de *esperar*, mas é também e ao mesmo tempo o índice de uma certa atmosfera (modernidade, descontração, lembrança, etc.): dito de outra maneira, certas unidades podem ser mistas (BARTHES, 1976, p. 35).



sentença/proposição com outra. Ou seja, não é propriamente a quantidade de material que define o que seja a unidade nuclear de uma narrativa. Tal escrutínio conceitual nos faz lembrar o “valor” saussuriano em que sendo a “língua um sistema em que todos os termos são solidários” o *valor* de um termo “resulta tão somente da presença simultânea de outros” <sup>216</sup>.

A aplicação de semelhante ‘algoritmo’ epistemológico resulta em avanço, porque, em vez de observar partes estanques do enredo e tentar classificá-las separadamente, permite que a própria imanência narrativa defina o que seja mais ou menos funcional. Entretanto, o perigo que se corre, nos parece, é o de conduzir a ‘relação valorativa’ até as últimas consequências da abstração e assim reduzir o procedimento analítico a um ‘esquematismo’ improdutivo, cujo ganho seja apenas de cunho terminológico.

Dentre todos os estruturalistas franceses, talvez Bremond (1976) é o que mais desenvolve uma compreensão ‘esquemática’ da narrativa. Seu trabalho é inspirado nas pesquisas de Vladimir Propp, de quem retoma alguns conceitos-base para a construção dos possíveis narrativos.

Em Bremond (1976, p. 110), a narrativa pode ser contemplada segundo duas grandes perspectivas: uma que diz respeito ao nível da narração, ou às “técnicas da narração”, e outra que trata do “universo narrado”. Ele concentra suas pesquisas neste último nível. Entretanto, não o estuda em toda a sua complexidade formadora. Detém-se apenas no que ele denomina de “constrições lógicas” que ordena, como lei impossível de ser infringida<sup>217</sup>, a concatenações dos eventos narrativos. Uma segunda organização abarcada pelo universo narrado é a que trata das “convenções de seu universo particular, característico de uma cultura, de uma época, de um gênero literário, do estilo de um narrador ou, no limite, apenas desta narrativa mesma”. Este aspecto está fora de suas esquematizações, pois como sabemos, seu objetivo é o de formular ou prever todos os desdobramentos possíveis a que uma narrativa se sujeita.

Em outras palavras, sua ambição é o de examinar os desdobramentos lógicos não apenas de *um* gênero específico – como fez Propp com os contos maravilhosos –, mas construir um “projeto de uma classificação dos universos da narrativa”. Tal construção deve estar fundamentada em “caracteres estruturais tão precisos quanto os que servem para os botânicos ou naturalistas definirem os objetos de seu estudo” (BREMOND, 1976, p. 110).

Dentro desta proposta de “alargamento” não está claro se o teórico francês pensa apenas nas Formas Simples. Considerando a ausência de restrição em suas próprias palavras,

---

216 SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Cultrix, p. 133.

217 Segundo Bremond (1976, p. 110) não é possível infringir as leis das constrições lógicas, porque sem elas a narrativa se tornaria “ininteligível”.

quando, por exemplo, diz que pretende traçar o “mapa das possibilidades lógicas da narrativa”, imaginamos que suas ponderações se estendem também às Formas Artísticas. Se há inclusão desta última forma narrativa, devemos tecer algumas observações críticas mais adiante.

Uma classificação dessa magnitude leva Bremond a se voltar para o antigo problema da unidade nuclear de uma narrativa. Neste aspecto, ele toma a *função* proppiana como equivalente. Em relação à formação de uma sequência, ele adere a corrente daqueles que admitem sua formação a partir de três etapas<sup>218</sup>.

Essa é, porém, a definição de uma *sequência elementar*. Em oposição, uma *sequência complexa* é a que se forma a partir da junção de sequências elementares. Para Bremond (que neste aspecto difere de Propp), não há necessidade de complementação inevitável entre essas funções. Ou seja, quando o narrador lança uma função iniciadora de uma sequência, fica também ao seu cargo desdobrá-la em ação ou mantê-la em virtualidade. Uma “conduta” pode ser mantida ou atualizada. Se a instância narrativa resolve atualizar a conduta “conserva a liberdade de deixar o processo ir até seu termo, ou de interrompê-lo no seu caminho”. Desta forma, uma conduta pode ou não chegar a sua consumação; e o mesmo se diz sobre um acontecimento. Logo, o narrador detém a liberdade de optar por duas possibilidades na criação de sua sequência elementar.

Na formação de uma sequência complexa, Bremond apresenta três combinações possíveis, dentre as “mais típicas”. Estas combinações já conhecemos por outros nomes<sup>219</sup>, mas o teórico francês assim as denominam: a) encadeamento sucessivo; b) enclave; e c) emparelhamento.

O encadeamento sucessivo abre dois processos, cuja sucessão é compreendida de maneira diferente pela perspectiva do personagem<sup>220</sup>: numa primeira perspectiva, a sequência é vista como consumada; na sucessão, a outra é vista como a abertura de um novo processo em resposta à sequência anterior, já consumada. No enclave ocorre o desdobramento de uma sequência dentro de outra ainda não concluída. Já no emparelhamento, duas sequências se

---

218 Para Bremond (1976, p. 111), três *funções*: a) uma função que abra a possibilidade do processo sob a forma de conduta a conservar ou de acontecimento a prever; b) uma função que realize esta virtualidade sob forma de conduta ou de acontecimento em ação; c) uma ação que fecha o processo sob forma de resultado esperado.

219 Em Shklovsky, por exemplo, temos sequências complexas denominadas de *construção em etapas (plataformas)*, *enquadramento*, *paralelismo* etc.

220 O termo “personagem” é limitado em Bremond, porque este teórico não foca apenas ações humanas promovidas por seres humanos. Os agentes podem ser qualquer coisa, desde que *antropomorfizadas*. Entretanto, usaremos este termo em sentido amplo, sempre que não cause confusão ou crie ambiguidades.

ligam num processo simultâneo em que um mesmo acontecimento “que preenche uma função *a* na perspectiva de um agente A, preenche uma função *b* caso se passe à perspectiva de B” (BREMOND, 1976, p. 113).

É interessante frisar que a ‘valoração’ de uma sequência está sempre na dependência do ponto de vista dos papéis (ou *dramatis personae*). Isto significa que o desdobramento de uma ação pode ser vista como um malefício ou um benefício, uma justiça ou injustiça. Tal concepção acaba por relativizar as concepções de *herói* e *vilão*<sup>221</sup>.

Tratando da progressão do enredo, Bremond vê dois tipos fundamentais em que os acontecimentos assumem a forma de sequências de *melhoramento* ou *degradação*. Estas duas categorias formam uma classificação dicotômica de várias modalidades de combinação.

A primeira modalidade se dá por *junções sucessivas*. Aqui há uma alternância entre fases de melhoramento e degradação. A segunda ocorre por *enclave* e se caracteriza por inserir um “processo inverso” que impede a progressão de um melhoramento ou de uma degradação. A terceira modalidade é o *emparelhamento*, em que uma sequência está impedida de funcionar, “ao mesmo tempo, e na sua relação como um mesmo agente”, como melhoramento e degradação. Entretanto, sob a perspectiva de dois agentes afetados por uma mesma ação, a sequência pode ser compreendida a partir do olhar de cada um como melhoramento ou como degradação simultaneamente, bastando para isso que esses agentes tenham interesses opostos: “a degradação da sorte de um coincide com a melhoria da sorte do outro” (BREMOND, 1976, p. 116).

No processo de melhoramento, se nos colocarmos na perspectiva do *beneficiário*, podemos definir quem são os seus *aliados* e seus *adversários*. Assim, um *aliado* é aquele que “assume a tarefa em proveito de um beneficiário passivo” e “representa em relação a este último o papel de um meio, não mais inerte, mas dotado de iniciativa e de interesses próprios”; *adversário*, por sua vez, é aquele que ‘encarna’ um obstáculo enfrentado pelo beneficiário. Este também é “dotado de iniciativa e de interesses próprios” (BREMOND, 1976, p. 118).

A *realização da tarefa* exige do narrador duas continuidades: ou ele apenas menciona a realização, ou ele a desenvolve, explicitando a “natureza do obstáculo encontrado”, e estruturando os “meios empregados” de forma intencional (não fortuitamente) para a eliminação do obstáculo. Na perspectiva do agente, a ausência dos meios pode se dar de duas

---

221 Diz: “Cada agente é seu próprio herói. Seus parceiros se qualificam na sua perspectiva como aliados, adversários, etc. Estas qualificações se invertem quando se passa de uma perspectiva para outra. Longe pois de construir a estrutura da narrativa em função de um ponto de vista privilegiado – o do ‘herói’ ou o do narrador – os modelos que elaboramos integram na unidade de um mesmo esquema a pluralidade das perspectivas próprias dos diversos agentes” (BREMOND, 1976, p. 116).

maneiras: “intelectualmente, se ignora o que deve fazer” ou “materialmente, se não tem à sua disposição os instrumentos dos quais tem necessidade” (BREMOND, 1976, p. 119). Nesta condição, se o agente constata a carência de meios situa-se numa fase de degradação especificada como “problema a resolver”.

Em relação ao aliado, a intervenção de melhoramento que proporciona é visto por ele como uma “troca de serviços” que pode se desdobrar de três modos: numa troca solidária, que envolve um interesse que é comum tanto ao aliado quanto ao beneficiário; numa troca em que o aliado se reconhece devedor do beneficiário por motivo de um serviço prestado no passado; numa troca em que o aliado espera uma resposta compensadora no futuro.

Essas relações de troca determinam, segundo Bremond (1976, p. 120), “três estruturas de narrativa”. Nessas estruturas, o pacto que rege a troca pode ficar implícito – quando fica subentendido que “todo sacrifício merece pagamento, que todo filho deve obedecer a seu pai que lhe deu a vida, o escravo ao mestre que conservou a sua etc.” (BREMOND, 1976, p. 121) –, ou ser explicitado através de uma negociação detalhada entre beneficiário e aliado. Se o aliado se abstém de acordo, isto o transforma em um adversário a eliminar.

A *eliminação do adversário* se dá sob duas formas: a *pacífica*, que envolve a negociação que o transforma em aliado; a *hostil*, quando o agente lança um dano sobre o adversário que o incapacita de obstaculizar: neste caso é a agressão que suprime o adversário.

No caso da adoção de uma via pacífica, a negociação se estabelece através de uma definição comum sobre as “modalidades de troca de serviços”. O acordo, entretanto, pode advir pela intimidação – em que o agente usa o medo ao seu favor – ou pela sedução – em que o agente estimula “o desejo de um serviço que quer oferecer em troca do que pede” (BREMOND, 1976, p. 122).

No caso de adoção de uma via hostil, opta pela agressão que se atualiza como um dano causado ao adversário com fim de eliminá-lo e não de transformá-lo em aliado (como ocorre na negociação). O adversário assume uma postura de proteção. Se essa postura fracassa, a vantagem permanece com o agressor. Se funciona, o agressor recorre à cilada – que consiste em “agir de modo que o agredido, em lugar de se proteger como poderia fazê-lo, coopera à sua revelia com o agressor (não fazendo o que devia ou fazendo o que não devia)”. São três os momentos em que uma cilada se desenvolve: a trapaça; caso a trapaça alcance sucesso, vem o “erro da vítima”; por fim, se a vítima persiste no erro até o final, vem a “exploração pelo trapaceiro da vantagem adquirida, que coloca à sua mercê um adversário desarmado” (BREMOND, 1976, p. 124).

Nas relações de troca ou na eliminação do adversário surgem também as *retribuições* que se desdobram em *recompensa* e *vingança*: “A recompensa de um serviço prestado e a vingança do prejuízo sofrido” (BREMOND, 1976, p. 126). Desses aspectos surgem o *retribuidor* e seus subtipos: o *retribuidor-recompensador* e o *retribuidor-punidor*. No ponto de vista do retribuidor, as realizações dos agentes julgadas como favor exige uma recompensa; as realizações julgadas como malfeito pedem um castigo.

O processo de degradação pode ser instaurado após um processo de melhoramento que traz equilíbrio suficiente para encerrar a narrativa. Para isso, entretanto, o narrador deve organizar um “programa de degradação” capaz de criar um desequilíbrio que volte a pôr em marcha a narrativa. Ou entram aí “forças de oposição novas” ou se desenvolve “germes nocivos deixados em suspenso”, ou ainda “pode-se referir à ação de fatores imotivados e inorganizados”, advindos do “concurso de circunstâncias infelizes” (BREMOND, 1976, pp. 126-7). O próprio beneficiário, cometendo um erro, cujas consequências sejam graves, um agressor ou um credor a quem o beneficiário se liga por dívida a pagar, ou um devedor, todos podem torna-se agentes iniciadores de um processo de degradação.

Deste modo, melhoramento e degradação estão numa relação simbiótica, pois são as mesmas funções que os compõem. Quem vai delimitar um ou outro é a perspectiva dos agentes<sup>222</sup>.

Formas de degradação apontadas por Bremond são sintetizadas na caracterização do *erro*, da *obrigação*, do *sacrifício*, da *agressão sofrida* e do *castigo*.

O erro é uma “tarefa cumprida ao contrário” ou uma “tarefa invertida”. O agente incauto inicia uma série encadeada de ações danosas. Se mantém a continuidade de tais ações, “sanciona ele próprio o erro que comete”. Desta forma, o erro pode encerrar a narrativa. O erro, entretanto, pode ser reparado através de um tipo de melhoramento: a realização da tarefa – na qual o agente incauto corrige o erro cometido com a realização de uma ação reparadora (BREMOND, 1976, pp. 128-9).

A obrigação se caracteriza como um tipo de degradação porque força o beneficiário “a pagar ulteriormente sua dívida”. Degradação deste tipo, observa Bremond (1976, p. 130),

---

<sup>222</sup> Por conta disso, Bremond (1976, p. 127) descreve as seguintes relações de consequência entre melhoramento e degradação: “- ao melhoramento por serviço recebido de um aliado credor corresponde a degradação por sacrifício consentido em proveito de um aliado devedor; - ao melhoramento por agressão infligida, corresponde a degradação pela agressão sofrida; - ao melhoramento por sucesso de uma cilada, corresponde a degradação por erro (que pode igualmente ser considerado como o contrário da tarefa: fazendo, não o que deve, mas o que não deve, o agente atinge o objetivo inverso do que visava); - ao melhoramento por vingança obtida, corresponde a degradação por castigo recebido”.

ocorre quando, por exemplo, o “herói vendeu a sua alma ao diabo”. Mas também pode se originar de “disposições ‘naturais’ do pacto social: obediência do filho ao pai, do vassalo ao suserano, etc.”. O agente que tenta ‘fugir’ de suas obrigações abre com isso uma nova série de possíveis narrativos que se atualiza na forma de uma negociação (via pacífica) através da revisão do contrato que define sua obrigação; ou na forma de uma agressão, através de uma prova de força ou cilada.

O sacrifício se caracteriza por ser uma “conduta voluntária”. No entanto, esse voluntarismo, na verdade, está pautado na conquista de um mérito ou recompensa futura. O agente que realiza o sacrifício torna-se credor e, por isso mesmo, há de desejar ressarcimento, visto que o sacrifício é uma forma de degradação que “pede uma reparação, sob forma de recompensa” (BREMOND, 1976, p. 131).

A agressão sofrida se diferencia das demais formas de degradação, porque o agente causa o dano de modo intencional para atingir o seu fim. Desta maneira, o inimigo age diretamente através de agressão explícita, ou dissimula a agressão por meio ou da indução ao erro – no qual o agredido é enganado e cai numa cilada –, ou por meio de uma obrigação – em que o agredido se vê preso ao seu agressor por um “compromisso irrevogável” do qual deve se livrar.

A agressão pressupõe duas possibilidades: o agredido pode “se deixar apanhar” ou “se proteger”. No último caso, as estratégias de proteção consistem em : a) “tentar suprimir toda relação com o agressor”, colocando-se “fora de seu alcance”, ou fugindo; b) manter a relação, mas tentar modificá-la de uma relação hostil para uma relação pacífica através da negociação; c) manter a relação hostil e revidar “golpe contra golpe, *ripostar*” (BREMOND, 1976, p. 131. Grifo do autor).

Caso nenhuma dessas estratégias de proteção funcione, o agressor infligirá o dano e o estado de degradação resultante pode encerrar a narrativa “para a vítima”. Na possibilidade de o narrador dar prosseguimento ao concurso dos eventos, a fase de degradação pode ser reparada por um dos tipos de melhoramentos (a cura, realização de tarefa, auxílio etc.). Bremond (1976, p. 132), porém, destaca uma forma de melhoramento, ou de reparação específica: “a *vingança*, que consiste, não mais em restituir à vítima o equivalente do dano sofrido, mas em infligir ao agressor o equivalente ao prejuízo causado”.

Por fim, o último tipo de degradação tratado por Bremond é o castigo. Basicamente, o castigo é uma retribuição por um dano que exige punição, na perspectiva do retribuidor. Na do “justificado”, o agente que imputa o castigo torna-se um agressor e sua ação danosa (o castigo) inicia um processo de degradação.

Diante do castigo, o ameaçado tem duas possibilidades: a submissão ou a defesa. No último caso, vigora as três estratégias mencionadas acima (fuga, negociação ou prova de força). Caso falhe esses mecanismos de proteção, a narrativa pode terminar e, desta forma, ser constituída apenas sobre a “oposição Malfeito/Castigo”. Na possibilidade de o narrador desejar uma continuação que minimize o estado degradado, deve utilizar-se de um dos tipos de melhoramento. Bremond (1976, p. 133) destaca o tipo de melhoramento obtido por um sacrifício: “ao malfeito – tentativa de *melhoramento demeritória* conduzindo a uma degradação por castigo – responde então a penitência – tentativa de *degradação meritória* conduzindo à reabilitação do culpado”.

Assim, Bremond termina seu ensaio observando o “circuito da narrativa”: melhoramento, degradação, reparação. Sendo que às novas possibilidades de degradação surgem novas possibilidades de reparação e isto se repete ao infinito<sup>223</sup>.

Devemos ressaltar que o trabalho de Bremond não deixa de ser uma forma ambiciosa de tratar a literatura. E, por mais que estejam ‘engessados’ num esquematismo abstrato, muitos conceitos cunhados pelo teórico francês nos ajudam a observar de outra maneira os mesmos fenômenos que compõem um enredo. Destacamos, por exemplo, os conceitos de *melhoramento* e *degradação* e toda a tipologia que os atualiza em protótipos narrativos elementares. O que nos parece particularmente interessante é o modo como esses dois conceitos estão na dependência de uma perspectiva. O que, como vimos, é melhoramento para um torna-se degradação para outro<sup>224</sup>. Dentro deste quadro, as noções convencionais de *herói* ou *vilão* se diluem.

---

223 Aliás, cada fase pode, em si, desenvolver-se ao infinito: “Mas no curso de seu desenvolvimento, será levada a se especificar, por uma série de escolhas alternativas, em uma hierarquia de sequências encravadas, sempre as mesmas, que determinam exaustivamente o campo do ‘narrável’. O encadeamento das funções na sequência elementar, depois das sequências elementares na sequência complexa é simultaneamente livre (pois o narrador deve a cada momento escolher a continuação de sua narrativa) e controlado (pois o narrador só tem escolha, após cada opção, entre os dois termos descontínuos e contraditórios, de uma alternativa)” (BREMOND, 1976, pp. 133-4).

224 Certamente, isto não é uma exclusividade artística. Mas precisamos lembrar que o próprio Bremond constrói sua lógica de possibilidades baseado nos esquemas de nossa vida cotidiana. Diz: “é somente por relação com um projeto humano que os acontecimentos tomam significação e se organizam em uma série temporal estruturada” (BREMOND, 1976, p. 114). Ainda é mais claro sobre este quesito na seguinte passagem: “Este engendramento dos tipos narrativos é ao mesmo tempo *uma estruturação das condutas humanas agentes e pacientes*. Elas fornecem ao narrador o modelo e a matéria de um devir organizado que lhe é indispensável e que seria incapaz de encontrar em outro lugar” (BREMOND, 1976, p. 124. Grifo nosso). Portanto, a nosso ver, o fato de esses esquemas não serem características distintivas da arte literária não parece ilegítimar sua aplicação como princípio-guia fundador de um sistema teórico. A arte em geral é mais um construto que resulta do interior das vivências e experiências humanas, sendo, assim, uma tarefa bastante difícil (senão impossível) desligá-la de sua relação paradigmática com a vida.

Outro aspecto muito importante é a noção de *interesse*, não formulada explicitamente por Bremond, mas facilmente dedutível do arranjo que decorre dos tipos de melhoramento e degradação. Não há um empenho que se traduza em ação que não esteja vinculado ao interesse particular do agente, mesmo no caso do tipo de degradação que advém do *sacrifício* – em que o agente se submete a uma forma de degradação voluntariamente e em proveito de um beneficiário. Bremond nos esclarece que, mesmo de maneira implícita, o agente degradado exigirá alguma forma de recompensa futura.

O sacrifício entra aí como uma *degradação meritória*, em oposição a um *melhoramento demeritório* como, por exemplo, ocorre com a *vingança*, em que se atualiza um ‘equivalente negativo’ caracterizado por “infligir ao agressor o equivalente ao prejuízo causado”, em vez de “restituir à vítima o equivalente do dano sofrido”<sup>225</sup>.

A relatividade ‘valorativa’ de certas ações depreendidas de perspectivas externas (leitor) e internas (agentes ou *dramatis personae*) desperta um direcionamento interpretativo que muitas vezes é desprezado pela perspectiva do analista, empenhado em descobrir o sentido geral do enredo de uma obra. Assim, acostumados a dividir os personagens em herói e vilão, protagonista e antagonista, esquecemos que os significados dos eventos podem resultar diferentes se observados pela visão de mundo de um agente<sup>226</sup>.

Tomachevski segue Aristóteles quando relega a segundo plano o papel do herói (e, por extensão, da personagem) dentro da fábula<sup>227</sup>. Neste sentido, difere frontalmente de Bremond, que vê nos agentes constituintes imprescindíveis para a formação do enredo e, mais do que isso, dotados desta capacidade de reler os mesmos acontecimentos de maneiras diferentes. Ao menos do ponto de vista ‘qualitativo’ um enredo pode ser compreendido de modos diferentes. Todorov (1976b, p. 220) acrescenta que esta visão aristotélica, retomada pelo formalista russo, relaciona-se apenas as anedotas ou, “quando muito às novelas do Renascimento”, mas não a uma “literatura ocidental clássica que se estende de *D. Quixote* ao *Ulisses*”. Claro está que

225 (BREMOND, 1976, p. 132). E aqui importa observar a *alternância de perspectiva*: vítima e agressor são definidos a partir da sequência em que se executa a vingança. De nosso ponto de vista, que hipoteticamente acompanhamos a narrativa desde o seu início, enxergamos o agente executante da vingança como vítima de um malfeito passado; enquanto o agressor, como o responsável pelo malfeito passado infligido ao primeiro. Entretanto, se nos posicionarmos na perspectiva de um dos agentes, essa relação se inverte, pelo menos no momento da execução da vingança: vítima passa a ser agressor, e agressor, vítima.

226 Arturo Gouveia de Araujo, professor titular da Universidade Federal da Paraíba, costuma citar como exemplo o caso de Hermógenes, personagem de *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa. Habitualmente a ler a obra sempre da perspectiva do que Riobaldo conta ao doutor. Mas, a obra em si, formada por uma narrativa prolífica (e prolixa), parece oferecer meios de se resgatar a perspectiva de Hermógenes. Caso isso seja efetivado através de análise, pode redirecionar as tradicionais interpretações derivadas do enredo deste romance.

227 Diz: “O herói não é absolutamente necessário à fábula. Enquanto sistema de motivos, ela pode prescindir inteiramente dele e de seus traços característicos. O herói resulta de transformação do material em enredo e representa, de um lado, um meio de encadeamento de motivos e de outro, uma motivação personificada da ligação entre os motivos” (TOMACHEVSKI, 1978, p. 195).



Todorov se refere a personagens densos de aspectos psicológicos, enquanto os agentes de Bremond não carregam necessariamente toda essa densidade psicológica. No entanto, longe de enfraquecer a participação dos agentes, isto parece reforçar ainda mais a sua proeminência na constituição da lógica dos possíveis narrativos.

Contudo, não se sabe com precisão se o modelo do qual resultam todas essas noções passadas em revista compreende os reais aspectos fundadores de um texto narrativo literário. Há também a contrapartida resultante de tal ambição esquemática. Lembremos que Bremond parte, basicamente, dos mesmos pressupostos de seus antecessores e contemporâneos. Ao adotar a mesma perspectiva de Propp para a compreensão da unidade narrativa como *função*, adota também os mesmos problemas teóricos que esse conceito carrega consigo, alguns dos quais mencionamos anteriormente.

Outro problema concernente à construção do modelo bremondiano é que este se funda em quase total abstração. O ensaio inteiro é isento de ilustrações, o que conduz a uma reflexão tão somente de esquemas possíveis. Sabemos que essa é a proposta do teórico francês; a lógica do “narrável” parece ser, para ele, o suficiente. Contudo, em que residirá a validação de um sistema se não pela constatação, ao menos ilustrativa, do funcionamento lógico que lhe foi atribuído? Nas ciências exatas (na Física Teórica, por exemplo) é possível construir todo um aparato teórico para explicar um evento pressuposto, mas não observável. A literatura, porém, não se assemelha a isso, pois ela própria, com o seu corpo extremamente variável, é um evento observável, a nossa inteira disposição<sup>228</sup>. Podemos ver que esse problema se reduz a uma questão metodológica, pois trata de verificar a possibilidade de existência de uma lógica de possíveis narrativos a partir apenas do modo ‘imaginável’ de suas constituições mais elementares. O sistema em si, hermeticamente fechado, é coerente com os princípios que para ele foram formulados e que, ao mesmo tempo, lhe dão sustentação. Parece não haver problema do ponto de vista interno.

Mas, observando mais de perto o que Bremond se propõe a teorizar, isto é, apenas as “constrições lógicas” que definem um texto como sendo uma narrativa, precisamos, primeiramente, questionar o que o próprio autor entende por *narrativa*. Ao excluir as “expansões”, conforme expressão de Barthes, do interior do sistema lógico que funda o texto narrativo, não estaria Bremond também excluindo elementos que também poderiam ser inerentes ao sistema lógico da narrativa e, assim, construindo um modelo narrativo baseado

---

228 A Física teórica necessita de um modelo fundado em pura abstração (matemática, neste caso), porque no lugar do evento se tem apenas a sua pressuposição. A questão não se resume a saber se é possível ou não fazer algo semelhante com a literatura (pois possível é). O que queremos compreender é a adequação ou não adequação de semelhante método aos estudos literários – cujo *corpus* não é uma pressuposição deduzida por efeito de algo oculto ou desconhecido, mas um dado observável.

numa lógica incompleta? Pensemos nas narrativas modernas, em que há quase uma inversão na ordem funcional dos núcleos e das expansões. Reiteremos que estamos considerando aqui que o ‘alargamento’ teórico proposto por Bremond envolva tanto as Formas Simples quanto as Formas Artísticas – pois, como já mencionamos, essa é a nossa impressão ao ler suas palavras, isentas de restrição.

No caso de um problema metodológico, o sistema se manteria intacto, visto que a sua ordem lógica interior é uma construção coerente com os princípios que a sustentam. Mas, adentrando o universo dessa ‘bolha lógica’, se as “expansões” são elementos definidores de um texto narrativo, então, teremos o mais grave de todos os problemas: o sistema é questionado de dentro para fora, fragilizado e relativizado na concepção de seus fundamentos. E neste ponto nos perguntamos se uma proposta pautada em esquemas é, de fato, capaz de responder com plenitude o que seja uma narrativa.

Lefebvre (1975, pp. 206-210) aponta cinco pontos críticos ao excesso esquemático de Bremond, mas que também se estendem as “tentativas de análise diegética” de outros teóricos como Propp, Souriau e Todorov.

A primeira crítica enfatiza a complexidade e abrangência do mundo diegético, em que uma tentativa de estruturá-lo torna-se praticamente impossível: “Consoante nos colocarmos em tal ou tal nível, tomarmos tal ou tal ponto de vista, assim seremos conduzidos a articulações estruturais diferentes”.

A segunda crítica se baseia no fato de os esquemas propostos tomarem a diegese como um “bloco” que não permite “vazios, incertezas, ambiguidades”, transformando-a, enfim, em um “decalque do ‘real’”. Tais esquematismos trabalham sobre a pressuposição de uma normalidade, de “estado neutro”, ou de “*grau zero* da diegese”<sup>229</sup>.

Na terceira crítica, ele ressalta o modo determinista através do qual os mencionados teóricos (especialmente, Bremond) enxergam a ligação estabelecida entre funções e sequências. Se as ações se correlacionam de um modo necessário, estabelecendo uma previsão exata do porvir, a própria narrativa não seria possível, uma vez que suas sequências se pautam

---

229 Genette (1995, p. 87) também reporta ao “grau zero” da diegese que, em suas palavras, constitui a “narrativa isócrona”. Neste caso, porém, não se trata propriamente de uma *representação estável da realidade* (como dá a entender Lefebvre), mas de uma *representação estável do tempo*, ou seja, de uma “narrativa de velocidade igual, sem acelerações nem abrandamentos, em que a relação duração de história/extensão de narrativa permanecesse constante”. Não precisa dizer que Genette relega essa forma de narrativa ao inexistente ou, quando muito, a uma “experiência de laboratório”. Lefebvre, por sua vez, vê um mérito nesse esforço de ‘zerar’ a narrativa até a neutralidade: “é na medida em que a diegese de tal ou tal narrativa se *desviar* efetivamente desse grau zero, desse sistema sem surpresas, que se declaram *lacunas, insuficiências* ou *redundâncias* que darão lugar aos *indícios*, que farão nascer a faculdade conotativa e simbólica da narrativa” (LEFEBVRE, 1975, p. 207. Grifos do autor).

em “várias escolhas possíveis” das quais derivam o suspense<sup>230</sup>. Assim, a cada instante, o leitor se depara com um “leque de possibilidades” das quais apenas uma se consolida “sintagmaticamente”.

Na quarta crítica, Lefebve reitera a terceira dizendo que a sequência dos eventos em uma narrativa ocorre, num simultâneo, de forma “*condicionada e livre, esperada e imprevista*”. O aspecto do imprevisto deriva da escolha de ordem paradigmática. Desta forma, a *expectativa* advém desse movimento paradoxal das funções – que só podem ‘implicar’ um acontecimento através de outro que lhe auxilia na formação de sentido –. Relembra, a essa altura, o ‘erro lógico’ de Barthes, em que sucessão é tomada por causalidade e cita Genette quando este atribui uma “necessidade *finalista*” e uma “determinação retrógrada” aos acontecimentos, quando, na verdade, segundo Lefebve, a “narrativa estabelece-se no encontro de dois condicionamentos mais ou menos lassos”, em que cada “acontecimento é condicionado, chamado pelos que lhe seguem” (LEFEBVE, 1975, p. 209). Neste aspecto, se aproxima de Barthes ao enfatizar o imperativo funcional dos acontecimentos; mas direciona de sua parte esse aspecto funcional como um indício ou uma representação do futuro, isto é, “do que advirá”. Por esse viés, reforça a tese de que a realidade representada pela narrativa é, em si mesma, a própria interrogação (neste caso, do porvir) produzida no leitor.

Por último, esclarece que o universo da narrativa, isto é, a diegese, é bem mais amplo do que a intriga<sup>231</sup> – que os estudiosos citados tomam como categoria de pesquisa –, incluindo-se aí domínios como as da personagem, do cenário, dos valores e das ideologias.

Percebe-se que suas críticas se centram, basicamente no nível lógico do modelo estrutural e não no nível metodológico, conforme nossa divisão feita anteriormente. Quando, por exemplo, considera os problemas que este modelo pode ter ao dispensar o que ele chama de “vazios, incertezas e ambiguidades”, na verdade, está tratando das questões relativas às “expansões” barthesianas e os potenciais significados lógicos daí advindos.

---

230 Pensando nesse aspecto, Lefebve critica o ‘binarismo’ por meio do qual Bremond projeta os modelos dos possíveis narrativos. Ele exemplifica sua crítica do seguinte modo: “Suponhamos uma situação que deva provocar o confronto de dois adversários. A luta pode produzir-se ou não ter lugar. Mas pode não ter lugar por razões múltiplas: reconciliação, morte dum adversário, fuga dum adversário, intervenção dum terceiro, catástrofe exterior (declaração de guerra, por exemplo), etc... Da mesma maneira, o desenlace da luta, se ela tiver lugar, pode ser a vitória, ou a derrota, ou ainda nem vitória nem derrota, ou a morte simultânea dos dois adversários” (LEFEBVE, 1975, p. 208).

231 Intriga, em Lefebve, como veremos, se resume a abranger as noções de *situação e função*, isto é, o que diz respeito ao desenvolvimento das condições potenciais geradoras de mudanças (situações) e os meios ativos que promovem essas mudanças (ações). No geral, essas duas concepções não diferem muito das que foram apresentadas aqui neste trabalho.

Ao admitir, entretanto, a existência da ‘normalidade’ ou do chamado *grau zero* da diegese, Lefebve adota a mesma forma de pensamento que critica, uma vez que parte de uma situação hipotética/ideal que não encontra correspondência dentro do universo literário. Considerar, portanto, a narrativa concreta como um *desvio* de um sistema narrativo neutro não deixa de ser uma convenção – que nos parece, contudo, relativamente inadequada<sup>232</sup>.

Em relação à terceira crítica, observa-se o seu esforço por desconstruir a imagem da intriga regida por um mecanismo determinista/finalista. Em certo sentido, é compreensível a sua apreciação, pois os modelos estruturais passam a ideia ambiciosa de que o arranjo das ações sempre está sujeito a uma forma de previsão. Porém, sua maneira paradoxal de explicar o fenômeno não é menos problemática do que essa explicação mecanicista. Como vimos, pensar os acontecimentos narrativos como condicionados e livres, ao mesmo tempo, parece levar a questão a dois caminhos: o da impossibilidade de diferenciar ações primárias (motivos associados) de ações secundárias (motivos livres), o que anula a hierarquia de sentidos (tão cara aos procedimentos analíticos mais consagrados) dentro de um texto narrativo; ou, por outro lado, o da admissão, mesmo que velada, de certo finalismo presente na construção da intriga. Esta parece ser a situação do pensamento de Lefebve – que critica a “determinação retrógrada” de Genette, mas, no fundo, não deixa de aderir a ela em algum momento da pesquisa crítica. Se o paradoxo *esperado/imprevisto* se resolve com *saber que algo vai acontecer, mas não saber especificamente o que vai acontecer*, então devemos repensar a inclusão de certos autores estruturalistas no rol dos nomes citados por Lefebve, como, por exemplo, o caso de Todorov: que, até onde sabemos, não defende uma postura tão radical como a que adota Bremond ao criar o seu modelo reducionista<sup>233</sup>.

Sobre o modelo binário de Bremond, que nas palavras de Lefebve (1975, p. 208) é “demasiado pobre”, faz-se necessário frisar que ele não pensa em esgotar os esquemas de todas as situações narrativas possíveis, mas apenas os que lhe soam principais, isto é, os mais recorrentes<sup>234</sup>.

---

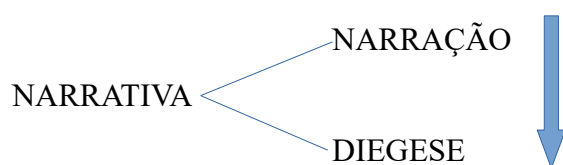
232 Discutiremos este tópico mais adiante.

233 Para se ter uma ideia do radicalismo da posição de Bremond basta ler a seguinte (e ingênua?) passagem: “... o projeto de uma classificação dos universos da narrativa, fundado sobre caracteres estruturais tão precisos quanto os que servem para os botânicos ou naturalistas definirem os objetos de seu estudo, deixa de ser quimérico” (BREMOND, 1976, p. 110).

234 Diz Bremond: “Tentamos proceder a uma reconstituição lógica das linhas de partida da rede narrativa. Sem pretender explorar cada itinerário até as ramificações últimas, tentaremos seguir as principais artérias, reconhecendo, ao longo da cada percurso, as bifurcações em que os ramos mestres se cindem, engendrando subtipos. Traçaremos o quadro das sequências-tipos, bem menos numerosas do que se poderia crer, entre as quais deve necessariamente optar o narrador de uma história” (BREMOND, 1975, p. 111). Estas palavras de Bremond, apesar de aliviá-lo da responsabilidade de pensar as “ramificações últimas” (como no exemplo da “luta” oferecido por Lefebve mais acima), não o dispensam da ‘utopia’ de reduzir a narrativa a um organismo vivo, dotado de “artérias” e “ramificações” precisas.

Lefebve prefere tratar as *ações, funções, seqüências, situações, personagens (agentes)* etc., através do conceito mais amplo de *diegese*. Para ele, a diegese se opõe à *narração* porque, enquanto esta é o “discurso das palavras”, aquela é o “discurso das coisas”. Mas, ambos trabalham em conjunto como “significantes” que tentam “reatualizar a nossa experiência de mundo” (LEFEBVE, 1975, pp. 166-7) <sup>235</sup>. A diegese é também esse mundo evocado, que abrange as categorias de tempo, lugar, personagem e ação. É a “narrativa propriamente dita” ou, ainda, a “ficção”. Por esse viés, sofre um deslocamento de sentido em relação ao seu correspondente etimológico *diegesis*<sup>236</sup> (imitação indireta; em oposição a *mimesis*, imitação direta), passando a designar mais precisamente o “conjunto dos significados que são tidos como referentes a coisas existentes” (LEFEBVE, 1975, p. 171).

Por incorporar todos os elementos formadores da diegese, a narrativa, segundo Lefebve, “faz intervir”, ao lado ou como constituidor da diegese, a narração. Assim, qualquer narrativa pode ser representada conforme o esquema abaixo:



A seta para baixo indica que a diegese não possui uma existência independente, mas que “nos é dada (...) *por e através de* a narração”. Por esse motivo, comenta Lefebve, torna-se complicado identificar quais elementos pertencem de fato e de direito à diegese. Observa a respeito da relação entre ambas que a narração “indica a diegese, mas ao mesmo tempo dissimula-a e denuncia-a. A diegese nunca é total ou acabada, tem de ser progressivamente inventada, à maneira das conotações (...); ela permanece indefinida e, por vezes, até puramente hipotética” (LEFEBVE, 1975, pp. 173-4-5).

---

235 Por outro lado, *diegese* e *narrativa* são termos que se confundem em Lefebve. A narrativa compreende, basicamente, todos os elementos que formam a diegese: “Convenhamos em chamar narrativa a todo o discurso que nos dá a evocar um mundo concebido como real, material e espiritual, situado num espaço determinado, num tempo determinado, refletido a maioria das vezes num espírito determinado que, ao invés da poesia, pode ser o de uma ou de várias personagens tanto quanto o do narrador” (LEFEBVE, 1975, p. 170).

236 É neste sentido que Gérard Genette afirma ser a *diegese* diferente da *diegesis* (termo que advém da teoria platônica sobre os modos de representação). Comentaremos essa e outras questões relativas à diegese mais adiante.

Lefebve (1975, p. 189) localiza os principais problemas que decorrem do estudo das “visões” (foco narrativo) no fato de se compreender a diegese como “uma realidade análoga à realidade prática, quando ela, por outro lado, é já uma realidade estética”<sup>237</sup>.

Contudo, ele salienta que as fronteiras entre essas “categorias” (narrativa/narração/diegese) continuam fluidas, pois a concepção mesma de diegese está “desajustada”. Daí decorre a natureza paradoxal de, ao mesmo tempo, confundir-se “com os sentidos que transmite” e diferir-se deles. Ainda dentro dessa percepção paradoxal, os elementos são, simultaneamente, vistos como “real” (o real fictício) e como *signos*, *indícios* (conforme define Barthes) e *símbolos*. Em conjunto, eles formam um *sistema* em que cada um deles remete aos demais, diferentemente do que ocorre, por exemplo, no dia a dia – em que o acontecimento está dotado de contingência, sem nenhum “sentido verdadeiro” ou, no máximo, quando o adquire, assim o faz por pura questão de utilidade. Diz: “A diegese faz-nos entrar no reino da necessidade: *cada coisa, aqui, significa*. Todo o acontecimento supõe um acontecimento a vir, que se lhe ligará de um certo modo; todo ato e todo objeto são portadores de uma conotação psicológica, social, filosófica” (LEFEBVE, 1975, pp. 191-2. Grifo do autor).

Os atos e objetos “portadores” de significados psicológicos, sociais e filosóficos são as “coisas” da diegese que “apelam para a nossa experiência geral”. Assim:

O autor que leva tal par de amantes a passear na montanha pode, decerto, descrever-nos uma situação amorosa particular numa paisagem determinada: nem por isso deixa de evocar, ao mesmo tempo, o amor em geral e as suas relações com a natureza. A narrativa, tal como a poesia, tende, pois, a

---

237 Mas, ainda assim, a essência e os limites dessa realidade estética não são dados com precisão, e o próprio conceito tende a ser interpretado de diferentes formas. Deste modo, o teórico francês propõe três grandes sentidos para o termo diegese: 1. *diegese no sentido restrito*: o que é denotado, e nada mais; 2. *de diegese propriamente dita*: os acontecimentos (físicos e mentais), tais como podem ser reconstituídos na sua sequência lógica, preenchendo as lacunas ou elipses inevitáveis; seria, em suma, o que geralmente se chama de *intriga*; 3. *de diegese no sentido lato*, que compreenderia, ainda, as valorizações e a ideologia (LEFEBVE, 1975, p. 191).

*presentificar-nos*<sup>238</sup> uma totalidade vivida que ultrapassa o que ela nos mostra (LEFEBVE, 1975, p. 193. Grifo nosso).

Quando os teóricos trabalham com a “estrutura do mundo representado” estão levando em consideração o segundo sentido de diegese apresentado acima, ou seja, a diegese como uma intriga ou “história” composta de sequência de *ações* e *situações* postas num determinado *lugar* e desenvolvendo-se em determinado *tempo*. Contudo, as ações e as situações deste universo representado estão vazias, caso não se leve em importância a presença da categoria da personagem. Por sua vez, esta categoria traz atrelada a si os variados aspectos psicológicos e ideológicos. E, mais uma vez, fica difícil dissociar o que constitui e o que não constitui a diegese. Lefebve considera, por exemplo, que os “informantes” e os “índices” de Barthes, estão sempre remetendo à *valorização* e à *ideologia* (LEFEBVE, 1975, pp. 195-6-7).

Depois de proceder à crítica dos estudos estruturalistas (apresentada acima), Lefebve procura reler os esquemas apresentados a partir do conceito de *figuras*. Nessa perspectiva, a narrativa (e, por meio dela, a diegese) é constituída de certas figuras que nascem a partir de um *desvio* em relação a uma linguagem hipoteticamente neutra (o chamado grau zero<sup>239</sup>).

Para Lefebve (1975, p. 213), os trabalhos estruturalistas fornecem um vislumbre do grau zero pelo fato de os teóricos construírem um modelo narrativo em que situações e ações são descritas “tais como se nos podem deparar na vida de todos os dias”. Assim, a verdadeira narrativa é posta em movimento somente quando suas ações e situações quebram o padrão, “se revelam excepcionais, se afastam do normal” passando a constituir “figuras”.

---

238 O conceito de “presentificação” é uma noção bastante fluida na obra de Lefebve aqui consultada. Unem-se a este outros conceitos-base a partir dos quais ele funda o seu modo de ver o fenômeno literário. São exemplos o de “imagem fascinante” e de “encarnação”. A imagem fascinante decorre de uma ambiguidade de interpretação: “o que vejo aparece-me *ao mesmo tempo* verdadeiro na sua irreabilidade, falso na sua verdade: esta ambiguidade provoca a minha fascinação. Desligado da atitude prática, sem me colocar, contudo, numa perspectiva científica, ressinto-me desse tremor das aparências”. Mais adiante, complementa: “A imagem fascinante consiste, pois, no fenômeno pelo qual o objeto da nossa consciência, seja qual for, se vê subitamente *posto em dúvida* na sua realidade e na sua presença” (LEFEBVE, 1975, p. 136. Grifos do autor). A presentificação decorreria, assim, dessa postura através da qual encaramos o objeto de nossa percepção (ou de nossa psique) posto em dúvida na sua realidade. O ato de problematizar, através da dúvida, a realidade de um objeto que “passava despercebido”, fá-lo surgir *presentificado* em nossa consciência, e isso nos gera a fascinação. De nossa perspectiva, a imagem fascinante, conforme definida por Lefebve, seria compreendida como um *problema de verossimilhança* por Aristóteles, no que diz respeito, especificamente, àquela característica do verossímil de tornar *convincente* até mesmo o que parece impossível, isto é, aquele traço que nos faz encarar como *verdadeiro o irreal*. Por sua vez, o ato da dúvida que causa a fascinação pela presentificação de algo, digamos, automatizado, em muito se assemelha à postura primordial que fez nascer a filosofia – por isso, registramos aqui que essa postura não é um traço que pode ser tomado como *distintivo* do fenômeno artístico em geral.

239 O grau zero “seria, pois, idealmente, a realidade tal como a experiência comum, a ciência, a educação, a ideologia da nossa civilização no-la representam no que nós cremos ser a sua totalidade: lógica, sem indeterminações, sem lacunas, por consequência sem surpresas nem problemas – numa palavra, em tudo o contrário do que pretende precisamente mostrar-nos a narrativa” (LEFEBVE, 1975, p. 213). Lefebve (1975, p. 212) reconhece que “mais ainda do que no caso do discurso propriamente dito, onde possuímos pelo menos referências linguísticas, esse grau zero será em grande parte uma construção do espírito”.

O esforço do teórico francês se volta para a construção de um quadro das principais figuras da diegese. Nesse propósito, o agrupamento é feito levando-se em conta quatro *domínios* do universo representado: o da *intriga* (ações e situações); o das *personagens* (consideradas em seu aspecto físico e moral); o do *cenário*; e o da *ideologia*.

As situações “poderiam ‘existir realmente’”, diz, citando Souriau. Mas, as melhores são as que nos pintam “realidades menos frequentes, excepcionais, mesmo paradoxais ou aberrantes (o fantástico)”. Já as ações, dentro do “duplo jogo sintagmático e paradigmático” ao qual estão submetidas, são as geradoras do “suspense”. Ambas, situações e ações, estão “estritamente imbricados” na intriga: a situação primeira (“inicial”) constitui um “sistema de forças instáveis” que resultam em ações “produtoras de novas situações” (LEFEBVE, 1975, p. 214).

As personagens formam “o nó da narrativa”. São, nos trabalhos estruturalistas, descritas de modo abstrato através do termo “actante”, podendo ser investidas de um ou vários papéis. Pode também ser uma representação da coletividade ou ter sua importância diminuída e até mesmo anulada, como em “certos ‘novos romances’” (LEFEBVE, 1975, p. 214-5).

O cenário pode, além de suas funções convencionais (lugar em que as personagens frequentam, onde ocorrem as ações e se situam objetos), estar imbuído de representação simbólica.

A ideologia (“os valores morais, sociais, políticos, filosóficos e, bem entendido, estéticos e literários”) pode ser anunciada diretamente pela narração ou pode surgir de modo indireto através da construção e do desenlace da intriga.

Todos estes domínios estão postos no “eixo horizontal” do quadro representativo das figuras da diegese.

Já no “eixo vertical” aparecem as formas mais recorrentes de desvios do grau zero do discurso diegético. Eles surgem por “*defeito*” ou “*desestruturação, supressão* de um ou de vários elementos no todo ou em parte, entorse à ordem lógica, permuta”; e também por “*excesso, adjunção ou estruturação*” (LEFEBVE, 1975, p. 216. Grifos do autor). Em todo caso, todo desvio constitui uma “derrogação” em relação ao “*normal* ou ao que nós consideramos como tal”, e em relação à lógica, quando uma determinada ação sugere “Y” e, no lugar de Y, aparece “Z” ou a “negação de Y”. Derrogação também no que reporta à verossimilhança “se tal personagem, por exemplo, que se espera que experimente, segundo as normas estabelecidas, tal sentimento em tal circunstância, experimenta um sentimento



completamente diferente que nos surpreende ou que nos perturba” (LEFEBVE, 1975, p. 216)

240

A combinação dos eixos gera o seguinte quadro (LEFEBVE, 1975, pp. 220-1):

|                                          | A<br>SITUAÇÕES<br>E<br>AÇÕES                                                                    | B<br>PERSONAGENS                                               | C<br>CENÁRIO                             | D<br>IDEOLOGIA            |
|------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------|------------------------------------------|---------------------------|
| I<br>LACUNA OU<br>ELIPSE                 | A expectativa ou<br>suspense, a<br>reticência, a<br>suspensão                                   | A ausência<br>temporária ou<br>total                           |                                          |                           |
| II<br>SINÉDOQUE E<br>METONÍMIA           | Microcosmo-<br>macrocosmo, a<br>suspensão, o<br>oculto                                          | Visão “de fora”,<br>metonímia<br>diegética                     | Objeto indício,<br>“efeito do real”      |                           |
| III<br>ILOGISMO E<br>PARADOXO            | O fantástico, a<br>surpresa, atos<br>aberrantes, atos<br>gratuitos                              | Monstros, super-<br>homens<br>apaixonados, etc.<br>metamorfose | Objeto insólito,<br>animação             | Contestação,<br>escândalo |
| IV<br>PERMUTA OU<br>INVERSÃO             | Catástrofe,<br>realidade-sonho,<br>flash-back, o<br>quiproquo                                   | Equívoco,<br>substituição, “o<br>duplo”                        | Substituição<br>metamorfose,<br>animação | Paródia, ironia           |
| V<br>REPETIÇÃO,<br>EXPANSÃO,<br>INSERÇÃO | Tempo cíclico,<br>reiteração, a<br>“cascata”, a<br>minúcia, a<br>inserção, o reflexo<br>abissal |                                                                | Simplicidade ou<br>profusão              |                           |
| VI<br>AMBIGUIDADE<br>E                   | Ambiguidade<br>funcional, real-<br>irreal<br>ambiguidade de<br>ponto de vista                   | Ambiguidade de<br>papel, de caráter                            |                                          | Ambiguidade de<br>juízo   |

240 Adaptamos assim o esquema oferecido por Lefebve: 1) Desvio por desestruturação: a) por *supressão de elementos* (total: *lacuna* ou *elipse*); b) por *supressão-adjunção* (parcial: *sinédoque/metonímia*); c) por *ilogismo* ou *paradoxo*; d) por: *permuta*, *inversão* ou *inserção*. 2) Desvio por estruturação: a) por *repetição* ou *expansão*; b) por *ambiguidade*; c) por *aproximação* (*paralelismo de similitude*, ou *paralelismo de contraste*); d) por *simbolização* ou *metaforização* (LEFEBVE, 1975, p. 220).

|                               |                                                                   |                                                                             |                                                                           |                             |
|-------------------------------|-------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------|-----------------------------|
| VII<br>PARALELISMO            | De similitude, de<br>contraste                                    | Personagens<br>intermutáveis,<br>personagens<br>contrastadas                |                                                                           | Confronto das<br>ideologias |
| VIII<br>SÍMBOLO E<br>METÁFORA | Comparação,<br>metáfora,<br>símbolo,<br>microcosmo-<br>macrocosmo | Tipos,<br>personagens<br>exemplares,<br>gestos simbólicos<br>ou metafóricos | Simbolismo<br>“natural” ou<br>“convencional”,<br>variações<br>metafóricas |                             |

Lefebve procede ao comentário de todas as figuras acima. Não pensamos ser necessário, por agora, explicitar como o teórico francês conceitua cada uma delas. Caso precisemos recorrer a qualquer das figuras mencionadas no quadro, seja ainda neste capítulo ou no capítulo analítico, exporemos suas reflexões em maiores detalhes.

É óbvio o problema de se compreender o discurso da diegese/narrativa como um *desvio* de um discurso ideal. O próprio Lefebve está consciente da inexistência de um grau zero. Mais do que uma abstração ou uma “construção do espírito”, como ele mesmo diz, o grau zero nos soa como algo utópico. Portanto, fundamentar a origem da narrativa num fulcro utópico lança certo descrédito nos resultados que daí procedem. Este processo é análogo ao esforço de se construir toda uma argumentação complexa tomando como base uma falácia. Não queremos sequer comentar a existência de um grau zero no discurso do cotidiano, ou da ciência, porque o próprio fundamento da linguagem é, em si, metafórico. Não precisamos reiterar o postulado de que não existe uma correspondência neutra entre linguagem e realidade; logo, a narrativa não pode ser vista como um *desvio* de algo que nem sequer existe.

Dizer também que o trabalho dos estruturalistas nos dá uma ideia desse grau zero por tratar de forma esquemática os elementos fundadores da narrativa nos parece também outro problema. As narrativas que servem de base para a pesquisa de Todorov, por exemplo, já possuem suas próprias marcas idiossincráticas que as distinguem como obra de arte narrativa. E mais: as próprias narrativas folclóricas de Propp e Bremond, enquanto Formas Simples, não deixam de fundar um universo diegético em quase tudo diferente de nossa realidade. A análise estrutural evidencia os elementos fundadores de sua diegese. Em nenhum aspecto, portanto, as análises dessa diegese conforme é constituída pode ser tomada como referência, ideia ou vislumbre do que seria o grau zero da narrativa.

No entanto, essas observações críticas não invalidam a compreensão das *figuras* da narrativa, porque essas figuras, a rigor, não nascem de um desvio, mas de um trabalho criativo

com a linguagem. Onde Lefebvre vê “defeito”, “desestruturação”, de um lado, e “excesso” de outro, deve ser visto, na verdade, um grau acentuado de elaboração linguística com a intenção de produzir a comunicação estética<sup>241</sup>.

Voltando, contudo, às reflexões sobre a diegese, temos em Gérard Genette, praticamente, a referência para o tratamento conceitual deste termo. Analisando o uso dele na teoria platônica dos modos de representação e na releitura dessa teoria feita por Aristóteles, o teórico francês constata que em nenhum dos dois filósofos a diegese é encarada como um modo representativo legítimo.

Em Platão, *diegesis*<sup>242</sup> aparece em oposição a *mimesis*, compondo, ambas, a *lexis* (a maneira de dizer). A *mimesis* é a “imitação propriamente dita”; a *diegesis* é a “simples narrativa”. Esta última ocorre quando o poeta assume a fala do personagem sem preocupar-se em “fazer crer que é um outro que fala” (PLATÃO apud GENETTE, 1976, p. 257), ou seja, quando o poeta emprega o chamado discurso indireto. A imitação propriamente dita ocorre quando o poeta deixa falar a personagem por meio do discurso direto. Essa divisão gera a classificação dos gêneros em narrativo (o antigo ditirambo) e mimético (o teatro) e um terceiro modo (misto) que emprega alternadamente o modo narrativo e o modo mimético (a epopeia, por exemplo).

A classificação de Aristóteles, comenta Genette (1976, p. 258), parece ser “completamente diferente” da de Platão, pois reúne toda a poesia sob a égide da imitação, sendo o modo (a *mimesis*) e o modo narrativo (também denominado por Aristóteles de *diegesis*) seus dois componentes.

Genette (1976, p. 258) observa que, enquanto Platão classifica o gênero épico como um modo misto, Aristóteles o inclui dentro do modo narrativo puro. A explicação pode estar no fato de este “definir mais estritamente” do que aquele a noção de *mimesis*, ao levar em consideração as “condições cênicas da representação dramática”. A inclusão da epopeia no modo narrativo puro, por sua vez, se justifica porque a narrativa constitui o *fundo* ou a “trama

---

241 Desse modo, reformularíamos o primeiro esquema de Lefebvre (aquele apresentado em nota de rodapé mais acima) chamando a parte que compreende os “Desvios por desestruturação” de “Estética das formas narrativas implícitas”; e a parte dos “Desvios por estruturação” de “Estética das formas narrativas explícitas”. Manteríamos a mesma observação de Lefebvre acerca da possibilidade de interação de uma “estética” com outra, o que fragiliza as tentativas de esquematismo por tornarem diluídas as fronteiras que separam um recurso estético de outro. É o caso, citado pelo teórico francês, da dificuldade de se fazer distinção clara entre uma contradição (ilogismo ou paradoxo) um contraste (paralelismo), ou de certas variantes da repetição que pode entrar “na categoria da comparação, do contraste ou da contradição”; ou ainda a “inversão tomada à letra” que “pode conduzir ao ilogismo”, e mais o “duplo”, que “depende, ao mesmo tempo, da ambiguidade, da inversão, de paralelismo, do ilogismo...” (LEFEBVRE, 1975, p. 218).

242 Em trabalho recente, Genette diferencia o termo *diegese* da sua raiz etimológica *diegesis*. Comentaremos essa diferença mais adiante.

de seu discurso”. Na epopeia, os diálogos, mesmo sobrepujando a parte narrativa, são ainda “enquadrados e conduzidos” por esta parte. No geral, Aristóteles acaba por elogiar Homero baseado no fato de ele pouco intervir em seus poemas, deixando maior espaço para o discurso direto e, com isso, exercer o “papel do poeta, que é imitar o mais possível”.

Ao pensar assim, Aristóteles, na prática, pouco difere de Platão, uma vez que continua a ver a *mimesis* como a imitação legítima, enquanto a *diegesis* não alcançaria a plenitude imitativa como alcança aquela. A diferença, esclarece Genette, é apenas de valor<sup>243</sup>.

Para Genette, entretanto, a inversão é conceitual: a rigor, é o modo narrativo, e não o dramático, o mais imitativo. Vejamos as razões para isso.

O modo dramático, em seu funcionamento através da cena, se assenta em “gestos e falas”. A representação das ações pode ser feita através dos gestos, mas no “plano linguístico”, local da “atividade específica do poeta” essa representação já não é mais possível. O discurso direto que introduz as falas das personagens, a rigor, não as representa, mas as *reproduz*, as *repete* ou as *constitui*, tornando o “trabalho da representação nulo” (GENETTE, 1976, p. 259). Assim, Platão e Aristóteles usam o termo *mimesis* para se referir, na verdade, a um processo não imitativo, mas constituidor ou repetidor. Enquanto, do ponto de vista de Genette, *mimesis* é *diegesis*<sup>244</sup>.

Narrativa é, aqui, diegese; e diegese é mímese. Percebemos nesta equiparação que o termo *diegese* não ganha (ainda) os contornos específicos tais como Lefebvre apontou em suas três acepções.

Em outro momento, Genette (1995) também aponta três concepções de *narrativa*. A primeira, como “enunciado narrativo” abrangendo o “discurso oral ou escrito” que se desenvolve através de um ou mais acontecimentos; a segunda, descreve a narrativa como a “sucessão de acontecimentos, reais ou fictícios” através das relações “de encadeamento, de

---

243 Diz: “... pois Platão condena os poetas enquanto imitadores, a começar pelos dramaturgos, sem exceção de Homero, julgado ainda demasiado mimético para um poeta narrativo, só admitindo na Cidade um poeta ideal cuja dicção austera seria tão pouco mimética quanto possível; enquanto que Aristóteles, simetricamente, coloca a tragédia acima da epopeia, e louva em Homero tudo o que aproxima sua escritura da dicção dramática. Os dois sistemas são portanto idênticos, com a única reserva de uma inversão de valores: para Platão como para Aristóteles, a narrativa é um modo enfraquecido, atenuado da representação literária – e percebe-se mal, à primeira vista, o que poderia fazê-los mudar de opinião” (GENETTE, 1975, pp. 258-9).

244 Conclui: “... o único modo empregado pela literatura enquanto representação é o narrativo, equivalente verbal de acontecimentos não verbais e também (...) de acontecimentos verbais, a não ser que ele se apague neste último caso diante de uma citação direta na qual se anula toda função representativa, aproximadamente como um orador judiciário pode interromper seu discurso para deixar o tribunal examinar uma prova concreta. A representação literária, a *mimesis* dos antigos, não é portanto a narrativa mais os “discursos”: é a narrativa, e somente a narrativa” (GENETTE, 1976, pp. 259-260).

oposição, de repetição, etc.” Aqui, analisar a narrativa é verificar as ações e as situações “consideradas nelas mesmas, com abstração do *medium*, linguístico ou outro, que dele nos dá conhecimento”; a terceira concepção ainda se refere a “um acontecimento”. Porém, esse acontecimento é visto da perspectiva de quem o conta (isto é, da narração), isto é, trata-se do “ato de narrar tomado em si mesmo” (GENETTE, 1995, pp. 23-4).

No geral, trata-se de três instâncias fundadoras da “realidade narrativa”, que Genette propõe denominar, respectivamente, de: a) *narrativa* “propriamente dita”, ou seja, “o significante, enunciado, discurso ou texto narrativo em si”; b) *história* ou o “significado ou conteúdo narrativo”; e c) *narração*, ou o “ato narrativo produtor e, por extensão, o conjunto da situação real ou fictícia na qual toma lugar” (GENETTE, 1995, p. 25).

Em nota de rodapé (GENETTE, 1975, p. 25), ele esclarece que o segundo membro dessa tríade (a história) tem um sentido vulgar (“contar uma história”) e um sentido técnico, conforme definição todoroviana, que distingue “narrativa como discurso” – o que equivale à acepção da letra a), narrativa propriamente dita –; e “narrativa como história” – que equivale à acepção da letra b) –. Genette usa o termo *diegese* (advindo da “narrativa cinematográfica”) para designar tanto história em sentido corrente como em sentido técnico. Portanto, aqui, *diegese* é *história*.

Neste sentido, o binômio história/narração, oposição semelhante ao binômio formalista *fabula/syuzhet* (fábula e trama), só vem a materializar-se por meio do enunciado narrativo, numa relação de reciprocidade. Logo, não temos dois níveis, mas três; e a análise do discurso narrativo “será, pois, para nós, essencialmente o estudo das relações entre narrativa e história, entre narrativa e narração e (...) entre história [diegese] e narração” (GENETTE, 1995, p. 27)

245.

Em revisão recente de sua taxonomia, Genette (1998) reafirma a importância de sua visão triádica da narrativa em detrimento das propostas dualistas advindas do formalismo russo. Estabelece ainda uma ‘cisão’ entre *diegese* e *história* (termos que, como vimos, ele considerava equivalentes).

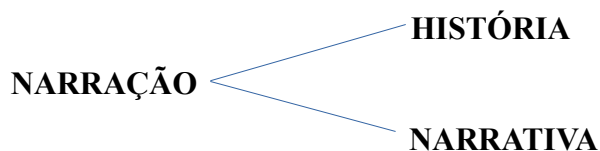
---

245 Desse sistema triádico ocorre toda a organização de sua análise ‘crítico-teórica’ do romance *À la Recherche du temps perdu*, de Proust. Tomando como apoio a divisão feita por Todorov, ele classifica “os problemas da narrativa em três categorias: a do *tempo*, ‘onde se exprime a relação entre o tempo da história e o do discurso’; a do *aspecto*, ‘ou a maneira pela qual a história é percebida pelo narrador’; a do *modo*, isto é, ‘o tipo de discurso utilizado pelo narrador’” (GENETTE, 1995, p. 27). Percebe-se, ainda, que quando confrontada com as três acepções de *diegese* fornecidas por Lefebvre (1975, p. 191), a *diegese* genettiana é equivalente ao segundo daqueles sentidos, ou seja, é o equivalente de *intriga*: “os acontecimentos (físicos e mentais), tais como podem ser reconstituídos na sua sequência lógica, preenchendo as lacunas ou elipses inevitáveis”. Mais adiante, entretanto, Genette renegará esta concepção de *diegese* em prol de uma noção mais ampla (e, de nosso ponto de vista, mais adequada).

Ele reitera o valor da tríade *história/narrativa/narração*, atualmente “admitida por todos”, e confirma a semelhança dessa divisão com o par formalista *fabula/syuzhet*. Entretanto, vê a sua terminologia como mais expressiva e transparente em relação à dos formalistas russos, constituída por “términos tan mal escogidos que dudo, una vez más, sobre cómo repartirlos”. Além do mais, a perspectiva conceitual da tríade contempla, segundo Genette, de modo mais adequado “el conjunto del hecho narrativo” (GENETTE, 1998, p. 12).

A perspectiva dual, continua Genette (1998, pp. 12-3), pode gerar certa confusão, sobretudo quando comparada com a que foi proposta por Benveniste (*história/discurso*) a qual ele teve “la desgracia de rebautizar, debido a otras necesidades, como *relato/discurso*”<sup>246</sup>. *História/discurso, narrativa/discurso, história/narrativa*: “está claro”, comenta, “que es muy fácil perderse, salvo que se quiera respetar bien los contextos y dejar que cada uno guarde sus propias vacas y cuente sus propias ovejas, por lo que la narratología resulta ser un buen remedio para el insomnio” (GENETTE, 1998, p. 13).

O dualismo formalista, que origina posteriormente outros binômios confusos, está, para Genette (1998, p. 13) na “prehistoria de la narratología, y ya no nos sirve de nada”. Da mesma forma, “el par *historia/relato* (...) no tiene sentido si no está integrado en la triada *historia/relato/narración*”. Em termos de ordem, teríamos o seguinte esquema<sup>247</sup>:



Finalmente, Genette desfaz a equivalência proposta por ele mesmo entre *diegese* e *história*:

El empleo de la palabra *diégèse*, propuesta, en parte, como un equivalente de *historia*, no estaba exento de confusión, que he intentado corregir desde entonces. La *diégèse*, en el sentido en que Souriau propuso dicho término en 1948, cuando oponía el universo diegético, como lugar del significado, al

246 Na versão de língua espanhola aqui consultada, o termo *relato* é o equivalente do termo *narrativa*.

247 Em que *história* e *narrativa* são constituídos ao mesmo tempo, tornando-se, assim, totalmente indissociáveis. Lembramos que esse esquema de Genette difere na ordem do esquema proposto por Lefebvre – que coloca em primeiro plano a narrativa como instância abrangente, enquanto narração e diegese seriam instâncias abrangidas –. As implicações de ordem, entretanto, nos parecem questão relativa à posição da qual queremos ver a “realidade narrativa”. Se considerarmos “narrativa” como a *obra acabada*, então o esquema de Lefebvre terá o seu sentido, visto que narração e diegese estão dentro da obra. Se, porém, quisermos observar, não a obra acabada, mas os mecanismos que formam, num simultâneo, narrativa e história (diegese), devemos adotar a perspectiva da narração como faz Genette.

universo *de la pantalla*, como lugar del significante filmico, es un *universo*, más que un encadenamiento de acciones (historia): la *diégèse*, por tanto, no es la historia, sino el universo en el que ocurre, en el sentido un poco... restringido (y totalmente relativo) en el que se dice que Stendhal no está en el mismo universo que Fabrice. Por consiguiente, no hay que sustituir *historia* por *diégèse*, como se hace hoy con demasiada frecuencia, incluso aunque, por un motivo evidente, el adjetivo *diegético* se imponga, poco a poco, como sustituto de “histórico”, que entrañaría una confusión aún más onerosa (GENETTE, 1998, p. 15. Grifos do autor).

Trata-se de considerar a diegese como um conceito mais abrangente que, inclusive, engloba os sentidos mais tradicionais atribuídos à história e à intriga. E, por este viés, parece se aproximar do pensamento de Lefebve, que discerne uma *diegese no sentido lato*, compreendendo as noções de valorização e ideologia.

No geral, malgrado o esforço de Genette em estabelecer essa distinção, o conceito de história pode, para alguns, envolver muito mais do que um “encadenamiento de acciones”. A julgar pelas ligações inevitáveis que esse encadeamento tem com outras categorias (de forma implícita ou explícita), a história, bem como a intriga e, especialmente, o que denominamos aqui de *enredo*, pode ser ampliada em seus limites e, assim, como já observa Lefebve, tornar, mais uma vez, frágeis as suas fronteiras. Por enquanto (e, talvez, sempre), a questão deva se resolver pela simples adoção de uma das perspectivas – de preferência, a menos problemática.

Outra distinção trabalhada por Genette concerne à raiz etimológica da palavra. Para ele, *diegesis*, termo advindo da teoria platônica dos modos de representação, conforme vimos, não é o mesmo que *diegese*. O primeiro vocábulo designa “el relato puro (sin diálogo), opuesto a la *mímesis* de la representación dramática”. A palavra *diegese* não figura como uma tradução em tudo equivalente ao termo platônico, pelo menos no francês, observa o teórico, já que o inglês usa um mesmo vocábulo (*diegesis*) para se referir à palavra francesa e à grega – como ocorre em Wayne Booth. “Por mi parte” diz Genette, “siempre hago derivar (como Souriau, por supuesto) *diegético* de *diégèse*, nunca de *diégesis* (GENETTE, 1998, p. 16).

Ele discorre ainda sobre o tradicional problema da narrativa mínima. Sentenças como “Ando”, e “Pierre chegou” são, para Genette, formas mínimas de narrativa<sup>248</sup>. Neste sentido, é perceptível que ele não se afasta muito do que já se disse sobre o elemento mínimo necessário para que se tenha uma narrativa. Passo adiante é dado, nos parece, quando observa que as

---

248 Diz: “En mi opinión, desde el momento en que hay un acto o suceso, aunque sea único, hay una historia, porque hay una transformación, el paso de un estado anterior a un estado posterior y resultante. “Ando” supone (y se opone a) un estado de partida y un estado de llegada. Es toda una historia y, para Beckett, sería ya demasiado para contarla o escenificarla” (GENETTE, 1998, p. 16).

transformações que resultam das ações podem estar orientadas para um direcionamento específico. Por exemplo, na sentença “Marcel torna-se escritor” é possível verificar não uma mera transformação, mas uma transformação *esperada* ou *desejada*. Ou o inverso, com Édipo na seguinte sentença “Édipo acaba casando com sua mãe”: a transformação daí resultante pode ser qualificada de transformação *temida*.

O aspecto que se sobressai dessa observação sutil a respeito das transformações é aquele que põe a história baixo uma perspectiva de importância ou interesse. Tanto as narrativas populares como as clássicas terminam por uma transformação concreta que podem resultar em gratificação ou decepção. O decepcionante, entretanto, pode acabar gratificante em segundo grau “para el lector y, quién sabe, para el héroe” (GENETTE, 1998, p. 16). Essa reflexão, contudo, não deixa de lembrar o relativismo de perspectivas estudado por Bremond.

No entanto, para Genette, uma história continua sendo história mesmo quando não interessa<sup>249</sup>: “interesar, a quién? *Yo ando* no me interesa seguramente más que a mí, e incluso depende de los días: tal vez, después de un mes de sanatorio, sea una maravilla” (GENETTE, 1998, p. 17). Conclui:

Por tanto, me da la impresión de que hay que distinguir grados de complejidad de la historia, con o sin nudo, peripecia, reconocimiento y desenlace, y dejar su elección a los géneros, las épocas, los autores y los públicos, como hacían, más o menos, Aristóteles o E. M. Forster con su célebre distinción de la historia (...) e intriga (...). Hay tiempos y lugares para la historia, hay tiempos y lugares para la intriga (...). Mi relato mínimo es seguramente más pobre que la historia según Forster, pero la pobreza no es forzosamente mala. Simplemente, “*The king died*” [“Murió el Rey”], es, en mi opinión, suficiente para elaborar un titular. Y, se el pueblo quiere detalles, se los daremos (GENETTE, 1998, p. 17).

O que Genette parece não ter notado é que sua concepção de história não é “mais pobre” do que a apresentada por Forster. No autor de língua inglesa, a história compreende apenas a sucessão, o “e depois”. Enquanto, no autor francês, o termo se mostra aberto ao acúmulo de “graus de complexidade”, comportando aí noções como nó, peripécia, reconhecimento e desenlace. Mesmo em sua forma mínima, como a exemplificada, a história genettiana contém em si o conceito de transformação direcionada. A história de Forster, ao contrário, parece estar desprovida de finalidade, pois ao caracterizá-la como mera sucessão

---

249 Não pensa bem assim Yuri Lotman. Partindo da herança deixada por Veselovsky, Shklovsky e Propp, Lotman entende que a natureza da unidade mínima – que ele passa a chamar de *evento* ou *acontecimento* – está numa *relação de dependência com uma determinada visão cultural*. Assim, o que pode constituir um *acontecimento* (ou uma *história*) para um determinado grupo, pode não significar nada para outro (LOTMAN, 1979, p. 234).



não esclarece se essa sucessão é ou não orientada (o seu “e depois” dá a entender apenas um desenrolar sem, como diria Aristóteles, *causa final*).

Chegando, enfim, ao término do que pensamos ser o que há de mais relevante nos estudos do estruturalismo (francês), é necessário reiterar aquilo que dissemos antes de começar esta seção, a saber, que as reflexões daqui advindas não explicitam diretamente um estudo sistemático de algo chamado *enredo*. Isso decorre do fato de esta categoria da narrativa ser compreendida sob diversos aspectos e por terminologias diversas que vão desde o clássico *mito* aristotélico, passando pela *fabula* formalista até a *intriga* todoroviana e, em alguns momentos, a *diegese* de Lefebvre e Genette. Dentro deste ‘passeio’ teórico ainda não é possível definir com clareza os limites do enredo, isto é, os elementos que são, de fato e de direito, componentes da sua natureza e estrutura.

No entanto, podemos notar com relativa facilidade o que constitui o polo das preocupações em quase todas as pesquisas do estruturalismo francês<sup>250</sup>: de uma ou de outra forma, são reiteradamente consideradas as noções de *causalidade*, *temporalidade*, *sucessão*, *ações* (*motivos*, *proposições*, *funções*), *situações*, *transformações/mudanças* (*peripécias*), *sequências*, *agentes* etc. como pertencentes a uma categoria evocada por múltiplos vocábulos. Do nosso ponto de vista, é exatamente dessa recorrência que podemos inferir com relativa certeza quais são os elementos formadores de um enredo. Em algum momento, essas noções estarão, por necessidade, ligadas de tal modo a outras categorias (*personagem*, *espaço*, *tempo*, *narrador*), como já aponta Lefebvre, que ficará difícil separá-las em nosso estudo.

#### 1.4. O enredo na tradição teórica anglo-americana: alguns estudos

Mais acima, mencionamos Forster por intermédio de Genette. É necessário apresentar suas ideias de modo mais detalhado a partir do que expõe ele mesmo em seu famoso *Aspectos do romance* (2005).

Para o nosso objetivo importa apenas saber o que ele entende por *estória* (*story*) e *enredo* (*plot*), e isso se alcança de modo bastante rápido, devido à forma de sua exposição (conferências) que, presumimos, impede um ‘rodeio’ teórico mais prolixo.

A estória é, para Forster (2005, p. 30), uma construção inferior. Segundo suas próprias palavras, trata-se de “forma atávica e baixa” que “remonta aos tempos neolíticos” ou mesmo

---

250 Em geral, podemos tomar como exceção os trabalhos dos dois últimos teóricos aqui comentados, uma vez que suas reflexões não seguem necessariamente o rumo ditado pelos que buscam decifrar ou estabelecer o *átomo* narrativo, isto é, não tomam como ponto de partida para suas pesquisas o estudo do elemento mínimo e suas consequências e aporias teóricas mais comuns.

“aos paleolíticos”. Contudo, o romance não seria possível sem essa forma, uma vez que ela constitui a “espinha dorsal” ou a “solitária” através da qual os eventos são inscritos no tempo. Seu começo e seu fim são “arbitrários”, e sua maior função consiste em gerar o suspense na audiência – sempre levada pela estória a perguntar sobre o “e depois”. Aliás, é somente a essa pergunta (*e depois?*) que a estória tem a capacidade de responder, pois é a única que suscita, sendo um organismo tão primitivo e elementar<sup>251</sup>.

Diante de tamanho rebaixamento deste ‘aspecto’ do romance, a definição que o autor britânico pode dar-lhe é a seguinte: “É a narrativa de eventos dispostos conforme a sequência do tempo – o jantar depois do almoço, a terça-feira depois da segunda, a decomposição depois da morte, e assim por diante” (FORSTER, 2005, p. 31).

Ao separar a estória dos “mais nobres” aspectos do romance, sua aparência (“verme nu do tempo”) se torna “tão desagradável quanto maçante” (FORSTER, 2005, p. 31). E para ilustrar todo esse tédio e desprezo, ele propõe “parafrasear” um capítulo do romance *The Antiquary*, de Walter Scott.

Não discorreremos sobre tudo o que o crítico britânico diz acerca deste autor e sua obra. Apenas queremos enfatizar, primeiramente, o que parece ser uma *transmigração crítica*<sup>252</sup> inadequada praticada por Forster. Isso, entretanto, ainda não diz respeito à própria definição da estória (que discutiremos em seguida), mas sim ao caráter repulsivo com que ela é taxada em seus escritos. Expliquemo-nos.

Forster não gosta da forma como Scott constrói suas estórias, porque este deixa muitas “pontas soltas”. Ao dissecá-las, encontra várias razões para descrevê-las e defini-las da forma tão negativa como, de fato, faz. E basicamente nisto reside a transmigração crítica a que nos referimos: o que, na verdade, o crítico britânico analisa *não* são as estórias contadas por Scott, mas o *modo* rudimentar como este romancista as conta, isto é, as tramas soltas nas quais as envolvem. Ele toma valores da ordem da *narração* (em Genette o “ato narrativo produtor”) e os projeta como valores da ordem da *história* (Em Genette, o “significado”, ou o “conteúdo narrativo”). E isso nos leva a desconfiar de o “porquê” este crítico qualifica tão negativamente aquilo que ele chama de *estória*. Vejamos o seguinte comentário feito a um trecho do romance supracitado:

---

251 Diz “... a estória só pode ter um mérito: conseguir que a audiência queira saber o que vai acontecer depois. Inversamente, só pode ter um defeito: conseguir que a audiência não queira saber o que vai acontecer depois. São estas a duas únicas críticas que podem ser feitas a uma estória que seja uma estória mesmo” (FORSTER, 2005, p. 31).

252 “Transmigração” aqui entendida da forma mais etimológica possível, isto é, com o sentido de “passar de um lugar para outro”, ou de “mudança de um lugar para outro”, ou ainda de *projeção* de algo sobre outra coisa, de transferência.

O antiquário oferece a Lovel um quarto de dormir assombrado, onde o herói tem um sonho ou uma visão com um ancestral do seu anfitrião, que lhe diz: “*Kunst macht Gunst*”, palavras que ele não compreende na hora, graças à sua ignorância do alemão, e que, como ele vai aprender mais tarde, significam “O artifício conquista o favor”: ele deve insistir no assédio ao coração de Isabella. Ou seja, o sobrenatural não contribui com nada para a estória. Ele é introduzido com tapeçarias e tempestades, mas o resultado não passa de uma máxima vulgar. Mas o leitor não sabe disso. Quando ele ouve “*Kunst macht Gunst*”, sua atenção desperta novamente... e depois é desviada para outra coisa, e a sequência do tempo prossegue (FORSTER, 2005, p. 34).

Forster reclama de mais uma “ponta solta” deixada pelo romancista. A introdução do “sobrenatural” é um *procedimento* (no sentido que Shklovsky dá a este termo) que deveria resultar em algo mais do que um simples conselho (“insistir no assédio ao coração de Isabella”). Esse procedimento é suplantado pela sucessão de outros eventos e seu efeito funcional, isto é, sua importância enquanto elemento influenciador e decisivo, desaparece.

A crítica parece ser válida – não para estória, mas para o modo de contar essa estória. Nesse contexto, faria mais sentido chamar a forma de contar de Scott de “primitiva e elementar”, em vez de assim taxar a narrativa dos eventos. A rigor, uma história, (e, inclua-se aqui a *estória* de Forster), não se sujeita, em si mesmo, à égide da apreciação, pois é sempre possível que uma mesma história (ou, pelo menos quase a mesma) seja bem ou mal contada a depender da *forma* como é contada. Qualquer história é, neste sentido, digna de um romance, pois é a *construção* desse mesmo romance que lhe acrescenta um traço apreciativo: traço este, contudo, que não lhe é inerente (e nisto, mais uma vez, está a inadequação da abordagem de Forster).

O que diríamos, por exemplo, de José Lins do Rego, exímio contador de “estórias”? Em que sentido suas “estórias” poderiam ser chamadas de atávicas e baixas? São narrativas de um fim de mundo; de um ‘microcosmo’ aparentemente insignificante de um “mestre Amaro”, que se avoluma na “contação”. A insignificância, se houver, não será devido à estória em si (pois, como dissemos, ela não se subjeta à apreciação), mas devido ao que é feito com ela. Admitamos que a estória possa ser uma forma simples. “Simples” no sentido de “fundamental”: aspecto agregador de valores provenientes de outra ordem; mas, nunca no sentido de “primitivo”, “atávico” ou “baixo”, como deseja Forster.

O segundo ponto concerne à própria definição de *estória*. Até que ponto uma narrativa (pois a *estória* de Forster é uma narrativa), seria compreendida como tal apenas no domínio da sucessão de eventos no tempo? Se imaginássemos uma situação em que colocássemos vários acontecimentos dispostos no tempo, esse experimento resultaria no que chamamos vulgarmente de história? Pensemos na seguinte construção hipotética: “Em 1945, João

caminhava; em seguida, a bola furou e a bomba atômica explodiu em Hiroshima”. Em que aspecto o conjunto desses eventos poderia ser visto como uma estória/história? São acontecimentos postos em sucessão temporal (são indicadores dessa sucessão a marca de temporalidade explícita “1945”, e o adjunto adverbial “em seguida”).

Genette, provavelmente, consideraria não o conjunto, mas cada um dos eventos em si como história, já que, para ele, uma simples ação verbal do tipo “Ando.” já constitui, como vimos, uma narrativa mínima. Forster certamente discordaria, pois a sua definição de estória é clara: “o jantar depois do almoço, a terça-feira depois da segunda, a decomposição depois da morte”; e com isto ele quer, possivelmente, dizer como disse Lefebvre (1975, pp. 191-2): “Todo acontecimento supõe um acontecimento a vir, que se lhe ligará de um certo modo”. Mas, para ser estória/história, não basta apenas vir o jantar depois do almoço, ou a terça depois da segunda, pois não chamaríamos isso de “narrativa”, apenas de sucessão. E sucessão por sucessão, o conjunto hipotético de eventos acima seria uma história. Deve haver a *conexão*, que Aristóteles (de quem Forster discorda, infundadamente, diga-se de passagem) cobre com o seu conceito de *universalidade* (o mito deve ser universal, e não histórico<sup>253</sup>). Até mesmo na narrativa mínima de Genette, se não houver a conexão explícita deve, por *necessidade*, haver a implicação de uma conexão (pois “andar” supõe “partir” de algum lugar e “chegar” em outro<sup>254</sup>).

O problema de ver conexão, mesmo implicada, numa estória/história é que tendemos a enxergar aí também a causalidade – embora nas situações em que estamos na falácia da Escolástica, retomada Barthes, isto é, quando confundimos *sucessão* com *causalidade*. Mas ainda aqui estamos sendo aristotélicos, pois a sucessão que parece causalidade é persuasiva, ou seja, nos convence de que assim é. Basta lembrarmos o exemplo da estátua de Mítis, citada pelo Estagirita. Portanto, tendemos a ver uma história (já aqui, no sentido bem próximo ao do mito aristotélico) somente quando encontramos, ao menos, a aparência de causalidade na sua sucessão<sup>255</sup>.

---

253 E não ser *histórico* significa que as ações devem ser *coerentes* entre si para representar o possível e não, necessariamente, o real. Ora, o possível tem de ser *universal*, e não particular (histórico).

254 Mesmo que não se *chegue*, como em *O castelo* de Kafka, a implicatura do “chegar” não cessa, devido à necessidade de conexão que uma ação impõe sobre a outra (pelo menos, numa perspectiva extradiegética).

255 Chatman também faz semelhante objeção a Forster: “‘O rei morreu e, então, a rainha morreu’ e ‘O rei morreu e, então, a rainha morreu de pesar’ diferem narrativamente apenas no grau de explicitude [causal] num nível de superfície; num nível estrutural profundo o elemento causal está presente em ambas” (CHATMAN, 1978, p. 46. Tradução livre de: “‘The king died and then the queen died’ and ‘The king died and then the queen died of grief’ differ only in degrees of explicitness at the surface level; at the deeper structural level the causal element is present in both”).

Na sua paráfrase do primeiro capítulo do romance *The Antiquary*, Forster deixa entrever algumas conexões causais, apesar de seu provável esforço para ocultar estes aspectos em favor da sucessão temporal. O uso de certos verbos pressupõe determinações causais imprescindíveis ao desenvolvimento da estória. Por exemplo, o verbo *discutir* na seguinte passagem parafraseada: “... há um jantar, Oldbuck e Sir Arthur *discutem*, Sir Arthur se sente ofendido e vai embora levando a filha” (FORSTER, 2005, p. 33. Grifo nosso). Essa discussão marca um direcionamento que o narrador (autor?) quer dar à estória. Primeiramente, ela resulta na saída do jantar (pressupondo-se, nessa saída, a ruptura dos laços de amizade). Nesta saída é que o narrador encontra um motivo para guiar as personagens Sir Arthur e sua filha de volta a sua casa *pela praia*. A maré sobe e eles ficam isolados na saliência da “pedra mais elevada que puderam alcançar” (FORSTER, 2005, p. 33-4). Estão, de repente, prestes a morrerem.

Se repassarmos todos os fatos, perceberemos que nesta pequena estória há algo mais do que pura *sucessão*. De imediato, somos levados a interpretar, assim como no episódio da estátua de Mítis, a *discussão* como o motivo ou a causa de estas personagens estarem, agora, em perigo mortal. Mais do que a pura sucessão, encontramos conexões e, com ela, causalidade, mesmo que implícitas. Se essa causalidade é real ou não, ou melhor, se é diegética ou não, ao leitor não importa tais minúcias. Porque o simples fato de o narrador relacionar o perigo que as personagens correm com o ato de *discussão* já nos faz tomar sucessão por causalidade. E, ao fazermos isso, não estamos lendo ‘errado’, pois, seja do ponto de vista da diegese (isto é, do universo fictício), ou do ponto de vista da narração (do ato narrativo produtor), há a intenção de *relacionar* esses fatos – ainda que de maneira implicada –, caso contrário, a estória tomaria outro rumo (não menos causal). Neste ponto, precisamos lembrar nosso experimento hipotético, supracitado. Nele, diferente do que ocorre na paráfrase de Forster, os eventos se distanciam uns dos outros de tal modo que não somos capazes de sequer construir uma relação implícita entre eles. Precisariamos que estes eventos se situassem em um contexto narrativo mais amplo para daí extrairmos qualquer relação possível. Portanto, quem não diria, ao ler a pequena estória parafraseada de Forster, que a *causa* de Sir Arthur e sua filha terem ido embora foi a discussão e que, por sua vez, a forma narrativa do ato “voltar” (isto é, o “voltar pela praia”) não é, de algum modo, gerada daquele ato de desentendimento inicial? Diz: “Sir Arthur se sente *ofendido* e vai embora”. Forster deixa passar despercebido um *porquê* que causa um *e depois*; ou, talvez, assim o faz por não poder ocultar mais, sem gerar prejuízo para a compreensão do narrado, todas as relações causais em sua paráfrase.

Essas situações se repetem mais algumas vezes ao longo da paráfrase de Forster. Vejamos esse trecho: “Lorde Glenallan tinha se casado, contra a vontade da mãe, com uma dama chamada Evelina Nevile, e depois deram-lhe a entender que *a esposa era sua meia-irmã*. Enlouquecido de horror, ele a deixou pouco antes de ela dar à luz” (FORSTER, 2005, p. 35. Grifo nosso). Fica explícita a causa do abandono. Tentar excluí-la poderia deixar ininteligível a continuidade da estória. Aliás, essa causa desencadeará todas as causas secundárias da narrativa de Scott, conforme dá a entender Forster através de sua paráfrase.

Poderíamos prosseguir nesse escrutínio. Mas basta apenas acrescentar que a escolha da *paráfrase* torna-se suspeita, porque, por meio dela, o crítico britânico tenta manejar os fatos como *sucessão* pura em detrimento das causalidades que os unem.

Sobre o enredo, de acordo com a concepção de Forster, fica pouco a dizer<sup>256</sup>. Trata-se, assim como a estória, de uma “narrativa de eventos, na qual a ênfase recai sobre a causalidade” (FORSTER, 2005, p. 57). Acrescenta: “A sequência do tempo é mantida, mas o senso de causalidade a ofusca”.

O aspecto interessante da afirmação de Forster é a colocação da *ênfase*: se na sucessão, a narrativa é uma estória; se na causalidade, temos um enredo. Mas a ênfase de Forster já denuncia aquilo que vínhamos afirmando ainda quando discutíamos a definição de estória: sucessão e causalidade são conceitos de tal modo interligados que inviabilizam, mesmo através do critério da ênfase, a dualidade defendida pelo autor britânico.

Essa dualidade separa aquilo que os formalistas russos concebiam sob um único termo: *fábula*. Como vimos, em Tomachevski (1978, p. 173) este conceito “não só exige um índice temporal, como também um índice de causalidade”<sup>257</sup>. Ao longo de seu ensaio, a interligação sucessão/causalidade vai sendo reafirmada através da perspectiva de certos conceitos, como, por exemplo, o de *motivo*: “a fábula aparece como o *conjunto dos motivos* em sua sucessão cronológica e de causa e efeito” (TOMACHEVSKI, 1978, p. 174. Grifo nosso); ou o de

---

256 Forster (2005, p. 56) começa com uma afirmação mais equivocada do que problematizadora, ao decidir que “Aristóteles está errado” a respeito da supremacia da ação sobre os caracteres. E aqui é necessário contrariar mais uma vez o crítico britânico: *Aristóteles nunca esteve errado* em relação a essa questão, porque (como o próprio Forster reconhece mais adiante) ele teoriza sobre a tragédia, especialmente. Encaramos a afirmação equivocada de Forster como uma questão puramente retórica, já que o texto é base de uma conferência. Se, realmente, o crítico tenta levar sua afirmação adiante, está caindo no abismo da anacronia, ao ingenuamente imaginar que a teoria aristotélica deveria cobrir as variantes de gêneros inexistentes à época do filósofo.

257 Relembremos o que diz o teórico russo: “Chama-se fábula o conjunto de acontecimentos ligados entre si que nos são comunicados no decorrer da obra. Ela poderia ser exposta de uma maneira pragmática, de acordo com a ordem natural, a saber, a ordem cronológica e causal dos acontecimentos, independentemente da maneira pela qual estão dispostos e introduzidos na obra” (TOMACHEVSKI, 1978, p. 173).

*situação*: “A fábula representa a passagem de uma *situação* a outra” (TOMACHEVSKI, 1978, p. 176. Grifo nosso). Portanto, *fábula* não se concebe somente por um destes aspectos.

Em Todorov, como vimos, a concepção de *história* é semelhante à de *fábula*, com a diferença de que a história, para este teórico, é um construto artístico. Supõe-se daí que os mesmos mecanismos que caracterizam e ajudam a definir a fábula também permanece na história toдорoviana.

O que observamos em Forster é que as *ilustrações* (não propriamente a definição) da sua ideia de enredo em muito se assemelham ao que os formalistas russos chamam de *trama*. Por exemplo, a consideração que faz da maneira como é *construído* o romance *Les Faux-monnayeurs*, de André Gide<sup>258</sup>.

Forster discutirá, a partir de sua paráfrase, a presença do tema “a arte do romance” – que se encontra materializado no aspecto metalinguístico de *Les Faux-monnayeurs*, que serve como um preâmbulo para uma espécie de narrativa “em abismo”. Mas, para o nosso ponto de vista, interessa enfatizar o que o crítico britânico está procurando: o engendramento inteligente das partes, a construção e a ‘montagem’ criativa que interliga uma série original de *procedimentos*. Estamos no âmbito da *trama* dos fatos. E essa busca em muito transcende o “porquê” presente no enredo da já clássica frase narrativa de Forster<sup>259</sup>.

Contudo, muito do que o autor britânico diz sobre o enredo pode perfeitamente indicar alguns de seus principais atributos. Primeiro, o enredo transcende a mera *curiosidade* ao contrapor a esta atitude a *inteligência* e a *memória*<sup>260</sup>. Isso faz com que o enredo exija mais do leitor (o “leitor de romances inteligente”). Segundo, por conta dessa exigência, o tempo tem a

---

258 Que na representação argumental de Forster está assim exposto: “O fragmento principal trata de um homem jovem chamado Olivier – um personagem atraente, tocante e amável que perdeu a felicidade e, mais tarde, consegue recuperá-la depois de um desenlace muito bem engendrado; e ainda a transmite aos demais; esse fragmento é maravilhosamente radiante, e ‘vive’, se me permitem usar uma palavra tão grosseira; é uma criação bem-sucedida que segue uma linha já conhecida. Mas não é de jeito nenhum o centro do livro. Tampouco os outros fragmentos lógicos o são – como o que trata de Georges, o irmão colegial de Olivier, que passa moedas falsas e colabora para o suicídio de um colega (No seu diário, Gide nos dá a fonte de tudo isso: buscou a figura de George num menino que flagrou tentando roubar um livro de uma banca, a quadrilha de falsários foi apanhada em Rouen, e o suicídio de crianças aconteceu em Clermont-Ferrand etc.). Nem Olivier, nem Georges, nem um terceiro irmão, Vincent, nem seu amigo Bernard é o centro do livro. Quem mais nos aproxima dele é Edouard. Edouard é um romancista. Está para Gide assim como Clissold para Wells. Não tentarei ser mais preciso do que isto. Como Gide, ele mantém um diário, e está escrevendo um livro chamado *Les Faux-monnayeurs*, e, como Clissold, é repudiado. O diário de Edouard é transcrito na íntegra. Começa antes dos fragmentos de enredos, continua em meio a eles, e forma o corpo do livro de Gide. Edouard não é apenas um cronista. É também um ator; de fato, é ele quem salva Olivier, sendo, por sua vez, também salvo por ele” (FORSTER, 2005, p. 62).

259 “O rei morreu, e depois a rainha morreu de desgosto” (FORSTER, 2005, p. 57).

260 Diz: “A memória e a inteligência estão intimamente ligadas: só podemos compreender se lembramos. Se, quando a rainha morreu, já tivéssemos nos esquecido da existência do rei, nunca entenderíamos de que ela terá morrido. O criador de enredos espera que lembremos, e nós esperamos que ele não deixe pontas soltas” (FORSTER, 2005, p. 58).

sua importância diminuída. Neste aspecto, Forster não está nenhum pouco longe de Aristóteles, cuja concepção de *mito* é dada através de exigência semelhante. Basta, para tal cotejo, o seguinte comentário de Forster (2005, p. 58): “Todas as palavras e ações de um enredo devem contar; ele deve ser econômico e comedido; mesmo quando é complicado, precisa ser orgânico e isento de material inerte”. Em quase tudo se aproxima das reivindicações aristotélicas. É por esta perspectiva que não conseguimos compreender em que Forster se afasta de Aristóteles.

Em geral, se juntarmos a estória e o enredo conforme os concebe Forster, teríamos aproximadamente a fábula dos formalistas russos ou a história de Todorov. Da observação de casos em que a sucessão é menos visível que a causa, o autor britânico passa a refletir sobre o campo da composição, da *trama* dos fatos. E, dentro deste quadro, *quando muito*, este autor iguala a dualidade *fábula/trama*, exposta, diga-se de passagem, de uma maneira bem mais coerente e aprofundada pelos teóricos russos.

As reflexões de Forster acerca do enredo, em certo sentido, são pioneiras dentro da tradição teórica anglo-americana<sup>261</sup>. Os textos que embasam as suas conferências datam da década de 20 do século passado (*Aspectos do romance* foi publicado em 1927).

Dentre os autores anglo-americanos que contribuem com abordagens sobre o enredo vamos destacar Brooks e Warren (1979), Ronald Crane (2018), Norman Friedman (2018) e Seymour Chatman (1978)<sup>262</sup>.

Brooks e Warren constroem uma abordagem bastante didática e tradicional do que consideram enredo. Primeiramente, eles retomam a distinção entre a narrativa criada pelo historiador e aquela criada pelo escritor de ficção. Tal distinção essencialmente se fundamenta no que diz Aristóteles na *Poética*, conquanto os autores não lhe fizeram menção direta. Diríamos, apesar disso, que em praticamente todos os seus conceitos, eles são extremamente aristotélicos.

O historiador lida com fatos, embora tenha de *interpretá-los*. Ele reivindica a verdade dos fatos narrados através do princípio de *correspondência* (*correspondence*). O escritor pode se apropriar de material histórico, mas não está preso a ele, não necessita justificar o seu uso através do princípio de correspondência. O princípio sobre o qual opera é o da *coerência* (*coherence*), que enfatiza a relação de significância entre os elementos que atuam na

261 Pensamos aqui em trabalhos que ganharam grande repercussão, sem nos importar se houve outros que teorizaram sobre o enredo primeiro. Portanto, o pioneirismo aqui não é necessariamente cronológico, mas leva em consideração a relevância e o alcance das ideias. No entanto, procuramos, sempre que possível, organizar numa ordem cronológica a exposição das ideias dos estudiosos anglo-americanos aqui estudados.

262 Em ordem de publicação, temos, respectivamente: *Understanding Fiction* (1943), *The concept of plot and the plot of Tom Jones* (1950), *Forms of the plot* (1955) e *Story and Discourse* (1978).



construção ficcional. Assim, o historiador trabalha para encontrar “padrão” nos fatos estudados e, então, compreender sua significância; o escritor, por sua vez, pode escolher ou *criar* fatos e, a partir deles, construir certas regularidades verossímeis aos padrões das ações humanas, associando-as a “valores que ele deseja apresentar” <sup>263</sup>.

Essa distinção introdutória serve para nos fazer conhecer o conceito de *coerência* e ligá-lo à ideia de enredo. Porém, antes de aproximar essas duas noções, os autores norte-americanos comentam a compreensão do enredo na sua concepção mais lata, em que aparece como equivalente de *ação* <sup>264</sup>. Desta forma, *ação* não nomeia um único acontecimento, mas uma “série de acontecimentos movendo-se através do tempo e exibindo unidade e significância” <sup>265</sup>. Esta série apresenta, em geral, três etapas lógicas: o princípio, o meio e o fim.

O princípio de uma ação é o portador de uma situação instável, resultante de conflitos que podem a) ser explicitamente identificados; b) trazer o desequilíbrio de um modo implícito; e c) ser totalmente desconhecidos no momento inicial. O meio representa o desenrolar da situação instável e o encaminhamento para a resolução do conflito através da estabilidade de uma nova situação. Por último, o fim de uma ação nos mostra que “algum ponto da estabilidade foi alcançada (mesmo que temporariamente)” <sup>266</sup>.

Entretanto, salientam os autores, no estudo da ficção torna-se necessário distinguir *ação* de *enredo*. Este último se relaciona com a *seleção* e o *arranjo* dos fatos feitos pelo escritor. O recorte e o ordenamento determinam a unidade e a significância do texto ficcional. Dessa forma, enredo é “a manipulação significativa da ação” <sup>267</sup>. Na ‘contação’ de uma história, o narrador não pode narrar todos os fatos que uma ação envolve. Ele precisa selecioná-los de acordo com o que seja mais “útil” aos seus propósitos.

---

263 “... values that he wishes to present” (BROOKS, 1979, p. 33).

264 Dizem: “Ordinariamente, quando falamos da ‘ação de uma história’, estamos nos referindo ao fio de eventos que constituem a história. Em outras palavras, ‘ação’ serve, grosso modo, como o equivalente do que comumente pensamos ser ‘enredo’. Por este viés, imaginamos o fio de eventos como algo separável dos caracteres envolvidos nos acontecimentos, e separável do tema principal – mesmo que saibamos ser impossível separar um ato da pessoa que o pratica, ou um ato de seu significado”. Trad. livre de: “Ordinarily, when we speak of ‘the action of a story’, we mean the string of events that constitute the story. In other words, ‘action’ serves as a rough equivalent of what we commonly think of as ‘plot’. When we talk in this fashion we are thinking of the string of events as somehow separable from the characters involved in the events and separable from the main theme – even though we know that, in fact, we cannot really separate an act from the person who commits it, or an act from its meaning” (BROOKS, 1979, pp. 33-4).

265 “... a series of events moving through time and exhibiting unity and significance” (BROOKS, 1979, p. 34).

266 “... that some point of stability has been reached (however temporarily)” (BROOKS, 1979, p. 34).

267 “... the meaningful manipulation of action” (BROOKS, 1979, p. 34. Grifo dos autores).

A “utilidade” (*usefulness*) dos fatos se apresenta de duas maneiras: um fato pode ser útil “se for vívido, isto é, se convence a imaginação a aceitar a história” <sup>268</sup>. Por outro lado, um fato também é útil “se indicar, direta ou indiretamente, a linha de desenvolvimento perseguida numa história, isto é, se indicar como uma coisa leva a outra, ou o que o movimento dos acontecimentos significa” <sup>269</sup>. Em termos sucintos, importa, numa seleção, a *vivacidade* e a *significância* dos fatos. Mas, advertem-nos os autores, vivacidade e significância tendem a se amalgamarem, pois a vivacidade cria a *atmosfera*<sup>270</sup>, e esta se torna também um componente do sentido.

Após a seleção dos fatos pelos dois critérios da utilidade, surge o problema do arranjo ou da ordem. Neste ponto, é preciso saber que toda história fere, de algum modo, a ordem cronológica em que deveriam aparecer os fatos. Os autores exemplificam essa violação cronológica com dois exemplos: o primeiro trata do problema da simultaneidade de fatos numa narração: nenhum narrador poderia narrar dois acontecimentos que ocorrem ao mesmo tempo numa ação; o segundo diz respeito à ordem de aparecimento das partes: o princípio/começo de uma história nem sempre coincide com o princípio/começo da ação que ela apresenta. Brooks e Warren fazem a sugestiva ilustração abaixo para demonstrar todo esse trabalho de seleção e ordenamento:



Podemos perceber, primeiro, que o enredo não trabalha com todos os acontecimentos de uma ação; segundo, que no enredo há uma violação da ordem cronológica entre

268 “... if it is vivid, that is, if it stirs the imagination to accept the story” (BROOKS, 1979, p. 34).

269 “... if it indicates, directly or indirectly, the line of development pursued in a story, that is, if it indicates how one thing leads to another, or what the movement of events means” (BROOKS, 1979, pp. 34-5).

270 Os autores definem *atmosfera* como “O sentimento pervasivo e geral desencadeado por vários fatores numa obra de ficção, tais como configuração, caráter, tema e o gosto” (BROOKS, 1979, p. 509. Tradução livre de: “The general pervasive feeling aroused by the various factors in a piece of fiction, such as setting, character, theme, and the like”). A noção de *atmosfera* não deve ser confundida com a de *tom*, uma vez que este se refere “atitude do autor [...] diante do que está sendo apresentado” (BROOKS, 1979, p. 509. Tradução livre de: “... the author’s attitude [...] toward what is being presented”), enquanto aquele é uma qualificação geral advinda do próprio material narrativo; ou seja, a *atmosfera* é um traço imanente, enquanto o *tom* é uma decorrência externa à obra de ficção.

determinados acontecimentos. Baseados nisso, os autores concluem: “o enredo, então, é a estrutura da ação *tal como é apresentada* na obra de ficção” <sup>271</sup>.

No entanto, o enredo não pode estar vinculado, segundo os autores, somente à relação de causa e efeito advinda daquele “fio de eventos”, teoricamente “separável” de caracteres e de temas. A causalidade é, para Brooks e Warren, *um* modo particular de atribuir sentido às experiências humanas. Neste contexto, não é coerente compreendê-la como “um ato mecânico” (*mechanical thing*) ou impessoal, uma vez que os acontecimentos que ela ajuda a impulsionar também “são acontecimentos humanos; isto é, eles envolvem respostas humanas a situações em mudança” <sup>272</sup>:

Muitas coisas não humanas podem entrar na lógica de uma história – o tempo que arruína uma colheita, o iceberg que afunda um navio, a explosão que destrói uma mina, a ferradura perdida da pata do cavalo do mensageiro do rei – mas, no fim, a lógica central com a qual lidamos é a lógica da motivação humana. Como as necessidades e paixões humanas funcionam por si próprias? Enredo, portanto, é caráter em ação <sup>273</sup>.

A lógica causal abrange, na narrativa, a lógica da *motivação* <sup>274</sup>, pois esta também contribui para a conexão dos acontecimentos no enredo e para a sua noção de unidade – dinâmica, visto que se liga à mudança: “sem mudança, sem história” <sup>275</sup>, conforme Brooks e Warren.

Os três estágios naturais da ação, quando tratados na perspectiva do enredo, ganham terminologias diferentes. Assim, o princípio da ação do enredo é chamado de *exposição* (*exposition*). Trata-se da apresentação dos pressupostos a partir dos quais a história formará seu desenvolvimento. O meio é denominado de *complicação* (*complication*), pois acentua os

---

271 “... The plot, then, is the structure of the action *as presented* in a piece of fiction” (BROOKS, 1979, p. 35. Grifo dos autores).

272 “The events are human events; that is, they involve human responses to changing situations” (BROOKS, 1979, p. 36).

273 Tradução livre de: “Many nonhuman things may enter into the logic of a story – the weather that ruins a crop, the iceberg that sinks a ship, the explosion that wrecks a mine, the nail lost from the shoe of the horse of the king’s Messenger – but in the end the central logic we are concerned with is the logic of human motivation. How do human needs and passions work themselves out? Plot, then, is character in action” (BROOKS, 1979, p. 36).

274 Por *motivação*, Brooks e Warren (1979, p. 513) entendem o “propósito, ou a mistura de propósitos, ou mesmo os impulsos mais ou menos inconscientes que determinam o comportamento dos caracteres” (tradução livre de: “The purpose, or mixture of purposes, or even the more or less unconscious impulses that determine the behavior of a character”).

275 “no change, no story” (BROOKS, p. 36).

problemas encontrados no caminho que leva a estabilidade. Na complicação, há o momento de máxima tensão que exige respostas positivas ou negativas aos problemas suscitados: esse momento é chamado de *climax* (*climax*). O fim chama-se *desfecho* (*denouement*) e nos apresenta as consequências da situação conflituosa, as soluções para os problemas, possibilitando a existência de uma nova estabilidade. Os autores advertem-nos de que esta estabilidade é provisória e temporária, e que algo pode gerar o desequilíbrio. Lembram que o único gênero que nos dá garantia de estabilidade ‘eterna’ é o conto de fadas, através da fórmula “felizes para sempre”. O desfecho nos dá apenas o fechamento de uma ação particular que é “a história que o autor elegeu para contar”<sup>276</sup>.

Como afirmamos, é facilmente perceptível a influência aristotélica na visão dos autores. Primeiramente, a distinção entre historiador e escritor/poeta, vista acima, indubitavelmente comunga dos mesmos princípios expostos na *Poética*. O que os autores tomam por correspondência (*correspondence*) para legitimar o trabalho do historiador, Aristóteles inclui na ideia de *particularidade*, quando diz que cabe ao historiador dizer “as coisas que sucederam”; à história cabe referir-se ao “particular”, em oposição ao ato poético que diz o universal (*Poética*, IX, 1451b). Ou seja, o particular histórico compreende a noção de correspondência.

Assim também podemos dizer da noção de coerência (*coherence*) cunhada pelos autores: o universal aristotélico é, nas palavras de Eudoro de Sousa, “a coerência, a íntima conexão dos fatos e das ações, as próprias ações entre si ligadas por liames de verossimilhança e necessidade”<sup>277</sup>.

A definição de *ação* dada por Brooks e Warren não deixa de se assemelhar a de Aristóteles. Entretanto, o termo, nos autores norte-americanos, ganha um sentido único e preciso, como vimos: trata-se não de um ato isolado, mas de uma “série de acontecimentos” desenrolando-se no tempo, sem, contudo, perder unidade e significância. Do filósofo grego, deduzimos, conforme comentamos em lugar oportuno, dois usos para o termo *ação*: um que se assemelha aos motivos associado e dinâmico tomachevskianos, responsáveis por impulsionar e modificar as situações e, nesta perspectiva, tem a ver com a ideia de elemento basilar da

---

276 “... the story that the author has elected to tell” (BROOKS, 1979, p. 36).

277 Comentário ao Cap. IX da *Poética* (p. 170).

narrativa<sup>278</sup>; outro que diz respeito à *totalidade* do mito. A esta segunda acepção (a mais óbvia) se aproxima a definição de Brooks e Warren.

Aristóteles prevê a completude da “ação una” nos seguintes termos: “Já ficou assente que a tragédia é imitação de uma ação completa, constituindo um todo que tem certa grandeza; [...] ‘Todo’ é aquilo que tem *princípio, meio e fim*” (Poética, VII, 1450b 24-26. Grifo nosso). De modo semelhante, encontramos as mesmas etapas na ação dos autores norte-americanos. Para eles também a ação é composta, como vimos, de três partes lógicas, denominadas simplesmente de princípio (*beginning*), meio (*middle*) e fim (*end*).

Poderíamos, ainda, associar o duplo critério de “utilidade” dos fatos, postulados pelos autores como recursos do âmbito da *seleção* e do *arranjo*, aos conceitos de *verossimilhança* e *necessidade*, de extrema importância dentro da teoria do mito aristotélico. Assim, a *vivacidade* pode ser considerada uma forma de verossimilhança, uma vez que opera através do *convencimento*; a significância, por sua vez, opera com o que é *necessário* à formação do significado, isto é, com o que for necessário para a atribuição de sentido às experiências humanas.

No que diz respeito ao enredo, Brooks e Warren são mais detalhados. Em termos gerais, estes autores nos apresentam três definições de enredo que estão na dependência de três domínios: a) da seleção e do arranjo; b) da ação; e c) dos caracteres.

O enredo compreendido pelo ponto de vista da seleção é definido, conforme vimos, como “manipulação significativa da ação”.

Segundo nosso entendimento, o problema de compreender o enredo conforme a concepção acima está na palavra “manipulação” (*manipulation*). Ela pode assumir dois sentidos básicos nesse contexto: a) pode implicar algo que está em processo de execução (o *working in progress*); b) pode indicar o trabalho já acabado, o resultado manipulado.

Essa distinção, apesar de parecer pouco significativa, é importante, porque nos ajuda a separar duas dimensões que, embora complementares, são totalmente imiscíveis. No primeiro

---

278 Trata-se de uma visão que não é dada de maneira explícita na *Poética*. Porém, quando consideramos a necessidade de coerência, ordem e totalidade da ação, estamos tratando de “ações basilares” que se ligam pelos liames do necessário e do verossímil. Neste sentido, são ações que, imperativamente, devem aparecer *associadas* (para manter a causalidade rigorosa e não permitir que o irracional entre) e devem prover a *dinamicidade* para permitir a passagem da *peripécia* ao *reconhecimento*. *Associação* e *dinamicidade* são noções que facilmente se extraem do universo teórico da *Poética*. É neste sentido que se torna interessante observar o uso do termo “ação”, em algumas ocorrências, pois determinadas passagens da *Poética* parecem legitimar a nossa dupla distinção: quando, por exemplo, Aristóteles fala da unidade do mito, lemos o seguinte: “Muitas são as *ações* que uma pessoa pode praticar, mas nem por isso elas constituem uma *ação una*” (*Poética*, VIII, 1451a 16). Claramente, há a oposição *ações/ação una*, levando-nos a compreender a última noção como abarcadora da primeira. Ou seja, *ações* (no plural) compõem *ação* (no singular). Há uma evidente *relação de subordinação* no uso de um mesmo termo, mas que nos sugere leituras de sentidos diferentes. E é justamente a relação dessas ações, *que compõem a ação una*, que possibilita a extração das ideias de *associação* e *dinamicidade* tomachevskianas.

caso, estamos no âmbito da dimensão *pré-literária*, em que o autor, de fato, seleciona este ou aquele fato, de acordo com o sentido que pretende passar, usa este ou aquele procedimento para enfatizar esta ou aquela significação, pondera se a determinada deformação temporal pode resultar em algo significativo e artisticamente original etc. Estamos no ‘laboratório’ do escritor, onde as coisas podem ser feitas e refeitas ao longo da construção do trabalho. Esta dimensão só interessaria a um estudo ‘histórico’ das etapas de construção de uma obra<sup>279</sup>.

No segundo caso, estaríamos no âmbito daquilo que os formalistas russos chamam de *trama*: “que é constituída pelos mesmos acontecimentos [da fábula], mas que respeita sua ordem de aparição na obra e a sequência das informações que se nos destinam” (TOMACHEVSKI, 1978, p. 173). Portanto, estaríamos falando da obra acabada e não da obra em progresso.

Mas esta visão formalista equivale, na verdade, à segunda definição de enredo dada por Brooks e Warren (“enredo, então, é a estrutura da ação *tal como é apresentada* na obra de ficção”) <sup>280</sup>. Tal definição toma como referência não a *seleção*, mas a *ação*. E, neste sentido, fica visivelmente sugerido que estes autores tomam o *processo de montagem (manipulação)* também no sentido de *enredo*. Esta visão é um aspecto problemático que voltaremos a discutir apenas quando estivermos expondo a nossa concepção de enredo.

A terceira concepção de enredo apresentada pelos dois estudiosos norte-americanos (“Enredo, portanto, é caráter<sup>281</sup> em ação”) toma como referência, em termos formais, a categoria *personagem*. Neste caso, eles fazem passar a noção de enredo do amplo domínio da *seleção* para o domínio restrito dos elementos componentes da diegese, isto é, dos elementos componentes do mundo fictício.

Essa abrangência do conceito de enredo constitui o que, provisoriamente, chamamos de “visão orgânica”, onde a categoria é definida na sua integração com o todo. Tal visão apresenta o seu peso positivo e negativo. É positiva no sentido de nos mostrar a inter-relação dos elementos da narrativa. Como os próprios autores enfatizam, no início, o fio dos eventos de uma narrativa é separável de outros elementos (caracteres e temas) apenas teoricamente, pois, na prática, essa separação não existe. Entretanto, é negativa porque, num ato de análise,

---

279 Ao estilo do que tentou fazer a chamada “Crítica genética”.

280 Lembramos que, em nota de rodapé, Tomachevski (1978, p. 173. Grifo nosso) é bem mais direto: “Na realidade, a fábula é o que se passou; *a trama é como o leitor toma conhecimento dele*”, isto é, é como o leitor conhece a “ação” tal como ela é apresentada no texto ficcional.

281 Os autores não definem claramente o que entendem por *caráter*. No entanto, o seguimento da leitura nos autoriza a aproximá-lo do conceito de *personagem*, muito embora saibamos (por intermédio de Aristóteles) que essas noções não são em tudo equivalentes. Acrescente-se como traço validador de nossa aproximação o fato de o termo *character* significar, em geral, o que chamamos em português de *personagem*.

precisamos de traços distintivos que nos permitam delimitar uma categoria de estudo. Nesse sentido, não se pode conceber um estudo do enredo que compreenda a totalidade da narrativa, pois a tarefa analítica se tornaria monstruosa.

É necessário, contudo, reiterar que a visão orgânica do enredo apresentada por Brooks e Warren exagera ao tomar o domínio da *seleção*, da elaboração, do *working in progress* como ponto de estudo provável para essa categoria, se considerarmos os motivos expostos acima.

Do mesmo modo, poderíamos dizer que do lado oposto da visão orgânica está o “esquematismo redutor”, o “discretismo”, que concebe o enredo apenas como “história”, isto é, como aquele conjunto de acontecimentos ligados entre si por sucessão e causalidade, tomado isoladamente, sem qualquer relação de dependência com as demais categorias.

Contra essa visão se posiciona abertamente Ronald Crane (2018). Ao estudar o enredo do romance *Tom Jones* de Henry Fielding, ele nota a tendência generalizada dos críticos em considerar o enredo como uma categoria desvinculada totalmente das demais, em especial da de personagem<sup>282</sup>.

O mesmo ele diz a respeito dos outros elementos (pensamento, dicção, técnica narrativa etc.): são abordados isoladamente um dos outros e em relação ao enredo. Assim decorre, porque, para os críticos (de sua época), o que interessa no pensamento (tanto das personagens como do narrador) não concerne à sua “função como um procedimento artístico”, mas ao “conteúdo doutrinário” que alude à “filosofia” de Fielding (CRANE, 2018, p. 63).

Segundo Crane, a origem dos estudos ‘estanques’ e ‘reducionistas’ das mencionadas categorias reporta ao século XVIII, momento em que a prosa ficcional está em evidente ascensão, bem como o crescente interesse crítico que esse tipo de literatura desperta. Os estudiosos, ao se depararem com uma “nova forma”, procuram compreendê-la em analogia aos gêneros dramático e épico. Assim, aplicam-lhe categorias com as quais estão familiarizados, tais como “fábula” (*fable*), “caracteres” (*characters*), “sentimentos”

---

282 Diz: “... é um fato notável que em todas as mais extensas discussões acerca da obra máxima de Fielding, desde 1749, o tratamento dado ao enredo tem constituído apenas um tópico entre muitos outros; além do mais, um tópico desvinculado do resto, destituído de qualquer relação com os elementos remanescentes (personagem, pensamento, dicção e técnica narrativa). As personagens são, contudo, agentes da história, mas seus valores são avaliados à parte dela, às vezes em termos de seus graus de conformidade aos padrões de caracterização na literatura em geral, às vezes em relação aos conceitos de moralidade que eles carregam, às vezes a partir de sua relação com as experiências e prejuízos de Fielding, às vezes como reflexo, tomado coletivamente, da Inglaterra de seu tempo”. Trad. livre do seguinte passo: “Now it is a striking fact that in all the more extended discussions of Fielding’s masterpiece since 1749 the consideration of the plot has constituted merely one topic among several others, and a topic, moreover, so detached from the rest that once it is disposed of the consideration of the remaining elements of character, thought, diction, and narrative technique invariably proceeds without further reference to it. The characters are indeed agents of the story, but their values are assessed apart from this, in terms sometimes of their degrees of conformity to standards of characterization in literature generally, sometimes of the conceptions of morality they embody, sometimes of their relation to Fielding’s experiences or prejudices, sometimes of their reflection, taken collectively, of the England of their time” (CRANE, 2018, p. 63).

(*sentiments*) e “linguagem” (*language*)<sup>283</sup>. Estes conceitos são herança da tradição neoclássica e serviam como parâmetros de análise das tragédias, comédias e poemas heroicos (CRANE, 2018, p. 63).

Indo mais atrás no tempo, Crane comenta que a mais longínqua origem destas categorias remonta as quatro partes qualitativas, comum tanto ao trágico quanto ao épico, conforme expõe Aristóteles na *Poética* (V, 1449b 17; XXIV, 1459b 8-11). Entretanto, ao longo de sua transmissão histórica até o século XVIII, as noções aristotélicas sofrem interpolações, primeiramente devido à influência de Horácio, e depois devido à recepção inicial que tiveram na Renascença. Portanto, “o sentido analítico do esquema [aristotélico] sofreu uma mudança radical”<sup>284</sup>.

Em Aristóteles, segundo Crane (2018, p. 63), as quatro partes convergem entre si para a construção do “todo poético” (*poetic wholes*) que proporciona “prazeres peculiares” por meio da imitação das diversas espécies de ações humanas. Nesta perspectiva, essas partes são compreendidas de maneira distinta por serem fatores que variam na complexa tarefa de compor as obras de arte literária que, por sua vez, devem resultar, pelos padrões aristotélicos, em totalidades orgânicas. Por isso, antes de serem tratadas de modo separado como tópicos que apenas se coordenam entre si, essas partes são compreendidas *hierarquicamente* na *Poética*, dentro de certos princípios causais que relacionam forma e matéria ou meios e fins, e para os quais o enredo se torna “a mais inclusiva ou arquitetônica das quatro” partes, “incorporando todas as outras como sua matéria poética”<sup>285</sup>.

Portanto, o *caráter*, que se subordina materialmente ao enredo e ao efeito, torna-se, por sua vez, o princípio formal que subordina a si o pensamento e a elocução. Já o *pensamento*, “enquanto funciona como matéria em relação ao caráter, ao incidente e ao efeito”, torna-se o princípio formal que subordina as “escolhas e o arranjo da linguagem, na medida em que ela é empregada mais como meio imitativo do que como fim ornamental”<sup>286</sup>. Finalmente, a *elocução*, que possui uma forma intrínseca e mais geral, caracterizada pelas suas figuras

---

283 Estas quatro noções são “corruptelas” das quatro partes constitutivas da tragédia e da epopeia, apresentadas na *Poética* (VI, 1450<sup>a</sup> 8-13), a saber: *mito*, *caráter*, *pensamento* e *elocução*. As outras duas partes (*espetáculo* e *melopeia*) obviamente só dizem respeito à tragédia.

284 “the analytical significance of the scheme had undergone a radical change” (CRANE, 2018, p. 63 – nota de rodapé).

285 “... plot is the most inclusive or architectonic of the four [parts], subsuming all the others as its poetic matter” (CRANE, 2018, p. 64 – nota de rodapé).

286 “... in which thought, while functioning as matter relatively to character, incident, and effect, is the form which immediately controls the choice and arrangement of language in so far as this is employed as a means to imitative rather than ornamental ends” (CRANE, 2018, p. 64 – nota de rodapé).



rítmicas, sintáticas e estilísticas. Ela é a “matéria subjacente” (*the underlying matter*) através da qual todas as outras partes ganham sua existência formal. Porém, permanece “mediata ou imediatamente, controlada por elas”<sup>287</sup>.

A não observância dessa relação hierárquica existente entre os quatro elementos, conforme Crane, pode levar o crítico que analisa isoladamente as categorias a incorrer em julgamento inadequado no que diz respeito ao “sucesso do poeta” (*poet's success*). Faz-se necessário, portanto, trazer para a discussão as outras partes com as quais a categoria de análise se relaciona, seja de modo direto ou indireto.

Crane comenta que deste esquema hierárquico, “somente sobreviveu o esboço geral nas doutrinas dos críticos de linha ‘aristotélica’”<sup>288</sup>. O ‘discretismo’ categórico manteve-se, mas o que desapareceu “foi precisamente a base lógica que, na *Poética*, justificava não apenas as regras, mas a discriminação, definição e ordenamento das partes em si mesmas”<sup>289</sup>. Essa base lógica é substituída por outros princípios e esquemas analíticos que enfatizam mais os aspectos éticos e retóricos e reinterpretam os gêneros trágicos e épicos como meios de “deleite” e “instrução” para a humanidade<sup>290</sup>.

Para Crane, a disjunção das quatro categorias aristotélicas tem se tornado ainda mais acentuada em muitas práticas de estudos literários. Elas não possuem mais aquela funcionalidade formadora do todo orgânico. Cada qual passa a ser analisada e julgada à parte, tornando-se palcos de “elogios e censura críticas” (*loci of critical praise and blame*)<sup>291</sup>.

---

287 “... [diction] is the underlying matter which, as significant speech, at once makes possible all the other “parts” and is in turn, mediately or immediately, controlled by them” (CRANE, 2018, p. 64 – nota de rodapé).

288 “... only the general outlines survived in the doctrines of subsequent critics in the “Aristotelian” line” (CRANE, 2018, p. 64).

289 “... was precisely the rationale which in the *Poetics* had justified not only the rules but the discrimination, definition, and ordering of the parts themselves” (CRANE, 2018, p. 64).

290 Aqui Crane certamente está se referindo a herança renascentista dos conceitos aristotélicos que se perpetuou entre os críticos de *Tom Jones*, desde o século XVIII, até o início do século XX. Dizemos isto porque essa visão ‘horaciana’ da instrução e do deleite não ocupa mais uma posição de destaque no campo dos estudos literários recentes. Entretanto, o mesmo não podemos dizer da maneira ‘estranque’ de se abordar as categorias aristotélicas, pois sabemos ser prática comum entre alguns críticos, às vezes por uma questão didática, destituí-las da organicidade que Aristóteles, segundo Crane, lhes conferia.

291 “... os críticos poderiam escrever em série as belezas ou defeitos na fábula, caracteres, sentimentos e linguagem de uma dada tragédia ou de um poema heroico sem assumir qualquer princípio sintetizador mais específico do que a conveniência do gênero ou da necessidade de que os sentimentos expressos deveriam estar em conformidade com os caracteres das pessoas que os professam”. Trad. livre do seguinte passo: “... and critics could write *seriatim* of the beauties or defects in the fable, characters, sentiments, and language of a given tragedy or heroic poem without assuming any synthesizing principles more specific than the decorum of the genre or the necessity that the sentiments expressed should be consonant with the characters of the persons Who uttered them” (CRANE, 2018, pp. 64-5 – nota de rodapé. Grifo do autor).

É nesse contexto que os estudos críticos de *Tom Jones* distinguem o enredo como “mero sumário dos acontecimentos” (*mere summary of the happenings*), dando-lhe um *status* de forma vazia que deve ser preenchida pelo conteúdo do romance. Ou seja, trata-se de considerá-lo como uma estrutura (*framework*) na qual os caracteres são organizados de modo artificial como dispositivos, cuja finalidade é refletir os “homens e as mulheres reais” (*real men and women*).

Contra essa visão mecanicista, Crane passa a expor sua maneira de compreender o enredo:

Assumirei que qualquer romance ou drama, não construído sobre princípios didáticos, é composto por três elementos que se unem para determinar sua qualidade e efeito – as coisas que são imitadas (ou “representadas”); o meio linguístico através do qual essas coisas são imitadas e o modo ou a técnica de imitação. Assumirei também que as coisas imitadas necessariamente envolvem seres humanos interagindo entre si, de maneira que essa interação afete e determine suas características morais e seus estados de espírito (isto é, seus raciocínios, emoções e atitudes). Se isso for permitido, podemos dizer que *o enredo de qualquer romance ou drama é a síntese temporal particular, efetuada pelo escritor, dos elementos ação, caráter e pensamento, que constituem a matéria de sua invenção*. É impossível, portanto, definir adequadamente o que é o enredo a menos que incluamos em nossa fórmula todos os três elementos ou causas das quais o enredo é a síntese. Segue-se disto, também, que o enredo será diferente em estrutura de acordo com o modo como é empregado, como princípio sintetizador, um ou outro desses três ingredientes causais<sup>292</sup>.

A partir de tal concepção, ele não apenas dá uma definição para o enredo, como também propõe uma tipologia. Os três princípios permitem, basicamente, três tipos de enredo: a) *enredos de ação*; b) *enredos de caráter*; e c) *enredos de pensamento*.

Os enredos de ação se caracterizam por ter como princípio sintetizador uma mudança completa, que ocorra de forma gradual ou abruptamente, na situação do protagonista e que resulte do caráter e do pensamento <sup>293</sup>. Os enredos de caráter se fundamentam no princípio

---

292 Trad. livre de: “I shall assume that any novel or drama not constructed on didactic principles is a composite of three elements, which unite to determine its quality and effect – the thing that are imitated (or ‘rendered’) in it, the linguistic medium in which they are imitated, and the manner or technique of imitation; and I shall assume further that the things imitated necessarily involve human beings interacting with one another in ways determined by, and in turn affecting, their moral characters and their states of mind (i.e., their reasonings, emotions, and attitudes). If this is granted, we may say that the plot of any novel or drama is the particular temporal synthesis effected by the writer of the elements of action, character, and thought that constitute the matter of his invention. It is impossible, therefore, to state adequately what any plot is unless we include in our formula all three of the elements or causes of which the plot is the synthesis; and it follows also that plots will differ in structure according as one or another of the three causal ingredients is employed as the synthesizing principle” (CRANE, 2018, p. 66. O grifo na tradução é nosso).

293 Crane (2018, p. 66) cita como exemplo *Édipo Rei* e *Os irmãos Karamazov*.

sintetizador da mudança completa das características morais do protagonista, mudança esta iniciada pela e manifestada na ação, mas também presente no pensamento e nos sentimentos<sup>294</sup>. Os enredos de pensamento tomam como princípio sintetizador um processo de mudança completa no pensamento (e por consequência, nos sentimentos) do protagonista. Este processo está “condicionado e direcionado pelo caráter e pela ação”<sup>295</sup>.

Na perspectiva do estudioso norte-americano, portanto, o enredo não se define apenas pelo critério da *ação* (como fazem os críticos com o enredo de *Tom Jones*, apesar de este romance possuir, de fato, segundo Crane, um enredo do primeiro tipo). Nem mesmo um enredo de ação deve ser examinado apenas como tal, pois a noção de organicidade reivindicada desde Aristóteles torna-se uma condição indispensável para o estudo crítico coerente. Diz Crane: “o escritor deveria combinar seus elementos de ação, caráter e pensamento de modo a alcançar um todo ordenado e completo, com todas as partes imprescindíveis para conduzir o protagonista, por estágios prováveis ou necessários, do início ao fim de sua mudança”<sup>296</sup>.

Por esse ponto de vista, os estudos críticos de romances e dramas não podem julgar a excelência de um enredo apenas pela sua unidade de ação ou a variedade e quantidade de seus incidentes. Crane acrescenta que a execução destas propriedades do enredo, mesmo em um “elevado grau” de perfeição não significa inexoravelmente que “o efeito emocional do todo ainda não possa estar difuso e fraco”. Essas propriedades são “condições necessárias, mas não suficientes de um bom enredo”<sup>297</sup>.

A questão do ‘efeito emocional’ é um ponto recorrente no texto de Crane. Para ele, é necessário que o enredo não seja compreendido apenas como uma representação particular de cada um dos três elementos (como expomos acima). Esta categoria, no sentido mais amplo que Crane lhe dá, tem o poder de afetar nossa opinião e nossas emoções de maneiras específicas, a depender de como se representa a “sequência das atividades humanas”<sup>298</sup>.

---

294 Cita o exemplo de *The Portrait of a Lady* (*O retrato de uma senhora*) de H. James (CRANE, 2018, p. 67).

295 “... conditioned and directed by character and action” (CRANE, 2018, p. 67). Para este caso, ele cita o exemplo de *Marius the Epicurean* (*Marius, o Epicurista*, em tradução livre), que é um romance de ideias, como sugere o próprio nome.

296 “... the writer should so have combined his elements of action, character, and thought as to have achieved a complete and ordered whole, with all the parts needed to carry the protagonist, by probable or necessary stages, from the beginning to the end of his change” (CRANE, 2018, p. 68).

297 “... These are but properties of its matter, and their achievement, even to a high degree, in any particular plot does not inevitably mean that the emotional effect of the whole will not still be diffused or weak. They are, therefore, necessary, but not sufficient, conditions of a good plot” (CRANE, 2018, p. 68).

298 “... sequence of human activities” (CRANE, 2018, p. 68).

Segundo este estudioso, ficamos sujeitos, quando lemos ou escutamos uma obra literária, a formar expectativas a respeito do que há de vir, e a sentir certos desejos que condizem com essas expectativas. Interessamo-nos em saber como o protagonista resolve um problema, ao fim de sua jornada. E esse interesse constitui a condição fundamental do nosso prazer de formar deduções progressivas, a partir “dos sinais ambíguos ou complexos” fornecidos pela obra, até nos depararmos com “o verdadeiro estado de coisas”<sup>299</sup>. Em suas palavras:

O que distingue todas as formas mais desenvolvidas da literatura mimética é o fato de, além do prazer instintivo de aprendizado que elas pressupõem, nos darem enredos dos quais os efeitos derivam, de um modo muito mais imediato, das qualidades éticas particulares manifestadas nas ações e pensamentos de seus agentes diante de situações humanas nas quais eles são envolvidos. Neste caso, não podemos evitar nos envolvermos, em maior ou menor grau, emocionalmente. Desejamos o bem para alguns personagens; para outros o mal. E, a depender de nossas inferências para com os acontecimentos, sentimos esperança ou medo, piedade ou satisfação, ou emoções decorrentes dessas, ou similares. (...) e podemos dizer que abarcamos o enredo na totalidade de seu sentido artístico somente quando tivermos analisado esta interação entre desejos e expectativas sequencialmente em relação aos incidentes por meio dos quais tal interação é produzida<sup>300</sup>.

Portanto, o enredo, longe de ser um mero mecanismo ou *framework* que funciona apenas como um *meio*, passa a ser considerado como um *fim* através do qual os demais elementos devem ser examinados. Para Crane, a forma do enredo é o aspecto que deve ser, por primeiro, entendido claramente antes de qualquer incursão crítica em cada uma de suas partes.

Friedman (2018) é o herdeiro mais imediato da visão organicista de Crane. Para ele, entretanto, o enredo apresenta uma relação especial com o protagonista e, a depender do que suceda a este ao longo de sua jornada ficcional, Friedman julga a importância do *caráter* e do *pensamento* como elementos potencialmente decisivos dentro desta jornada.

---

299 “... the pleasure we take in inferring progressively, from complex or ambiguous signs, the true state of affairs” (CRANE, 2018, p. 67).

300 Trad. livre da seguinte passagem: “What distinguishes all the more developed forms of imitative literature, however, is that, though they presuppose this instinctive pleasure in learning, they GO beyond it and give us plots of which the effects derive in a much more immediate way from the particular ethical qualities manifested in their agents’ actions and thoughts vis-à-vis the human situations in which they are engaged. When this is the case, we cannot help becoming, in a greater or less degree, emotionally involved; for some of the characters we wish good, for others ill, and, depending on our inferences as to the events, we feel hope or fear, pity or satisfaction, or some modification of these or similar emotions. (...); and we may be said to have grasped the plot in the full artistic sense only when we have analyzed this interplay of desires and expectations sequentially in relation to the incidents by which it is produced (CRANE, 2018, pp. 67-8).

O enredo, numa definição preliminar, é resultado do agrupamento de “dois ou mais episódios que efetuam um completo processo de mudança no protagonista<sup>301</sup>”. *Episódio* é, por sua vez, a organização sistemática das cenas, voltada para um incidente central. *Cena* define a situação delimitada em que duas ou mais “pessoas” falam e atuam. Nesse sentido, segundo Friedman, o enredo representa a ação em muitas peças teatrais e romances; o episódio representa a ação na maioria dos contos (*short stories*) e novelas (*novellettes*); e a cena, a ação em poemas curtos e em alguns contos.

Friedman discute a noção de *fim* (no sentido de finalidade)<sup>302</sup> em literatura, adequando-a ao conceito que cunha de enredo. Para ele, os leitores que se interessam em apreender a forma de qualquer trabalho escrito, podem recorrer à ideia de totalidade orientada para um fim e servir-se deste princípio para guiar-se em sua reflexão acerca da importância e eficácia da presença de certas partes e da relação que estabelecem entre si. Nesse contexto, escreve que o propósito de seu ensaio é o de “determinar até que ponto e de que modo podemos definir os diferentes tipos de fins (finalidades)”<sup>303</sup> dentro da “literatura imaginativa”<sup>304</sup>, e a magnitude das ações que constituem o enredo como um todo.

---

301 “... a group of two or more episodes effecting a completed process of change in the main character” (FRIEDMAN, 2018, p. 150).

302 O conceito de *fim* (*end*) confunde-se, em Friedman com o de *intencionalidade*. Criticando certas teorias que se limitam a conceber o enredo como a *totalidade* das relações entre as partes (concepção tão abrangente que torna possível estender o enredo a outros gêneros literários, tal como a poesia), Friedman procura reinterpretar a ideia do todo acrescentando-lhe a noção de finalidade: “Se entendermos, contudo, a totalidade como um ‘fim’ e as partes e os procedimentos como ‘meios’, trazemos de volta o sentido de desenvolvimento progressivo ao nosso pensamento”. As partes entram na economia da obra não apenas para ‘relacionar’, mas para desempenhar certas funções voltadas para um propósito, e este propósito é “a finalidade [das partes] ou sua forma” (FRIEDMAN, 2018, p. 148. “If we think, however, of the whole as an ‘end’ and parts and devices as ‘means’, we will bring a sense of developmental progression back into our thinking. Parts and devices are there in the work not just to ‘relate’ but to do a job, to forward a purpose, and that purpose is its end or form”). Mais adiante, Friedman esclarece que qualquer texto escrito tem o propósito de alcançar algum tipo de finalidade, mesmo que esta não seja aquela intencionada pelo autor. A intenção do autor, considerada por alguns trabalhos contemporâneos à publicação deste artigo de Friedman como uma “falácia” (Friedman cita o texto “*The Intentional Fallacy*”, de Wimsatt e Beardsley), não reflete a intencionalidade advinda do texto criado por ele. Friedman, entretanto, não vê motivo para deixar de recorrer às intenções do autor como “evidência”: “... não vejo nenhuma razão por que isto não deveria ser permitido como evidência” (FRIEDMAN, 2018, p. 148. “I see no reason why this should not be allowed as evidence”).

303 “... to determine how far and in what ways we can go toward defining the different kinds of ends” (FRIEDMAN, 2018, p. 149).

304 Por “literatura imaginativa” (*imaginative literature*), Friedman entende o tipo de literatura cuja finalidade geral é a de “provocar e abrandar uma sequência de emoções no leitor no que concerne à jornada de algum personagem ficcional”, em oposição a uma literatura da “vida real”, “cuja finalidade é a de nos informar, ou nos persuadir, a adotar alguma ideia ou o curso das ações que dizem respeito a algum problema da ‘vida real’” (FRIEDMAN, 2018, p. 149. “...whose general end is to arouse and allay a sequence of emotions in the reader with regard to the career of some particular imagined character [...]; “whose general end is to inform us about, or persuade us to adopt, a given idea or course of action with regard to some ‘real-life’ problem”. Essa distinção de Friedman é, porém, bastante problemática, uma vez que sugere a ideia de que obras como *1984*, de George Orwell não pertenceria a uma literatura imaginativa porque se vincula ideologicamente com posicionamentos filosóficos e com questões da realidade objetiva.

Vimos que essa concepção ‘finalista’ do enredo já aparece em Crane. Friedman, também assimila dele a ideia de que essa finalidade está orientada para o despertar de certas emoções no leitor. Diz-nos: “O fim do enredo, portanto, é o de representar a completude do processo de mudança no protagonista em favor da sequência de emoções que esse processo evoca no leitor”<sup>305</sup>.

Mesmo tomando o protagonista como elemento chave da estruturação do enredo, Friedman não abre mão de considerar “o fluxo dos acontecimentos no tempo e seus meios e causas, seus efeitos e finalidades”<sup>306</sup> como a qualidade mais essencial desta categoria. Neste sentido, a possibilidade de se fazer a distinção desse fluxo de acontecimentos nas mais variadas formas de enredo é dada pela observação dos “tipos de mudanças” (*kinds of changes*) a que estão sujeitos os protagonistas, seja nas peças teatrais ou nos romances<sup>307</sup>. Para um completo entendimento de todas estas etapas, é preciso, segundo Friedman, compreender as causas e as condições desse processo de mudança, bem como o tipo de “resposta imaginativa” (*imaginative response*) que ele provoca no leitor.

Ponderando sobre as causas das ações humanas, Friedman comenta que as mais imediatas decorrem a) do modo como concebemos as coisas; b) da natureza de nossos objetivos e propósito; e c) das circunstâncias em que nos encontramos envolvidos<sup>308</sup>. A partir dessas “três variáveis” (*three variables*), se torna possível compreender as mudanças centrais que fundamentam a construção de um enredo. E dentro da correlação enredo/protagonista,

---

305 “The end of a plot, then, is to represent some completed process of change in the protagonist for the sake of the sequence of emotions which that process evokes in the reader” (FRIEDMAN, 2018, p. 150).

306 “... the sequential flow of events in time and its means and causes, effects and end” (FRIEDMAN, 2018, p. 150).

307 Uma observação interessante é que Friedman (2018, p. 150) parece sugerir que o enredo, conforme ele define, só encontra uma existência plena na forma do drama ou do romance. Na sua definição preliminar das noções de *cena*, *episódio* e *enredo*, o primeiro se limita ao gênero poético e às narrativas de menor extensão (contos), o segundo somente às narrativas de menor extensão (contos e novelas), e o terceiro às peças de teatro e aos romances.

308 Em Aristóteles, pelo menos em seu sentido trágico, são *duas* as causas naturais das ações: “E como a tragédia é a imitação de uma ação e se executa mediante personagens que agem e que diversamente se apresentam, conforme o próprio caráter e pensamento (porque é segundo estas diferenças de caráter e pensamento que nós qualificamos as ações), daí vem por consequência o *serem duas as causas naturais que determinam as ações: pensamento e caráter*; e nas ações [assim determinadas], tem origem a boa ou a má fortuna dos homens” (*Poética*, VI, 1449b 35 – 1450<sup>a</sup>. Grifo nosso). Entretanto, os três motivos de Friedman parecem apresentar uma versão causal bem mais completa para a origem das ações (e seus tipos). As *circunstâncias* muitas vezes entram como fator decisivo e motivador das ações. Podemos ficar mesmo com o caso de *Édipo Rei*, em que a conjuntura circunstancial em que se encontra Tebas (tomada pela peste) motiva a ação investigativa de Édipo, que culminará em alterações na sua *convicção* (pensamento) e no seu *ethos* (caráter).

feita por Friedman, essas mudanças demandam alterações no estado de espírito, no caráter, e nas circunstâncias externas (nas quais se encontra envolvido o protagonista).

Caminhando ainda na mesma linha de Ronald Crane, Friedman escreve:

Portanto, desencorajando nossos alunos<sup>309</sup> de fazer sumários de enredo, podemos ensiná-los o procedimento alternativo de construir ‘argumentos’, ou seja, uma sinopse da combinação unificada entre ação, caráter e pensamento, que incluirá em uma afirmação sucinta as partes necessárias para uma compreensão do princípio sintetizador que abarca a totalidade do enredo: que tipo de homem é o protagonista, que tipo de mudança experimenta, o grau de responsabilidade sobre o que ele executa e sofre e os estágios essenciais de causa e efeito implicados em sua mudança<sup>310</sup>.

Entretanto, a partir daí, ele propõe alargar a tipologia de enredos exposta por Crane (que, como vimos, são três: enredos de *ação*, de *caráter* e de *pensamento*). Para isso, Friedman revisa alguns conceitos de seu compatriota e estabelece um método de ‘análise’ para lidar com as questões fundadoras da categoria em estudo.

Primeiramente, devemos indagar sobre o *protagonista* (“Quem é o protagonista”<sup>311</sup>). Alerta-nos para o fato de que nem sempre o nome que aparece no título de uma obra é aquele que identifica o protagonista<sup>312</sup>. Identificamos o protagonista de uma obra, segundo Friedman, pelo fato de ser ele a personagem que sofre as maiores mudanças e, por conta disso, torna-se o foco de nosso interesse; por ser a personagem em torno da qual os demais elementos orbitam em um enredo.

---

309 Friedman mostra uma grande preocupação em desenvolver um método de estudo crítico que auxilie os alunos (acadêmicos) a refletir de modo mais apropriado sobre os romances e os dramas, especialmente. Desde o início do seu ensaio, ele se refere à impropriedade de um entendimento generalizado sobre a concepção de enredo – que não se preocupa em buscar as diferenças de organização e composição que existem de um para outro gênero literário. Diz: “Se todos os enredos, ou melhor, se todas as obras literárias, são vistos como sendo moldados pelos mesmos princípios gerais, então, não precisamos ir tão longe para solucionar o problema de como ver e definir as várias diferenças que o senso comum nos atesta existir entre os diversos poemas, peças, e romances que lemos” (FRIEDMAN, 2018, p. 147: “If all plots, nay, if all literary works, are seen as being shaped according to the same general principles, then we have not gone far toward solving the problem of how to see and define the many differences which common sense tells us exist among the various poems, plays, and novels we have read”).

310 Trad. livre do seguinte passo: “So, in discouraging ou students from making plot summaries, we may teach them the alternative procedure of constructing ‘arguments’, that is to say, a synopsis of the unique combination of action, character, and thought which will include in one succinct statement the parts necessary to an understanding of the synthesizing principle binding the whole plot together: the kind of man the protagonist is, what his change is, the degree of his responsibility for what he does and undergoes, and the essential stages of cause and effect bringing about his change” (FRIEDMAN, 2018, p. 152).

311 “Who is the protagonist?” (FRIEDMAN, 2018, p. 154).

312 Diz: “é Brutus, e não Cesar, o protagonista em *Júlio César* de Shakespeare” (FRIEDMAN, 2018, p. 154. “its is Brutus and not Caesar Who is the protagonist of Shakespeare’s *Julius Caesar*”).

Em segundo lugar, precisamos inquirir acerca de seu *caráter* (“Qual é o caráter dele ou dela e como recebemos isto?”<sup>313</sup>). Ao questionamento sobre o caráter se ligam outros questionamentos: qual é a *sina*<sup>314</sup> do protagonista com tal caráter, como tememos ou esperamos que esta sina se torne pior ou melhor ao longo do texto; o que ele *pensa* acerca da sua situação, e como “percebemos” (*feel*) o grau de ciência que o protagonista tem das circunstâncias que o cerca e das consequências de seu comportamento, até que ponto ele (ela) é responsável pelo que faz e pelo que sofre.

O terceiro questionamento tem a finalidade de descobrir qual desses três fatores (a *sina*, o *caráter* e o *pensamento*) sofre uma mudança completa ao longo do desdobramento do enredo. Friedman esclarece que deve haver, pelo menos, uma *mudança* para que tenhamos um enredo no seu todo. Se por acaso houver mais de uma mudança, deve-se observar qual delas é a principal e como as demais se relacionam com ela<sup>315</sup>.

O quarto e último questionamento propõe formular o argumento do enredo colocando os problemas anteriores numa relação de causa e efeito. Este procedimento permite que o estudioso elabore critérios de diferenciação entre os tipos de enredo sem deixar de observar os pontos de similaridades que eventualmente eles possam comungar. A admoestação final de todo esse procedimento crítico é a seguinte: “o objetivo é assegurar-se da organização artística [do enredo] e não simplesmente rotulá-lo e esquecê-lo”<sup>316</sup>.

Após o estabelecimento das quatro questões direcionadoras do método crítico de abordagem de um dado enredo, Friedman parte para o esclarecimento das três noções que motivam os supracitados questionamentos. São os “Termos-chave” (*key terms*). O primeiro deles [o conceito de *sina* (*fortune*) ou “ação” (*action*)] se refere à reputação e a honra do protagonista, a tudo o que diz respeito ao seu bem-estar e aos seus amores e entes queridos. Segundo Friedman, a *sina* se revela de duas maneiras: através do que acontece ao protagonista

---

313 “what is his or her character, and how do we respond it?” (FRIEDMAN, 2018, p. 154).

314 O que traduzimos aqui por *sina* é o termo *fortune*. Em Friedman, como veremos mais adiante, *fortune* tem um sentido equivalente ao de *action*.

315 Aqui, Friedman (2018, p. 155) cita as mudanças por que passa o protagonista de *Great Expectations*: ele “experimenta uma mudança em seu pensamento (...) quando descobre quem é o seu protetor; uma mudança de sina quando fica, posteriormente, doente; e uma mudança de caráter quando volta humilhado às terras e aos amigos de sua infância” (“[he] undergoes a change in thought at the end of the second part of the novel when he discovers who his benefactor is, a change in fortune when he subsequently becomes ill, and a change in character when he returns in humility to the places and friends of his childhood”). Porém, observando o critério de mudança principal, Friedman comenta ser evidente o fato de o enredo de *Great Expectations* se desdobrar em torno da mudança de caráter do protagonista.

316 “the goal is to grasp its artistic organization and not merely to label it and then forget about it” (FRIEDMAN, 2018, pp. 155-6).



(miséria ou felicidade), e através do sucesso dos planos que ele idealiza (que pode ser bem ou mal sucedido).

O *caráter* diz respeito aos propósitos, aos hábitos, ao comportamento do protagonista. Estas características indicam sua nobreza ou rudeza, sua bondade ou maldade, sua simpatia ou antipatia, maturidade ou imaturidade, completude ou incompletude etc. O caráter se revela quando o protagonista “decide voluntariamente perseguir ou abandonar o curso de uma ação”<sup>317</sup>, provando ser capaz (ou incapaz) de pôr suas decisões em prática.

O *pensamento* sintetiza tudo o que se refere ao estado de espírito do protagonista: “atitudes, raciocínios, emoções, crenças, concepções e conhecimento”<sup>318</sup>. Ele se revela através de um narrador onisciente ou através do que diz as personagens ao expor sua maneira de compreender o mundo que o cerca ou ao argumentarem na defesa de um ponto de vista ou uma determinada convicção.

Estes três aspectos, segundo Friedman, são indissociáveis. Em sua relação intrínseca, funcionam como material, causa, circunstância ou manifestação, um para com o outro. Por isso, adverte-nos o teórico norte-americano, devemos ter discernimento apurado para não confundí-los.

Friedman resume o seu método com as seguintes palavras:

Nós derivaremos, assim, nossas possíveis alternativas da seguinte maneira: primeiro, inquirimos se a maior mudança ocorre na sina, no caráter ou no pensamento e tiramos daí nossas três principais categorias; posteriormente, questionamos se, no interior de cada categoria, uma mudança particular vai de um estado satisfatório para um menos satisfatório ou se vai de um menos satisfatório para outro mais satisfatório; finalmente, perguntamos como os outros dois fatores restantes funcionam, enquanto materiais, para a obtenção deste fim. Tentaremos, então, definir o poder distintivo de cada tipo segundo “mova nossos sentimentos poderosamente e prazerosamente em certo caminho definido”, como diz Crane<sup>319</sup>.

317 “... when he decides voluntarily to pursue or abandon a course of action”. O conceito de *caráter* parece ser o mesmo dado por Aristóteles na *Poética* (XV, 1454<sup>a</sup> 16): “Há caráter quando as palavras e as ações derem a conhecer alguma propensão, se esta for boa, é bom o caráter”. Ou como na seguinte definição preliminar: “Caráter é o que revela certa decisão, ou em caso de dúvida, o fim preferido ou evitado; por isso não tem caráter os discursos do indivíduo, em que, de qualquer modo, se não revele o fim para que tende, ou o qual repele” (*Poética*, VI, 1450b 4-12). Ou ainda o seguinte passo, anterior aos já citados: “por caráter [entendo] o que nos faz dizer das personagens que elas têm tal ou tal qualidade” (*Poética*, VI, 1450<sup>a</sup>). A distinção entre *caráter* e *personagem* se faz mais acentuada em Friedman do que em Crane. No geral, Friedman define o aporte ético que o caráter possui, mas não se preocupa, como Aristóteles, em observar os aspectos verossímeis que legitimam logicamente a sua presença na obra de arte literária. Como sabemos, Aristóteles cunha quatro critérios (ou qualidades) a partir dos quais promove essa legitimação lógica: a *bondade*, a *conveniência*, a *semelhança* e a *coerência* (*Poética*, XV, 1454<sup>a</sup> 16-26).

318 “... attitudes, reasonings, emotions, beliefs, conceptions, and knowledge” (FRIEDMAN, 2018, p. 156).

319 Em trad. livre do seguinte trecho: “We will derive, then our alternative possibilities in the following manner: we ask first whether the major change is in fortune, character, or thought and derive therefrom our three main

Em consonância com esse passo a passo, Friedman propõe, finalmente, ampliar a tipologia de enredo de Ronald Crane de três (enredos de ação, de caráter, de pensamento) para quatorze. O princípio básico, isto é, o entrelaçamento das três categorias que fundam a tipologia de Crane, permanece. O que passa a variar são alguns aspectos internos, muitas vezes, relacionados mais a questões temáticas do que aquelas propriamente estruturais. A rigor, o que Friedman faz é encontrar subtipos de enredo dentro da ‘macro-tipologia’ de Crane. Mencionemos ligeiramente a características de cada um destes tipos de enredo.

São, assim, Enredos de Sina (*Plots of Fortune*):

a) o enredo de ação (*the action plot*), o mais antigo e primitivo dentre todos os tipos, segundo Friedman; fundamenta sua finalidade na sequência de ações, isto é, no “que acontece depois”<sup>320</sup>. Nele, os caracteres e seus pensamentos são minimamente representados e, quando isso ocorre é por necessidades ligadas ao desenrolar das ações<sup>321</sup>;

b) o enredo patético (*the pathetic plot*), em muito se aproxima do enredo trágico aristotélico, mas com ele não pode ser confundido. Caracteriza-se, segundo Friedman, por possuir um protagonista que conquista a nossa simpatia (*sympathetic protagonist*), mas que sofre um revés sem, contudo, decorrer de um erro particular dele mesmo. Acrescenta o teórico norte-americano: “este tipo é primariamente um enredo de sofrimento”<sup>322</sup>;

c) o enredo trágico (*the tragic plot*), em que o protagonista conquista nossa simpatia, mas um erro que ele comete provoca o revés que o leva ao trágico. Ele “descobre o seu erro muito tarde”. Segundo Friedman, neste tipo de enredo, sina, caráter e pensamento se entrelaçam de uma maneira mais complexa resultando na tão mencionada catarse – “que Aristóteles inocentemente soltou no mundo da crítica”<sup>323</sup>;

---

categories; we ask further, within each category, whether the particular change is from a satisfactory state to a less satisfactory state or from a less satisfactory to a more satisfactory one; and we ask, finally, how the remaining two factors are related as material to this end. We will then attempt to define the distinctive power of each type ‘to move our feelings powerfully and pleasurably in a certain definite way’, as Crane says” (FRIEDMAN, 2018, p. 157).

320 “what happens next” (FRIEDMAN, 2018, p. 158).

321 São exemplos de enredo de ação as histórias de aventura, de detetive, faroeste e a ficção científica.

322 “... this type is primarily a plot of suffering” (FRIEDMAN, 2018, p. 158). Deste tipo, Friedman cita os seguintes exemplos: *Death of a Salesman*, *A Streetcar Named Desire*, *From Here to Eternity*, *Maggie: A Girl of the Streets*, entre outros.

323 “... discovers his error only too late” e “... which Aristotle innocently let loose upon the critical world” (FRIEDMAN, 2018, p. 159). São exemplos deste tipo de enredo: *Édipo Rei*, *Antígona*, *Otelo*, *Hamlet*, *Lear*, entre outras.

d) o enredo de punição (*the punitive plot*), cuja característica central se funda na presença de um protagonista que desperta nossa antipatia (*unsympathetic protagonist*) por nutrir objetivos e propósitos repugnantes, embora proporcionando certa admiração no que diz respeito à sofisticação intelectual com que executa seus planos. Este protagonista sofre um revés merecido<sup>324</sup>;

e) o enredo sentimental (*the sentimental plot*), que trata de um tipo de protagonista (*sympathetic protagonist*) que supera a ameaça de revés e termina bem no final (“o efeito final sendo o de um alívio feliz diante da visão da virtude recebendo sua justa recompensa”<sup>325</sup>);

f) o enredo de admiração (*the admiration plot*), em que há uma “mudança na sina para melhor” causada “pela nobreza de caráter um protagonista que desperta nossa simpatia”<sup>326</sup>.

Dos Enredos do Caráter (*Plots of Character*), temos os seguintes:

a) enredo de amadurecimento (*the maturing plot*), caracterizado por possuir um protagonista jovem que deve passar por um processo de amadurecimento que o tire de seu estágio de ingenuidade e inexperiência e o faça passar por uma transformação de caráter<sup>327</sup>;

b) o enredo de regeneração (*the reform plot*) se assemelha ao enredo de amadurecimento no que diz respeito a uma mudança para melhor no caráter. Entretanto, diferente do seu antecessor, neste tipo de enredo o protagonista já possui certa experiência e ele tem consciência de que está em erro, “mas sua fraqueza de vontade”<sup>328</sup> não permite que ele permaneça no caminho apropriado e justo. Ele tenta mascarar essa fraqueza, mas as circunstâncias o forçarão a mostrá-la. No fim, contudo, ele será redimido;

c) o enredo de provação (*the testing plot*) se caracteriza por um protagonista, cujo caráter está sob pressão, posto à prova diante de certo dilema: ele deverá escolher entre comprometer ou preservar sua finalidade nobre e seus hábitos corretos, aceitar um suborno ou

---

324 Exemplos: *Doctor Faustus*, *The Duchess of Malfi*, o Satan de Milton etc.

325 “... the final effect being one of joyous relief at the sight of virtue receiving its just reward” (FRIEDMAN, 2018, p. 160). Exemplos: *Anna Christie*, *Cymbeline*.

326 “A change in fortune for the better which is caused by a sympathetic protagonist’s nobility of character” (FRIEDMAN, 2018, p. 160). Exemplos: *The Conquest of Granada*.

327 Exemplos: *Great Expectations* – “um puro exemplo deste tipo”, segundo Friedman (2018, p. 161. “is as pure an example of this type”) –, *The Way of All Flesh*, *Diana of the Crossways*, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, *The Secret Sharer*, *The Portrait of a Lady* etc. Talvez entre neste tipo os enredos dos chamados “romances de formação”, ao estilo de *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*.

328 “his weakness of will” (FRIEDMAN, 2018, p. 162). São exemplos deste tipo de enredo: *The Scarlet Letter* e *The Pillars of the Community*.

sofrer as consequências. Em geral, ele “vacila, e o enredo passa a girar em torno da questão de se ele vai ou não permanecer firme”<sup>329</sup>;

d) o enredo de degeneração (*the degeneration plot*) – “um caráter muda para pior” quando o protagonista, que inicialmente conquista nossa simpatia, se sujeita “a alguma perda crucial que resulta em sua total desilusão”<sup>330</sup>. Ele, segundo Friedman, “tem de escolher entre juntar os cacos de sua vida e recomeçar, ou desistir totalmente de seus objetivos e ambições”<sup>331</sup>.

Finalmente, dos Enredos de Pensamento (*Plots of Thought*) advêm os que seguem:

a) o enredo de educação (*the education plot*), que envolve uma mudança para melhor no pensamento do protagonista, em termos de suas “concepções, crenças e atitudes”<sup>332</sup>. Assemelha-se ao enredo de amadurecimento, uma vez que há melhora de uma visão de mundo inadequada; porém, essa ‘correção’ não afeta necessariamente o caráter do protagonista;

b) o enredo de revelação (*the revelation plot*) caracteriza-se por centralizar-se em torno da ignorância do protagonista acerca de fatos importantes de sua situação. Segundo Friedman, não se relaciona diretamente com suas atitudes ou crenças, mas com o seu conhecimento e “ele tem de descobrir a verdade ante de que possa tomar uma decisão”<sup>333</sup>;

c) o enredo afetivo (*the affective plot*) aponta mudança na atitude e nas crenças. Diz Friedman: “O problema neste tipo é vir a enxergar outra pessoa através de uma luz diferente e mais verdadeira do que antes, e isto envolve uma mudança de sentimento”<sup>334</sup>. Se tal mudança resultar em sentimentos agradáveis, o protagonista fica feliz e esperançoso; se, por outro lado, resultar em sentimentos desagradáveis, ele fica triste e resignado;

---

329 “He wavers, and the plot turns on the question of whether or not he will remain steadfast” (FRIEDMAN, 2018, p. 162). Exemplos: *For Whom the Bell Tolls*.

330 “... to some crucial loss which results in his utter disillusionment” (FRIEDMAN, 2018, p. 163).

331 “He then has to choose between picking up the threads of his life and starting over again, or giving up his goals and ambitious altogether” (FRIEDMAN, 2018, p. 163). Exemplos podem ser encontrados em alguns contos de Chekhov (*Uncle Vanya*), em *The Emperor Jones* e *Tender Is the Night*. Para o conto de Chekhov, entretanto, Friedman pensa ser mais adequado chamar o seu enredo de “enredo de resignação” (*the resignation plot*), porque a personagem se conforma diante de perdas irreparáveis e se sujeita a recomeçar, mesmo sem nenhuma esperança aparente de redenção. Friedman ainda cita de Chekhov outros dois contos nesta mesma linha: *Ivanov* e *The Seagull*.

332 “... the protagonist’s conceptions, beliefs, and attitudes” (FRIEDMAN, 2018, p. 163). Exemplos: *Huckleberry Finn*, *Marius the Epicurean*, *To the Lighthouse*, *War and Peace* etc.

333 “... he must discover the truth before he can come to a decision” (FRIEDMAN, 2018, p. 164). Exemplos: *Beware of the Dog*.

334 “The problem in this type is to come to see some other person in a different and truer light than before, which involves a change in feeling” (FRIEDMAN, 2018, p. 165). Exemplos: *Pride and Prejudice*, *Daisy Miller*, *The Petrified Man*, *A country Love Story* etc.

d) o enredo de desilusão (*the desillusionment plot*) se caracteriza por um protagonista que inicia sua jornada cheio de convicções e crenças, mas, por conta dos diversos reveses que sofre ao longo da obra, termina perdendo inteiramente sua fé inicial<sup>335</sup>.

Dentre todas as construções teóricas brevemente revistas neste capítulo, a mais diferenciada concepção de enredo vem de Crane e Friedman. Primeiro, pela primazia dada à *organicidade* como princípio condutor dos estudos das obras de arte literárias, que Crane reporta a Aristóteles, nos dizendo que a partir dela o filósofo constitui a base lógica da *Poética*.

Esta perspectiva é coerente se observamos que o construto artístico-literário só se torna uma realização de sucesso quando é capaz de relacionar criativamente todas as categorias fundamentais da ficção para uma finalidade original. Desta forma, o valor de um trabalho de ficção não será medido apenas pela qualidade de um de seus aspectos ficcionais, mas a partir da qualidade das relações entre esses aspectos.

Segundo, o papel do protagonista (neste caso, mais em Friedman do que em Crane) é um fator importante na definição do enredo. Basta pensarmos, por exemplo, em Dom Quixote e em como o seu caráter e o seu pensamento é a base causal de todo o desenrolar de aventuras as mais singulares. Como estudar o enredo de tal romance excluindo-se dele a figura central de Dom Quixote? Num vislumbre mental, percebemos que o enredo não passaria daquilo que Friedman chama de sumário de acontecimentos: esquemático, desconexo e, por isso, ineficiente para uma análise que se preocupe com o que há de mais original numa obra como a de Cervantes.

Assim, a ‘visão orgânica’ de Crane e Friedman (partidários mais ferrenhos e coerentes nessa linha do que Brooks e Warren), com sua hierarquia categórica, faz-nos compreender a natureza do enredo em função de suas relações com o todo e, especialmente, com a figura do protagonista.

E por caminharem nesse sentido, estes estudiosos diferem dos estudos estruturalistas que tentam, como vimos, segmentar o enredo em busca do átomo narrativo, gerador de todas as suas formas variantes. Nesse contexto, os estruturalistas são os melhores representantes do que estamos chamando aqui de ‘visão estanque’ de nossa categoria.

No entanto (e nisto consiste a primeira crítica), adotando a perspectiva organicista, experimentamos um paradoxo: como, num trabalho de ‘análise’, poderemos compreender o sentido do todo orgânico se não fracionarmos (mesmo que num recorte teórico) seus aspectos particulares? Por mais que Crane e Friedman se refiram a uma análise ‘dinâmica’ – em que a

---

335 Exemplos: *The Great Gatsby*, *The Hairy Ape*, *A Little Cloud*, *The Storyteller*.

parte nunca é vista isoladamente do seu todo – na prática analítica temos que fazer isso. Assim procede o próprio Aristóteles ao teorizar sobre o mito e suas partes constituintes, por mais que enfatize que essas partes devem ser sempre pensadas dentro do todo necessário e verossímil.

A ideia de ‘análise dinâmica’ não é algo fácil de pôr na praxe analítica, uma vez que, se podemos distinguir *diferenças*<sup>336</sup> entre um e outro tipo de enredo – como faz Friedman – é porque tivemos de entender, antes de tudo, um elemento isoladamente e, só então, o dispormos numa relação funcional com o todo. Isso implica dizer que, em algum momento (no início de uma análise, geralmente), deixamos de fazer uma análise dinâmica por uma necessidade imposta pela própria natureza do estudo – que exige, para que se concretize, o fracionamento. Se negarmos isso ao estudo crítico, deixamos aberto o espaço para todo o tipo de reflexão impressionista sobre a arte em geral, incluindo-se aí a arte literária.

Acreditamos, como exporemos em devido espaço, que o caminho a seguir deve ser construído a partir do equilíbrio entre a visão orgânica e a visão estanque, ‘discrética’ (por oposição a ‘sincrética’).

As próximas críticas concernem, em especial, ao trabalho de Norman Friedman. Assim, a segunda delas faz alusão ao seu modo de estudo do enredo e ao seu respectivo entendimento que decorre daí.

Ao lermos o ensaio de Friedman, ficamos com a sensação de que são os tipos de protagonistas, e não de enredos, o objeto de seu estudo. O enredo passa a existir tão somente como uma decorrência total do protagonista.

A centralização da personagem é tamanha que a tipologia do enredo feita por Friedman em nada se distinguiria de uma possível tipologia de protagonistas, pois os critérios tipológicos de um se transpõe facilmente ao outro. Portanto, poderíamos falar da existência de ‘protagonista patético’, ‘protagonista trágico’, ‘protagonista sentimental’, ‘protagonista em formação’ (em correlação com o enredo de amadurecimento), ‘protagonista regenerado/degenerado’, ‘protagonista afetivo’ etc. Para tanto, basta apenas fazer alguns ajustes terminológicos.

A possibilidade de generalização dos critérios ainda não parece ser o grande problema, pois se considerando que o enredo decorre sempre do protagonista, seria natural que o que se aplicasse ao primeiro se aplicasse também ao segundo. O que nos parece incômodo é o fato de que o estudo preciso do enredo, segundo esse modo de ver, deve, imperativamente, ser precedido de um estudo do protagonista. Isto, entretanto, não pode se justificar pelo princípio

---

336 Como vimos, o mesmo Friedman se posiciona contra uma visão teórica, corrente em sua época, que estendia o conceito de enredo a todos os gêneros literários, desprezando qualquer ênfase nas *diferenças*, isto é, nos aspectos idiossincráticos que permitem visualizar o enredo como uma categoria restrita ao domínio da ficção.

de visão orgânica (já que exige a análise da interação entre as duas categorias e não apenas de uma delas separadamente), porque, a rigor, para fazermos um estudo orgânico, deveríamos tecer relações não somente entre o enredo e o protagonista, mas entre o enredo e todas as demais categorias (em nosso caso, categorias narrativas).

A terceira crítica diz respeito à diferença entre *caráter* e *pensamento*, e é possível que isso se estenda à própria distinção aristotélica. Qual é o real limite que separa uma “qualidade” ou uma “propensão” da personagem daquilo em que ele acredita ou que ele defende? Da sua visão de mundo? Ou seja, como distinguir, na prática, *caráter* de *pensamento* em uma dada personagem, e até que ponto essa distinção torna-se aproveitável na análise de um enredo? E mais: até que ponto a *mudança* no caráter não causa mudança no pensamento e vice-versa (e neste caso, nos referimos somente a Friedman)? E como saberemos se uma personagem mudou primeiro por pensamento ou por caráter? Pois se dissermos que mudou por pensamento primeiro não estaria ele “propenso” já a esta mudança, isto é, não teria em si “qualidades” prévias que o habilitaram e possibilitaram mudar de ideologia ou visão de mundo? E o mesmo se deve perguntar do caso contrário.

Em Aristóteles, pelo menos, *pensamento* e *caráter* estão numa correlação tão profunda que dificilmente aparecem isolados um do outro. Exceção, talvez, é feita ao momento em que o filósofo grego aponta os quatro critérios de verossimilhança atribuídos especialmente ao caráter: a *bondade*, a *conveniência*, a *semelhança* e a *coerência*. Mas, esses critérios não se correlacionam com a noção de pensamento? Pois em tudo é preciso que o pensamento seja verossímil ao caráter escolhido. E aqui, lembramos aquela cadeia hierárquica que Crane atribui ao Estagirita: o *caráter* se subordina ao *enredo*, o *pensamento* se subordina ao *caráter*, a *elocução* se subordina ao *pensamento*. Em Friedman, contudo, há uma alteração na ordem dessa hierarquia: protagonista, isto é, caráter e pensamento, subordina totalmente a si o enredo.

Com isso, não queremos afirmar que a diferença entre esses dois aspectos não seja possível. O que pensamos que pode se sujeitar a certa confusão é o que decorre de cada uma dessas diferenças. Em outras palavras, a questão a que queremos nos reportar com tudo isso é ao fundamento tipológico de Friedman. Enquanto Crane não se aventura a ir além dos três tipos básicos (enredos de *ação*, *caráter* e *pensamento*), ele encontra motivos para afunilar ainda mais a tipologia de seu contemporâneo, estabelecendo quatorze variantes. O que resulta em certa dificuldade de distinguir alguns enredos de caráter daqueles de pensamento, especialmente. Assim nos parece suceder com o enredo de sentimento (caráter) e o enredo afetivo (pensamento), ou com o enredo de amadurecimento (caráter) e o enredo de

educação/formação (pensamento), ou ainda com o enredo de degeneração (caráter) e o enredo de desilusão (pensamento). Poderíamos apontar também alguns casos de confusão entre tipos de enredo de um mesmo “princípio sintetizador” (como diz Crane); porém, estes nos parecem suficientes como ilustração da dificuldade de diferenciar o que decorre de *caráter* e de *pensamento*.

A quarta e última crítica volta a se estender tanto a Crane quanto a Friedman. Ela trata do papel de nossas emoções na validação dos tipos de enredo. Em Crane (2018, p. 68), como vimos, o enredo só será apreendido na “totalidade de seu sentido artístico” a partir do momento em que analisemos a “interação entre desejos e expectativas” no decorrer da sequência das ações. Porém, este estudioso não desenvolve em detalhes como essa interação se configura e se relaciona com cada tipo de enredo especificamente. A exposição das emoções evocadas pelos diferentes enredos fica por conta de Friedman.

Por exemplo, do *enredo de ação* se originam os sentimentos prazerosos de “suspense, esperança e surpresa”<sup>337</sup>; do *enredo patético*, os “nossos medos de longo alcance” em relação ao protagonista são “escassamente aliviados por esperanças de curto alcance intermitentes e esporádicas”, o que resulta em “pura piedade pelo seu sofrimento”<sup>338</sup>; do *enredo de punição*, sentimos “um profundo senso de reivindicação satisfeita” quando o protagonista (que desperta nossa indignação pelas suas vilanias) “alcança sua ruína definitiva”<sup>339</sup>; do *enredo regeneração*, “sentimos impaciência e irritação quando começamos a enxergar o protagonista através de sua máscara”; decorre também os sentimentos de “indignação e ultraje quando ele continua a decepcionar os outros; e, finalmente, um senso de satisfação justa e confirmada quando ele faz a escolha apropriada no final”<sup>340</sup>. E assim poderíamos continuar com os demais enredos: correlacionando-os ao respectivo leque de emoções que tendem a despertar, de acordo com a natureza intrínseca do seu tipo.

O problema de fazer decorrer certos sentimentos específicos de certos tipos específicos de enredo nos leva a ponderar sobre um velho e polêmico ponto, quiçá, formulado pela primeira vez por Aristóteles através de seu conceito de *catarse*. Diante de um quadro quase

---

337 “suspense, expectation, and surprise” (FRIEDMAN, 2018, p. 158).

338 “... our long-range fears for him [protagonist] actually materialize, being scarcely alleviated by sporadic and intermittent short-range hopes, resulting ultimately in sheer pity for his suffering” (FRIEDMAN, 2018, p. 158).

339 “... finally we feel a profound sense of satisfied vindication when he [protagonist] reaches his ultimate downfall” (FRIEDMAN, 2018, p. 158).

340 “... we feel impatience and irritation when we begin seeing through his mask, and then indignation and outrage when he continues to deceive others, and, finally, a sense of confirmed and righteous satisfaction when he makes the proper choice at last.” (FRIEDMAN, 2018, p. 162).



‘tipológico’ de emoções, como o apresentado por Friedman, precisamos, antes de tudo, nos questionar como isso pode resultar em auxílio (mais do que em confusão), particularmente, no interior de um estudo analítico. Compreendemos que, seguindo o raciocínio de Friedman e Crane, determinadas emoções devem refletir determinados processos temáticos e estruturais, isto é, devem ser índices, sinais de que um tipo singular de enredo foi executado conforme a finalidade a que se propôs. Neste sentido, o quadro de emoções marca o ‘grau’ de coerência com que um enredo atinge o seu objetivo. Trata-se, portanto, de uma espécie de ‘termômetro’ que nos indica o direcionamento adequado para cada tipo de fim que um enredo pretende executar. Foi assim com a *catarse* de Aristóteles, pois a tragédia que não despertasse temor e piedade não conseguiria alcançar a sua maior finalidade e seria, por isso, ineficiente artisticamente.

Mas então, voltando à questão do estudo analítico, o que nos garante que o nosso *feeling*, após a leitura de uma obra, é um fundamento seguro do qual podemos tirar princípios universais? Sabemos que nada varia mais do que nossas emoções – que, inclusive, refletem também dominantes culturais, além de seus componentes de ordem individual –. De fato, não se pode negar, determinadas construções artísticas ‘tendem’ a (ou, pelo menos, procuram) despertar uma gama muito geral de sentimentos. Mas é ao exame minucioso da análise que essa gama não costuma se sujeitar, uma vez que as emoções sempre são definidas na teoria pelo conjunto de suas tendências gerais. Friedman, por exemplo, usa constantemente os termos “longo alcance” (*long-range*) e “curto alcance” (*short-range*) como se quisesse indicar o quanto um ‘pacote’ de emoções duraria em tal ou tal caminho percorrido pelo enredo. Como justificar isso textualmente? Qual critério textual seria coerente o bastante para designar essa variação sentimental? Porque aqui tomamos como ponto de partida o texto – aquele que origina essas emoções –, e, apesar de tudo, pensamos que Friedman faz o mesmo. Se o texto é o ponto de partida, isto implica que ele deve propiciar mecanismos textuais que possibilitem fazer uma justa ou adequada definição das emoções que desperta, ou prover meios para discernir uma emoção adequada de outra inadequada. Onde estão esses critérios? Friedman não os mostra. Mas no lugar dos critérios, ele usa a *expectativa*, isto é, o que esperamos de um enredo que, *segundo a teoria*, possui tal finalidade e que, logo, deve despertar essa ou aquela emoção.

O caminho de ‘ida’ (isto é, do texto para as emoções) é possível, mesmo que essa caminhada nos conduza pelas sinuosidades perigosas de uma interpretação impressionista; contudo, o caminho de ‘volta’ (das emoções para o texto) é extremamente polêmico, senão inviável, devido à natureza variável de nossas impressões. Neste último caso, corremos o risco

de, no mínimo, construirmos uma abordagem anacrônica pela possibilidade de projeção de nossas emoções sobre o que estamos lendo ou estudando<sup>341</sup>. E é justamente aí que a análise desempenha um papel fundamental: o de julgar a coerência ou a incoerência de nossas impressões, tomando sempre como fundamento a imanência textual.

Em suma, a perspectiva de Crane e Friedman, se passada por algumas revisões conceituais, representa uma legítima possibilidade<sup>342</sup> de conduzir os estudos sobre o enredo. Ela rompe com a obsessão isolacionista, que só quer compreender esta categoria como um mero conjunto de acontecimentos ligados, no tempo, por causalidade, sem admitir que outros elementos narrativos possam compor o seu universo conceitual.

Seymour Chatman (1978), entretanto, critica a viabilidade das ideias destes dois autores, particularmente, a tipologia de Friedman.

Segundo ele, uma tipologia de enredos responde a uma necessidade da “macroestrutura narrativa” (*narrative macrostructure*), em oposição a uma microestrutura, que inclui estudos sobre “a natureza formal das unidades moleculares do enredo”<sup>343</sup>.

Em rápida revisão dos “mais celebrados esquemas” tipológicos, Chatman comenta que o critério basilar de todos eles está assentado sobre a avaliação do conteúdo (*content*), mas do que sobre a expressão ou estrutura, ou forma. Aponta como decorrência disso conceitos clássicos tais como *peripeteia* e *anagnorisis*, uma vez que eles implicam “amplas categorias de comportamento chamadas de ‘ignorância’ e ‘conhecimento’”<sup>344</sup>.

Desta forma, Chatman vê em Aristóteles a primeira tendência de usar categorias advindas do conteúdo como meio de distinção tipológica dos enredos, em particular, as categorias que derivam das “vicissitudes do protagonista”<sup>345</sup>. Baseado no que sucede ao protagonista, por exemplo, o filósofo grego diferencia enredos de fortuna (*fortunate plots*) e enredos de fatalidade (*fatal plots*). Dentro dessas duas formas gerais, as possibilidades tipológicas se estendem conforme o caráter do protagonista. Assim, os três caracteres

341 Com isso, também, não queremos dizer que haja análise totalmente imparcial. É presumível que todos os analistas, ao estudar uma obra, já carregam consigo a bagagem de sua formação, e alguns já tem uma área de atuação com princípios diretores próprios, mas que, uma vez ou outra comunga estes princípios com a literatura. É essa interação que permite análises filosóficas, históricas, sociopolíticas etc. Isto, indubitavelmente, já é uma demonstração de parcialidade.

342 Não diremos uma “nova possibilidade”, se tomarmos em consideração que os dois autores escreveram suas propostas na década de 1950-60.

343 “... formal nature of the molecular units of plot” (CHATMAN, 1978, p. 84).

344 “... most celebrated schemes” e “... large categories of behavior called ‘ignorance’ and ‘knowledge’” (CHATMAN, 1978, pp. 84-5).

345 “... vicissitudes of the protagonist” (CHATMAN, 1978, p. 85).

aristotélicos (a representação do homem muito bom, a do homem muito mau e a do homem intermédio) resultam em “seis tipos de enredos”, divididos entre o “reino da fatalidade” e o “reino da fortuna”<sup>346</sup>.

Chatman continua dizendo que esta tipologia acomoda um número bastante reduzido de narrativas, particularmente, aquelas em que “noções como ‘bom’ ou ‘ser bem-sucedido’ são absolutamente claras”<sup>347</sup>.

Mas, aqui, inevitavelmente nos questionamos se o propósito de Aristóteles é criar, de fato, uma tipologia de enredos a partir de sua tripla divisão de caráter<sup>348</sup>. Pensamos que não.

Primeiro, porque a concepção do “homem”, ou do agente, é determinada, em última instância, por aquilo que melhor se adéqua ao mito trágico. Não importa os demais caracteres, pois estes surgem como elementos de oposição, que ajudam a tornar relevante a noção do “homem intermédio”, digno da tragédia. Por conta disso, nos parece que Aristóteles, em nenhum momento, está interessado na existência literária dos demais tipos humanos.

Segundo, o que entra decisivamente em jogo na passagem da *Poética* que trata deste assunto, não é a composição de mitos, mas a qualidade essencial ao caráter trágico. Poderíamos, inclusive, apostar aqui na ideia de que essa divisão fornece mais coerentemente uma ‘tipologia de caracteres’ do que uma ‘tipologia de enredos’.

De qualquer modo, é importante perceber que Aristóteles deixa em aberto essa possibilidade tipológica (tudo indica que não intencionalmente) ao considerar as “vicissitudes

---

346 “... There resulted six types of plots”; “realm of the fatal” e “realm of the fortunate” (CHATMAN, 1978, p. 85). Ao primeiro domínio (da fatalidade) pertencem os seguintes desdobramentos: “1) Um herói muito bom falha: isto é chocantemente incompreensível para nós, uma vez que viola a probabilidade; 2) Um protagonista vilão falha; pela sua ruína sentimos uma presunçosa satisfação, já que se fez justiça; 3) Um herói nobre falha por erro involuntário, o que desperta nossa piedade e temor”. Ao segundo domínio (da fortuna), seguem-se: “1) Um protagonista vilão se dá bem; mas isto nos causa repugnância, pois viola nosso senso de probabilidade; 2) Um herói muito bom se dá bem, nos levando a sentir satisfação moral; 3) Um herói nobre (como Orestes) cometer um erro, mas apenas temporariamente, e sua situação final é satisfatória”. Trad. livre de: “In the realm of the fatal: 1. an unqualifiedly good hero fails: this is shockingly incomprehensible to us, since it violates probability; 2. a villainous protagonist fails; about his downfall we feel smug satisfaction, since justice has been served; 3. a noble hero fails through miscalculation, which arouses our pity and fear. In the realm of the fortunate: 4. a villainous protagonist succeeds; but this causes us to feel disgust, because it violates our sense of probability; 5. an unqualifiedly good hero succeeds, causing us to feel moral satisfaction; 6. a noble hero (like Orestes) miscalculates, but only temporarily, and his ultimate vindication is satisfying” (CHATMAN, 1978, p. 85). Chatman explica que os dois últimos tipos não são apresentados explicitamente por Aristóteles, mas são facilmente deduzidos do seu sistema.

347 “... notions like ‘good’ or ‘succeeds’ are absolutely clear”. (CHATMAN, 1978, p. 85).

348 Toda essa tipologia é derivada do cap. XIII da *Poética* (1452b 28-31; 1453<sup>a</sup> 7-12), que trata, especificamente, dessa tripla divisão do caráter. Convém dizer que Chatman faz uma adaptação desta tipologia a partir do que expõem Hardison e Golden, conforme ele mesmo nos informa em nota de rodapé (CHATMAN, 1978, p. 85). De qualquer forma, do nosso ponto de vista, não são apenas os dois últimos tipos que são dados de modo implícito em Aristóteles. Como não há nenhuma menção clara por parte do filósofo de que, com a diferenciação dos três caracteres, ele pretende criar uma tipologia de enredos, pensamos que todos os tipos mostrados por Chatman também são deduções tão implícitas quanto os dois últimos.

do protagonista”. Porém, das observações de Chatman, uma que não podemos questionar é a que trata da influência desse modelo de abordagem aristotélico sobre os subsequentes estudiosos que quiseram construir uma tipologia do enredo. Chatman cita, por exemplo, os esquemas de Northrop Frye, Ronald Crane e Norman Friedman.

Frye, segundo Chatman, oferece duas abordagens para a “macroestrutura narrativa”, a segunda das quais trata especificamente do enredo (*mythos*)<sup>349</sup>. São quatro tipos (ou *mythoi*): comédia, romance, tragédia e ironia-sátira. Estes tipos se subdividem em seis fases que, por sua vez, resultam num total de vinte quatro categorias narrativas. Porém, segundo Chatman, a base dedutiva que Frye usa para fazer essa diferença não está esclarecida. Questiona: “Por que quatro tipos e seis fases em vez de seis tipos e quatro fases, ou dez tipos e dez fases?”. E enxerga total arbitrariedade na equivalência simbólica dos quatro tipos às quatro estações: “Mas há outros números igualmente plenos de significância – o três da sagrada trindade, os sete vícios e virtudes, os doze signos do zodíaco”. Para ele, é perturbador expor “uma tipologia, cuja base é metafórica, se a metáfora não é explicada”. Ou é perturbador aceitar um “sistema que é hermeticamente fechado, cujas distinções não podem ser mudadas com contraexemplos e, dessa forma, refinadas”<sup>350</sup>.

Sobre a tipologia de Crane, Chatman aponta certa negligência com o tratamento dos conceitos que aquele desenvolve. Assim, por exemplo, sobre a categoria do pensamento, questiona: “‘pensamento’ de quem, do autor implícito, do caráter, do narrador? E estes pensamentos dizem respeito a *quê*: ao universo da obra – acontecimentos, caracteres, situações? Ou a coisas em geral?”. Critica também a ideia de que o pensamento é algo diverso da ação: “Por que, senão para satisfazer o fantasma benevolente do Estagirita, o pensamento seria algo separado das outras ações? Se os atos de fala são tipos de atos, por que não também atos de pensamento?”. Em seguida questiona o fato de Crane ter parado apenas em três tipos de enredo (de ação, caráter e pensamento), quando, na verdade, ele coloca ao lado destes três princípios sintetizadores, no início de seu ensaio, também a elocução: “... por que parar com

---

349 A outra trata do *caráter*, mas em Frye, o critério de distinção do caráter não é a *bondade* ou a *maldade*, mas “os poderes do protagonista em relação aqueles de seu público” (CHATMAN, 1978, p. 86). Assim, se o herói é divino a macroestrutura/modo é mítica; se é humano, mas “maravilhoso” (*marvellous*), a macroestrutura/modo é romântica; se é um pouco mais poderoso do que um humano comum, mas sem deixar de ser humano, a macroestrutura/modo é mimética elevada.

350 Colocando os trechos traduzidos no contexto original em que aparecem, temos o seguinte: “... Frye tells us little or nothing about the conceptual basis of that deduction, not even that it is arbitrary. Why four types and six phases rather than six types and four phases, or ten types and ten phases? In the titles the *mythoi* are equated with the four seasons, comedy with spring, romance with Summer, tragedy with autumn, irony-satire with winter. But there are other numbers equally fraught with significance – the three of the holy trinity, the seven vices and virtues, the twelve signs of the zodiac. It is disturbing to be offered a typology whose basis is metaphorical if the metaphor is not explained. It is disturbing to be asked to accept a system that is hermetically sealed, whose distinctions cannot be challenged with counter-examples and thereby refined” (CHATMAN, 1978, p. 87).

os três primeiros [princípios]? Por que não há enredo de elocução também, por exemplo, as narrativas de Gertrude Stein ou *Finnegans Wake*? Ou enredos de espetáculo e melodia?”<sup>351</sup>.

É óbvio que nem todos esses questionamentos procedem. Primeiro, vemos em Chatman uma crítica de nota de rodapé, rarefeita e, por isso, imprecisa em alguns aspectos. Tomamos o exemplo dos dois últimos questionamentos. Que critérios seriam válidos para identificar e definir um “enredo de elocução”? Na *Poética*<sup>352</sup>, a elocução é a parte que trata do arranjo da linguagem, isto é, a linguagem entendida como o meio de execução de toda a obra. É um aspecto que recebe um tratamento que nem sempre compete à poética, como expõe claramente Aristóteles quando faz menção à parte que corresponde exclusivamente ao ator: “Quanto à elocução, há uma parte dela, constituída pelos respectivos modos, cujo conhecimento é próprio do ator e de quem faça profissão dessa arte”; correlacionado a isso, o filósofo comenta a observação de Protágoras a respeito do modo com que se deve entender o verso inicial da *Iliada*: uma ordem ou uma súplica?<sup>353</sup>. Sobre a natureza de tal observação, diz Aristóteles: “Mas deixemos esta parte da questão, *porque é alheia à poética*” (*Poética*, XIX, 1456b 7-18. Grifo nosso).

O que diremos, portanto, de “enredos de espetáculo e melodia”? O que nos parece é que Chatman vê ‘certa’ pertinência nos seus questionamentos iniciais e se torna confiante para prosseguir com o seu escrutínio, tentando denunciar em Crane um total descuido em relação às questões que propõe estudar. Se, entretanto, está sendo irônico<sup>354</sup>, sua inquirição se ameniza, mas não o livra de usar uma abordagem inadequada e reducionista para lidar com o trabalho de seu compatriota.

Seguindo adiante, Chatman trata de fazer a crítica do que Friedman desenvolveu a partir de Crane. Friedman continua seguindo o modelo tipológico que baseia seus critérios no

---

351 As reflexões de Chatman sobre o trabalho de Ronald Crane se resumem, praticamente, a uma nota de rodapé. É desta que tiramos os trechos traduzidos acima. Na íntegra, temos as seguintes palavras no original: “Crane’s formulation leaves some interesting questions. Whose ‘thought’, the implied author’s, character’s, narrator’s? And what are these thoughts *about*: the world of the work – events, characters, situations? Or things in general? Why, except to satisfy the benevolent ghost of the Stagirite, should ‘thought’ be separated from other actions? If speech acts are kinds of acts, why not also thought acts? And why stop with the first three? Why are there not plots of diction too, for instance the narratives of Gertrude Stein, or *Finnegans Wake*? Or plots of spectacle and melody?” (CHATMAN, 1978, p. 87. Grifo do autor).

352 (XX, 1456b 20-35; 1457<sup>a</sup> 10- 32; XXI, 1457b 3-33; e XXII, 1458<sup>a</sup> 6-8).

353 Parece-nos uma questão puramente “entonacional”, ligada a aspectos suprasegmentais, isto é, à questão de como os atores devem pronunciar determinados versos.

354 O que não parece ser o caso, pois cita, como exemplos de seus enredos (ou, pelo menos, do “enredo de elocução”), as narrativas de Gertrude Stein e o *Finnegans Wake* de James. Só teríamos que constatar até que ponto um “enredo de elocução”, ou de “espetáculo”, ou de “melodia” continuaria sendo um *enredo*, segundo os próprios critérios utilizados por Chatman para defini-lo como tal.

conteúdo. Sua taxonomia se fundamenta, por exemplo, em “pressuposições culturais não confirmadas”<sup>355</sup>. O problema, portanto, é a relatividade de certos conceitos essenciais para a formação da tipologia, tais como a ideia de “bondade” e a já mencionada diferença entre “pensamento” e “ação”. São conceitos acordados, segundo Chatman (1978, p. 89), em “termos primitivos” (*primitive terms*)<sup>356</sup>.

Com isso, Chatman se aproxima da problemática sobre a variação cultural das emoções, levantada anteriormente, mesmo que não trate propriamente das emoções como resultado de um tipo de enredo, e sim da impossibilidade de definir um protagonista como ‘bom’ ou ‘mau’<sup>357</sup>. Também o problema anterior da distinção entre *pensamento* e *ação* revela certos aspectos semelhantes aos que nos preocupam em relação à viabilidade de distinguir *caráter* de *pensamento*. Ainda assim, considerando narrativas clássicas, é bem mais viável distinguir *pensamento* de *ação*, do que distinguir *pensamento* de *caráter*. O problema deste último par é que eles procedem de uma mesma esfera da constituição humana: sua dimensão psicológica, espiritual, não material. Talvez seja por isso que Aristóteles privilegie tanto a ação, pois é a única resposta ‘objetiva’ capaz de revelar com relativa precisão a diferença entre ambos.

Para Chatman, uma possibilidade mais coerente de se estudar a ‘macroestrutura’ e criar distinções mais válidas provêm dos formalistas e estruturalistas (especialmente, os franceses), mesmo também não estando eles isentos de falhas e limitações. Ao comentar as propostas de Propp e Todorov, por exemplo, o autor norte-americano conclui que se trata de modelos ligados estritamente a um gênero específico (no caso dos estudos de Propp), ou a uma obra

---

355 “... unacknowledged cultural presuppositions” (CHATMAN, 1978, p. 88).

356 “O conjunto de traços que constitui a bondade humana muda de século para século, de sociedade para sociedade. Entender que um dado traço ou ação é, de fato, bom requer familiaridade e simpatia criativa com outras tradições, mais do que com a própria. Virtudes gregas e cristãs tendem a assemelhar-se entre si, mas a se diferenciar das que são honradas por civilizações africanas e ameríndias. Contudo, mesmo na tradição ocidental é fácil olvidar que temos de aprender várias pressuposições. Sustentar que Édipo é basicamente bom e nobre, em detrimento de sua inclinação para matar cavalheiros mais velhos em encruzilhadas, requer algum realinhamento de nossa formação inicial”. Trad. livre de: “The set of traits constituting a man’s goodness changes from century to century, from society to society. To understand that a given trait or action is in fact good requires familiarity and imaginative sympathy with traditions other than one’s own. Greek and Christian virtues tend to resemble each other and to differ from those honored by African or Amerindian civilizations. But even within the Western tradition it is easy to forget that we must learn many presuppositions. To grasp that Oedipus is basically good and noble despite his penchant for killing older gentlemen at crossroads may require some realignment of our early upbringing” (CHATMAN, 1978, p. 89).

357 E aqui, Chatman não critica apenas a tipologia de Friedman, mas também certas ideias de Aristóteles.

específica (se referindo ao estudo de Todorov sobre o *Decamerão*). Por conta disso, “transferir o método de Propp e Todorov a qualquer macroestrutura narrativa é questionável”<sup>358</sup>.

Sua opinião final a respeito dos estudos tipológicos do enredo é a de que uma pesquisa neste sentido só é possível se soubermos compreender adequadamente os diversos códigos culturais e sua interação com os códigos artístico-literários e aqueles advindos de nossa vida cotidiana.

Se, por um lado, os tipos de enredo demanda a formulação de “*todos* os códigos culturais” – pois sem essa formulação, “nossas deliberações têm de permanecer impressionistas se comparadas a estudos como os de Propp e Todorov”<sup>359</sup> –, por outro, não é impossível, para Chatman, compreender e definir o enredo no nível da microestrutura da narrativa. Ele empreende esta tarefa a partir de uma metodologia formal-estruturalista, compactuando muitas das ideias trabalhadas anteriormente e ‘renomeando’ algumas delas.

Nessa perspectiva, o enredo é constituído pelo conjunto de eventos que formam uma história (*story*), mas sem, necessariamente estar preso à ordem natural desta última. Ou seja, o enredo é o arranjo dos acontecimentos segundo o discurso; é o “*modus* de apresentação”, é “história enquanto discurso”<sup>360</sup> ou na forma do discurso.

O enredo assim definido possui uma existência bem generalizada, não estando preso num gênero de ficção específico (filme, romance ou outro). Acrescente-se também que sua função é a de “ênfatizar ou atenuar certos eventos da história, interpretar alguns e deixar outros a serem inferidos, mostrar ou contar, comentar ou permanecer em silêncio, focar neste ou naquele aspecto de um evento ou de uma personagem”<sup>361</sup>.

Possuindo esta forma maleável, os eventos de uma história podem ser arranjados no enredo de diferentes maneiras. Porém, cada nova de disposição gera um novo enredo, enquanto a história pode permanecer sendo, praticamente, a mesma.

Os eventos são compreendidos como “ação” ou “acontecimentos”. São equivalentes, em Chatman, ao que os formalistas russos chamam de “motivos”. Ambas as noções (ação e acontecimento) representam mudanças de estado: “uma ação é uma mudança de estado

---

358 “... to transfer Propp’s and Todorov’s method to any narrative macrostructure whatsoever is questionable” (CHATMAN, 1978, p. 92).

359 “... Until we can begin to formulate *all* the cultural codes, our deliberations must remain impressionistic compared to studies like Propp’s and Todorov’s” (CHATMAN, 1978, p. 95. Grifo do autor).

360 “... the *modus* of presentation”; “... story-as-discoursed” (CHATMAN, 1978, p. 43).

361 “... Its function is to emphasize or de-emphasize certain story-events, to interpret some and to leave others to inference, to show or to tell, to comment or to remain silent, to focus on this or that aspect of an event or character” (CHATMAN, 1978, p. 43).

perpetrada por um agente ou por aquilo que afetar um paciente”. Se essa ação tem significação relevante no enredo (plot-significant) o agente e o paciente são chamados de personagens. Personagens não são necessariamente sujeitos de um predicado gramatical, mas sujeitos de um predicado narrativo.

Os principais tipos de ação, efetuadas por personagem ou outro “existente” <sup>362</sup>, são: a) atos físicos não verbais (*nonverbal physical acts*) do tipo: “John correu na estrada”; b) discursos (*speeches*): “John disse: ‘E estou com fome’”; ou “John disse que estava com fome”; c) pensamentos (*thoughts*), que se caracteriza por uma “articulação verbal mental” do tipo: “John pensou: ‘eu tenho de ir embora’” ou “John pensou que tinha de ir embora”; d) sentimentos, percepções e sensações (*feelings, perceptions and sensations*), que não são “articulados em palavras”. Exemplos: “John se sentiu ansioso” ou “John viu o carro se aproximando” <sup>363</sup>.

O acontecimento (*happening*), ao contrário da ação, transforma o existente não em um sujeito narrativo, mas em um objeto narrativo. Ou seja, no acontecimento o existente sofrerá as consequências, será o afetado, não o que afeta. Chatman ilustra com a seguinte sentença: “Peter tentou baixar as velas, mas percebeu o mastro ceder e o barco ser solavancado por onda enorme”. Neste exemplo, Peter só é sujeito do ponto de vista gramatical, ou da perspectiva da “superfície”. Porém, no “nível profundo da história, ele é objeto narrativo” <sup>364</sup>, isto é, é o paciente, não o agente.

Outros conceitos que entram no domínio do enredo são os de sequência, contingência e causalidade.

Desde Aristóteles sabemos que os eventos em uma narrativa estão implicados entre si através de uma relação de causalidade. A sequência que amarra os acontecimentos não está “simplesmente em uma ordem linear, mas causal” <sup>365</sup>. Ao se ler uma narrativa, nossa mente “procura estrutura”, e caso não consiga no imediato da superfície, tendemos a prover essa

362 “Existente” é um termo posto em oposição a “evento” em Chatman. No índice do seu livro, aqui consultado, ele divide duas seções usando estes dois vocábulos. O primeiro diz respeito a toda uma teoria das personagens, o segundo trata do que estamos expondo acima, isto é, da história, do enredo, das ações etc.

363 “... nonverbal physical acts (“John ran down the street”), speeches (“John said, ‘I’m hungry’”, or “John Said that he was hungry”), thoughts (mental verbal articulations, like “John thought ‘I must go’” or “John thought that he must go”), and feelings, perceptions, and sensations (which are not articulated in words – “John felt uneasy” our “John saw the car looming ahead”) (CHATMAN, 1978, p. 45). Segundo Chatman, estes termos são usados como “primitivos” na teoria da narrativa, isto é, eles podem ser empregados sem uma definição prévia.

364 “... Peter tried to pull down the sails, but felt the mast give way and the boat caught up by na enormous wave. (...). Peter is the subject of a series of actions at the surface, manifestational level. At the deeper story level he is narrative object” (CHATMAN, 1978, p. 45).

365 “... simply linearbut causative” (CHATMAN, 1978, p. 45).



ausência aparente<sup>366</sup>. Esse provimento não é apenas pura criação mental. Segundo Chatman, há também uma causalidade implícita na estrutura profunda da narrativa que aparece apenas sugerida na sua superfície.

Essa nossa tendência a ver causalidades implicadas faz parte, de alguma maneira, do modelo herdado de Aristóteles que, segundo Chatman, é um do tipo “probabilístico”. Nele, a sequência das partes já apresentadas leva a partes prováveis, que esperamos vir. A ideia de probabilidade fica sugerida nas seguintes palavras de Paul Goodman, citadas por Chatman: “A análise formal de um poema é, de modo amplo, uma demonstração de uma probabilidade entre todas as suas partes. Ou melhor, no início algo é possível; no meio, coisas tornam-se prováveis; no fim tudo é necessário”<sup>367</sup>.

Do ponto de vista do enredo, o seu funcionamento se assenta justamente num processo de “possibilidade recusada ou restringida”: as escolhas “se tornam mais e mais limitadas, e a escolha final não aparenta ser uma escolha, mas uma inevitabilidade”<sup>368</sup>.

Chatman aponta a intenção de alguns autores em rejeitar ou modificar a ideia de causalidade por não corresponder a algumas produções modernas. Algumas propostas, como a de Jean Pouillon tentam abarcar certos tipos de obras ficcionais que não se ‘sujeitam’ a uma causalidade seja explícita ou implícita. Este autor, segundo Chatman, cria o termo *contingência*, que não deve ser compreendido no sentido de *incerteza* ou *acidente*, mas no sentido filosófico que possui: “dependendo para sua existência, ocorrência, caráter etc., de algo ainda não certo”. Para o autor norte-americano, este conceito é amplo o bastante para acomodar “novos princípios organizadores”, como “as repetições descritivas e acumulativas de Robbe-Grillet”<sup>369</sup>.

Contudo, independente da suposta abrangência de tal conceito, Chatman comenta que a teoria “deve reconhecer nossa poderosa tendência para conectar os mais divergentes

---

366 Aqui Chatman critica explicitamente a concepção de *estória* de Forster, conforme expomos anteriormente ao resenharmos as ideias do crítico britânico.

367 “The formal analysis of a poem is largely the demonstration of a probability through all the parts. Or better, in the beginning anything is possible; in the middle things become probable; in the ending everything is necessary” (GOODMAN, *Apud* CHATMAN, 1978, p. 46).

368 “... declining or narrowing possibility”; “The choices become more and more limited, and the final choice seems not a choice at all, but an inevitability” (CHATMAN, 1978, p. 46).

369 “... depending for its existence, occurrence, character, etc. on something not yet certain”. Esta citação Chatman tira de *The American College Dictionary*. “... it can accommodate new organizing principles, like Robbe-Grillet’s accumulative descriptive repetition” (CHATMAN, 1978, p. 47). Não conseguimos compreender bem essa a ideia de contingência e nem como ela funcionaria numa aplicação conceitual de ordem analítica. Se a ideia depende de algo que ainda não é certo, não estará assentada (até que se prove o contrário) na *incerteza* e no *acidente* (ou pelo menos na incerteza)? Não conseguimos esclarecer esta dúvida, mas pensamos que a noção, em si, se sustenta apenas na abstração.

eventos”. Nem as narrativas mais experimentais, com suas justaposições aparentemente fortuitas, podem, segundo o autor norte-americano, deter a nossa capacidade de ligar as coisas. Talvez, por isso, ele comenta: “Uma narrativa sem enredo é uma impossibilidade lógica”. E, particularmente, não conseguimos enxergar a questão da narrativa de outra maneira.

Chatman, entretanto, parece encontrar na ideia de “anti-história” (*antistory*) um termo mais ‘demonstrável’ do que o de *contingência*. A anti-história, então, se refere a certos tipos de narrativas modernas que tentam quebrar a lógica causal. Se a lógica da narrativa clássica restringe as possibilidades finais, numa anti-história “todas as escolhas” são “igualmente válidas”<sup>370</sup>.

Outros dois conceitos deste autor que merecem ser mencionados são os chamados *kernels*<sup>371</sup> e *satélites*. Basicamente, eles repetem as noções de *núcleos* e *catálises* de Barthes. Esses elementos resultam de uma dupla lógica: a da *conexão* e a da *hierarquia* dos eventos<sup>372</sup>. Os satélites são eventos menores do enredo que não são tão decisivos como os kernels e, por isso, podem ser retirados sem comprometer a lógica do enredo<sup>373</sup>. O *kernel* e o satélite também são equivalentes do *motivo associado* e do *motivo livre* de Tomachevski, embora, para Chatman, a terminologia “motivo livre” pode ser enganosa, já que os satélites estão numa relação intrincada de dependência com os kernels.

---

370 “... all choices as equally valid”. Chatman encontra uma ilustração deste conceito no conto “The Garden of Forking Paths” (“O jardim dos caminhos que se bifurcam”), de Jorge Luis Borges. A respeito de narrativas como esta, ele comenta: “num sentido genuíno, tais textos podem ser chamados de ‘anti-narrativas’, já que o que eles questionam é, precisamente, a lógica narrativa: em que uma coisa conduz somente a outra específica, a segunda conduz a terceira e assim até o final. Mas é incorreto dizer que tais narrativas não possuem enredo, pois claramente, elas dependem, para alcançar seus efeitos, da pressuposição da linha de escolha da narrativa tradicional” (CHATMAN, 1978, pp. 56-7. Trad. livre de: “In a genuine sense such texts may be called ‘antinarratives’, since what they call into question is, precisely, narrative logic, that one thing leads to one and only one other, the second to a third and so on to the finale. But it is incorrect to say that they are without plot, for clearly they depend for their effect on the presupposition of the traditional narrative line of choice”).

371 Uma tradução possível para essa palavra é *núcleo*. No entanto, preservamos a terminologia de Chatman com o fim de fazer distinção do conceito de Barthes (já traduzido por *núcleo*).

372 De um modo geral, Chatman assim define os kernels: “Kernels são momentos narrativos que dão origem a pontos cruciais no direcionamento tomado pelos eventos. Eles são nós ou articulações na estrutura, pontos de ramificação que forcem um movimento em um de dois (ou mais) caminhos possíveis (...). Os Kernels não podem ser apagados sem destruir a lógica narrativa”. Trad. livre de: “Kernels are narrative moments that gives rise to cruxes in the direction taken by events. They are nodes or hinges in the structure, branching points which force a movement into one of two (or more) possible paths. (...). Kernels cannot be deleted without destroying the narrative logic” (CHATMAN, 1978, p. 53).

373 Diz: “Satélites não implicam escolha, mas decorrem unicamente do funcionamento das escolhas feitas nos kernels. Eles implicam necessariamente a existência de kernels, mas a recíproca não é verdadeira. Sua função é a de preencher, elaborar, completar o kernel; eles formam o corpo no esqueleto” Trad. livre de: “Satellites entail no choice, but are solely the workings-out of the choices made at the kernels. They necessarily imply the existence of kernels, but not vice versa. Their function is that of filling in, elaborating, completing the kernel; they form the flesh on the skeleton” (CHATMAN, 1978, p. 54).

Em geral, a definição de enredo dada por Chatman não traz nenhuma inovação em relação aos estudos anteriores (principalmente, aqueles da linha formalista-estruturalista). Contudo, não deixa de ser interessante considerar o enredo como uma história elaborada ao nível do discurso (“story as discoursed”, como ele diz). A grande questão é: até que ponto a autonomia do enredo permanece em relação ao discurso? Não queremos, com esta pergunta, reduzir o enredo a uma categoria estanque (e com isto, nos tornamos adeptos de um reducionismo radical). No entanto, o extremo oposto também não parece um caminho viável. Caminhando no sentido de incluir o enredo como discurso, como o próprio arranjo advindo do autor/narrador, Chatman em muito se aproxima da proposta de Brooks e Warren, conforme vimos anteriormente.

É importante frisarmos uma diferença, mesmo tênue, entre enredo e discurso (ou trama, conforme os formalistas). Lembramos aqui, por exemplo, da crítica de Genette ao dualismo que subjaz, desde os formalistas, às concepções que dão conta de história, fábula por um lado, e trama, intriga, enredo por outro<sup>374</sup>. O teórico francês pensa ser mais conveniente uma tripla consideração para uma narrativa literária, como vimos: o domínio da *narrativa* propriamente dita (o significante, o enunciado); a *história* como conteúdo narrativo, ou significado narrativo; e a *narração*, “ato narrativo produtor”.

Porém, independente da aproximação problemática que faz entre enredo e discurso (muito comum, por sinal, em vários teóricos), Chatman trabalha algumas distinções importantes no interior dos elementos que compõem o enredo. É o caso, por exemplo, de sua tipologia de ações (atos físicos não verbais; discursos; pensamentos; sentimentos, percepções e sensações). *Ação*, assim compreendida, permite incluir em si uma ampla gama de respostas possíveis dadas por um agente. Basicamente, o que é comum a todas essas respostas (e o que permite que sejam chamadas de *ações*) é o sentido de *postura ativa* capaz de impactar e modificar as situações narrativas. Inversamente às repostas ativas do agente, temos o *acontecimento* (*happening*) que, na estrutura profunda da narrativa, representa os eventos que afetam o agente e o colocam numa postura passiva diante das situações em que se encontra. Do nosso ponto de vista, essas distinções são sumamente importantes no tratamento do enredo, pois esclarecem as variações funcionais dos elementos formadores de seu cerne lógico.

Chatman propõe preservar a abordagem formal herdada do formalismo e do estruturalismo, demonstrando que o método mais adequado para tratar questões narrativas não

---

374 Trata-se de um dualismo que varia de acordo com o autor e com a tendência teórica. Nos formalistas, como vimos, temos *fábula* VS *trama*; em boa parte dos estruturalistas temos *história* VS *discurso*, ou *narrativa* VS *narração*.

é aquele que se apoia em noções temáticas/conteudísticas (como o faz Friedman, por exemplo), mas o que toma como princípio a configuração estrutural da obra. Nisto também devemos concordar com ele. Apesar de apresentarem uma nova possibilidade de se lidar com as narrativas ficcionais, Crane e Friedman não delineiam claramente um caminho metodológico adequado para lidar com a natureza do enredo. O primeiro, conforme crítica de Chatman, deixa muitas questões importantes em aberto; o segundo, centraliza totalmente o estudo do enredo no protagonista, de modo que a sua categoria de reflexão torna-se, no mínimo, ambivalente no final. Como havíamos dito na crítica tecida sobre a posição de Friedman, essa conjunção protagonista/enredo não pode ser qualificada propriamente como uma abordagem *orgânica*, pois no sentido em que este termo é colocado por Crane, isso exigiria a comutação do enredo não apenas com o protagonista, mas com todas as demais categorias basilares da narrativa e com aquelas que, eventualmente, possam ser ‘extraídas’ de sua configuração estrutural.

### *1.5. Conjunção teórica: nosso conceito final de enredo*

O que iremos propor não é, a rigor, uma nova concepção de enredo, mas um ‘rearranjo’ conceitual a partir do que estudamos nos teóricos aqui apresentados. Neste sentido, se há algo novo é essa reconfiguração.

De um modo geral, os teóricos mencionados neste capítulo tendem a formar dois grandes grupos de pesquisa no domínio dos estudos narrativos: aqueles que propõem estudar a microestrutura narrativa, isto é, os pormenores formadores de todo o construto narrativo; e aqueles que pretendem refutar abordagens isolacionistas e/ou reducionistas a respeito das categorias literárias narrativas, em favor de um enfoque mais orgânico.

Na primeira tendência, de acordo com o visto, conceitos como os de *motivo*, *proposição*, *função*, “átomo narrativo”, *sequência* e outros mais, estão na base de reflexões que pouco a pouco se agigantam e atingem todas as instâncias narrativas, incluindo-se aí o enredo. Como mencionamos no final da *seção 1.3.* deste capítulo, estes conceitos e seus derivados constituem elementos componentes não só da “história” ou da “fábula”, mas também da “intriga”, da “trama”, ou do “discurso”, na medida em que a própria estrutura narrativa tem origem a partir deles. Portanto, por conta de seu amplo alcance, não podem ser considerados elementos exclusivos do enredo, muito embora o enredo os incorpore na construção de seu sistema lógico fundamental.

No outro lado, não é a busca de um elemento fundante que orienta a pesquisa, mas a concepção de que ela não deve permanecer unidirecional, isto é, partir de um ponto específico, isolado, rumo à construção de realidades narrativas estanques, que não têm a intenção de se comunicarem entre si, por formarem categorias diversas, cada qual com sua própria idiossincrasia. A proposta é a de conduzir o estudo através da ‘relação dinâmica’ entre as partes, de modo que os elementos narrativos não se definam por si sós, mas através de sua interação com os demais. Neste sentido, categorias como a do enredo podem ter concepções diferentes de acordo com as várias instâncias com que tiver contato, como, por exemplo, em Brooks e Warren, em que o enredo é definido diversamente a partir de três domínios: *enredo como arranjo/discurso*; *enredo como personagem em ação*; *enredo como sucessão causal de acontecimentos*. Portanto, o princípio diretor de um enfoque desta natureza é a de relacionar as categorias umas com as outras; mas, como vimos, os teóricos que se pretendem organicistas não fazem isso satisfatoriamente.

Parece-nos que as duas propostas, entretanto, não são assim separadas na tradição dos estudos literários. Até onde sabemos, tal oposição é fruto exclusivo do trabalho que estamos desenvolvendo aqui. Por isso, trata-se mais de uma distinção com fins sistêmicos, pois agrupamos teóricos que, por partilharem certas concepções gerais, se aproximam metodologicamente.

Se não enquadrámos Aristóteles em nenhum dos dois enfoques é porque encontramos nele a origem de ambos. O filósofo abre precedente com a sua *Poética* tanto para um estudo mais descritivo quanto para um mais integrativo, pois ele mesmo pratica as duas formas de pesquisa ao tratar separadamente as categorias componentes do mito, sem deixar de hierarquizá-las por meio de relações orgânicas. E é neste sentido que pretendemos estudar, até onde seja possível, o enredo das narrativas “El inmortal” e “A terceira margem do rio”.

Para começarmos o mencionado rearranjo conceitual de nossa categoria de estudo, precisamos tomar de empréstimo a Genette, primeiramente, os seus três níveis narrativos.

Como sabemos, o autor francês rejeita o binômio herdado do formalismo russo em favor de uma visão triádica do “discurso narrativo”. Ao par fábula/trama, inspirador do par história/narração, se junta o “enunciado narrativo”; e temos, então, o *nível da história* ou, em sentido mais amplo, o nível do significado; o *nível da narrativa*, do enunciado, ou do significante; e, finalmente, o *nível da narração*, que concatena os dois primeiros de uma maneira harmônica.

A despeito da diferença que Genette vem a fazer posteriormente entre *história* e *diegese*, nos parece mais adequado chamar o primeiro de *nível da diegese*, pois, como o

próprio autor francês reconhece, a história não é a diegese, mas está na diegese, uma vez que a diegese é um conceito mais amplo, propriamente o “lugar do significado” em oposição ao “lugar do significante” (se baseando na oposição feita por Soriau). Portanto, para Genette, a diegese é “um *universo*, mais do que um encadeamento de ações (história)”; ela não é “a história, mas o universo em que ela ocorre” <sup>375</sup>. Nestes termos, reorganizamos as três instâncias genettianas da seguinte maneira: a) o *nível da diegese* (do significado); b) o *nível do enunciado* (do significante); e c) o *nível da narração*, articulador dos dois primeiros.

Na perspectiva das três instâncias, o enredo situa-se mais adequadamente no primeiro nível. A razão para isso se encontra no fato de que a construção do enredo implica também a construção de uma lógica que deve ser relativamente *autônoma* para funcionar em toda a sua plenitude, isto é, uma lógica que não admite considerações da realidade externa, a não ser que estas assumam funções diegéticas e, de alguma forma, ou em algum grau, altere o andamento das situações. Com a expressão “funções diegéticas” <sup>376</sup>, queremos nos referir à possibilidade de determinados elementos dos demais níveis, especialmente o da narração, atuarem de modo causativo ou complementar no interior do universo diegético. Não há receita teórica que dê conta do que pode entrar como causa ou complemento no interior deste universo. Somente uma reflexão analítica pode expor com relativa precisão a peculiaridade de funcionamento das infinitas formas lógicas que um enredo pode assumir.

Em “El inmortal”, por exemplo, há, basicamente, dois princípios diegéticos. Estes princípios fundam enredos com relativa independência, apesar de um estar contido no outro. Vemos que há a diegese fundada pelo enredo que compreende o relato do “imortal”, inicialmente identificado como Flamínio Rufo, que vai da parte I até metade da parte V. Esta diegese chamaremos, na análise, diegese 2. E, abrangendo o enredo desta diegese, temos outra diegese, cujo enredo compreende a parte introdutória, isto é, a breve narrativa inicial que nos dá a conhecer o relato de Flamínio Rufo, e também quase a metade final da parte V, constituída, essencialmente, de reflexões (ou metarreflexões) sobre a diegese 2.

Como veremos, justificamos a existência destes dois princípios diegéticos na narrativa de “El inmortal” pelo fato de possuírem, cada um, uma lógica imanente que orienta todo o desenrolar dos seus enredos. Do ponto de vista ficcional, tudo nesta narrativa *pode* assumir

---

375 “... es un *universo*, más que un encadenamiento de acciones (historia): la *diégèse*, por tanto, no es la historia, sino el universo en el que ocurre” (GENETTE, 1998, p. 15. Grifo do autor).

376 As funções diegéticas podem dar suporte para outras formas funcionais, como, por exemplo, as *funções simbólicas*. Estas, sendo significativas para o protagonista, assumem um caráter diegético. Indicando uma interpretação geral para a obra, assumem um caráter extradiegético.

funções diegéticas<sup>377</sup>, uma vez que seus próprios narradores são atuantes, em algum grau, no *desgin* de cada um destes enredos. Por exemplo, na diegese 1, temos a figura de certo Nahum Cordovero. Sabemos que se trata de personagem fictício. Mas, mesmo que fosse uma pessoa de existência efetiva, real, o seu simples comentário, ou reinterpretação crítica da diegese 2, já o submete ao princípio diegético. Ele “funciona” diegeticamente, pois atua de modo causativo e complementar. *Causativo*, porque suas considerações críticas atribuem causa diversa para o relato de Flaminio Rufo (ele considera o texto apócrifo). Tal consideração põe, diante de nós, um novo rumo possível a ser seguido. *Complementar*, porque a simples referência que o narrador do “pós-escrito” (também crítico?) lhe faz acrescenta indícios formadores de uma diegese mais ampla, que abrange o enredo da diegese 2.

“A terceira margem do rio” não possui o *labirinto de aporias* entrelaçado em dois enredos, mas notamos similarmente a presença de um narrador-personagem que se submete (como deve, a rigor, se submeter) ao princípio diegético. O que é alheio à diegese e, por consequência, ao enredo, é a forma como Guimarães Rosa quis trabalhar o problema central do relato: a decisão inexplicável do pai. Sob que ângulo contar? Como iniciar (*in medias res*, *in ultimas res*)? São, por exemplo, perguntas *normalmente* alheias à nossa categoria de estudo.

Determinar a clareza das razões que conduzem o pai a tomar tal atitude é sempre um problema que ultrapassa a instância do enredo, pois ele mesmo parece ser construído para refutar todas as possibilidades de solução plausível. Contudo, tal configuração não anula, de fato, todas as possibilidades interpretativas, pois a aporia e a sua forma de configuração diegética (que abordaremos no capítulo seguinte) no limiar do enredo é, em si, um tópico sujeito a interpretações, especialmente àquelas relacionadas com os limites de nossa capacidade cognoscente.

Caso, entretanto, mais difícil é aquele em que o narrador está fora do princípio diegético<sup>378</sup> (por narrar sem interferir, ou por organizar a forma de contar, mas sem alterar a

377 A exceção é feita ao *modo* como o autor (Jorge Luis Borges) resolveu organizar as partes. Diferentemente de Brooks e Warren (que consideram a organização autoral como uma das etapas do enredo), não pensamos que este processo possa assumir funções diegéticas (a não ser que haja algum precedente na própria estrutura textual) e, portanto, segundo nosso ponto de vista, não pode fazer parte de nenhum dos enredos desta narrativa específica. Queremos deixar claro, com isso, que não podemos prever teoricamente o que pode ou não se submeter ao princípio diegético e adentrar o universo e a lógica do enredo. Certamente, deve haver casos narrativos em que os procedimentos da trama assumam deliberadamente aspectos diegéticos e trabalhem ao nível do ‘significado’.

378 A rigor, nenhum narrador estaria “fora” de uma diegese. Se tomarmos como ponto de partida o fato de todo narrador de ficção ser também *ficcional*, então seremos obrigados a considerar que ele faz parte de um ‘universo’ que lhe é próprio e que não pode ser totalmente equivalente à nossa realidade objetiva; ou seja, a realidade em que se situa um narrador de terceira pessoa não é necessariamente aquela em que nos situamos. Entretanto, quando mencionamos que o narrador de terceira pessoa está fora do princípio diegético, queremos dizer que ele está fora da realidade lógica do que narra, muito embora esteja submetido à lógica da sua própria. Tudo isso não significa que o narrador de terceira pessoa esteja impossibilitado de interferir na lógica daquilo que conta. Como dissemos, *tudo*, inclusive um narrador de terceira pessoa, pode assumir funções importantes para o desenrolar de um enredo.

lógica intrínseca ao enredo). A situação em que o narrador suspende o desenrolar dos acontecimentos para introduzir, por exemplo, um comentário ou alguma outra forma de intromissão (alegoria, parábola, argumentação – como ocorre em “El inmortal” – e outros) pode ou não ter resultados ativos sobre o enredo.

De Guimarães Rosa tiramos uma ilustração dessa dificuldade. Na narrativa de “A hora e vez de Augusto Matraga”, há diversos momentos em que o narrador, que se situa fora do princípio diegético, abre espaço para tecer conjecturas ao modo de alegoria ou parábola. Até que ponto essas ‘pausas’ reflexivas se desdobram na forma de aspectos diegéticos somente uma análise minuciosa pode determinar. Temos, da supracitada narrativa, por exemplo, o momento em que a esposa de Matraga, dona Dionóra, foge com seu Ovídio Moura. O narrador continua narrando fatos da diegese, como a pressa ‘adoidada’ de Quim recadeiro para anunciar a fuga a Nhô Augusto: “E tocou para trás, em galope doido, dando poeira ao vento. Ia dizer a Nhô Augusto que a casa estava caindo”. Aproveitando o bordão popular (“casa caindo”), emenda ao enredo a seguinte alegoria:

Quando chega o dia da casa cair – que, com ou sem terremotos, é um dia de chegada infalível, – o dono pode estar: de dentro, ou de fora. É melhor de fora. E é a só coisa que um qualquer-um está no poder de fazer. Mesmo estando de dentro, mais vale todo vestido e perto da porta da rua. Mas Nhô Augusto, não: estava deitado na cama – o pior lugar que há para se receber uma surpresa má (ROSA, 2001, p. 371).

Os leitores de Rosa sabem que o narrador está se referindo a um evento futuro do enredo (a surra quase mortal que o protagonista leva). Portanto, o aspecto proléptico da alegoria é o que mais sobressai à primeira vista. Outro aspecto também contido na alegoria faz referência a algo mais difícil de perceber em curto prazo: a arrogância de Augusto Matraga, que não o deixa enxergar o perigo iminente.

Do ponto de vista causativo, nada é alterado em relação à lógica que encaminha o enredo; ao contrário, esta lógica parece até se fortalecer ainda mais com a introdução da alegoria. Do ponto de vista da complementariedade, nada é acrescentado à diegese, mas é acrescentado à compreensão do leitor. Segundo nosso entendimento, a reflexão alegórica do narrador de “A hora e vez de Augusto Matraga” não constitui um ato diegético, mas desempenha funções simbólicas com a finalidade de “ênfatizar”, ou de apontar o direcionamento do enredo.

Este ‘apontamento’ enfático, entretanto, pode resultar posteriormente, quando a lógica do enredo estiver mais desenvolvida, em aspectos significativos para o desdobrar da diegese.



Em análise inédita deste conto<sup>379</sup>, por exemplo, constatamos que os *aspectos temporais* implicados no comentar alegórico do narrador indiciam um domínio que orienta e, de fato, altera o rumo de toda a diegese do conto: *a compreensão transcendental do tempo*, que transforma a visão de mundo do protagonista e, indubitavelmente, ‘redireciona’ as suas ações. Mas ainda ao nível indicial, presente apenas nas funções simbólicas do comentário do narrador, não constitui elemento diegético.

Mas é em Borges que veremos um trabalho meticuloso de transformação diegética de elementos que pertencem a outros domínios. Em “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*”, ele *criva* a diegese em dois sentidos possíveis e opostos: o da *realidade objetiva* e o da *realidade fantástica*. Assim, como exemplo de funcionamento diegético de aspectos da realidade objetiva, Borges introduz em sua narrativa diversos elementos e personagens que tiveram existência efetiva, histórica (o seu amigo Bioy Casares, e, provalmente, o próprio Borges como o ‘autor-narrador’, partilham dessa diegese)<sup>380</sup>.

Do outro lado, vai introduzindo, aos poucos, elementos do fantástico no interior de uma diegese “hiper-realista”. *Uqbar* é o princípio a partir do qual a mencionada diegese passa a sofrer um novo processo de ficcionalização (é, basicamente, a ‘ficcionalização da ficcionalização’). O elemento fantástico adentra o universo hiper-realista e assume funções causativas, modificando o direcionamento das ações (e do enredo, por consequência) e dos pensamentos (tanto dos personagens como dos nossos)<sup>381</sup>.

Muitos outros exemplos assim podem ser tirados de Borges. Por agora, entretanto, nos interessa expor o valor e o limite do princípio sob o qual situamos a categoria do enredo. Com facilidade percebemos que o domínio do que é e do que não é diegético em uma narrativa é tênue. Mas, a rigor, não estamos interessados somente em separar domínios, e sim em analisar aquilo que sai de um domínio para atuar de alguma maneira em outro. Neste sentido, nos aproximamos do que Genette (1995, p. 27) propõe fazer em seu *Discurso da narrativa*: “[o estudo do discurso narrativo] será, pois, para nós, essencialmente o estudo das relações entre narrativa [nosso nível 2] e história [nosso nível 1, da diegese], entre narrativa e narração [nosso nível 3] e entre história e narração”. Porém, não alternaremos nossa análise de um para

---

379 ABDALA, Hélio Santiago R. “Os três kairos de Augusto Matraga” (2018). Ensaio a ser publicado no livro *Dossiê Matraga*, organizado por Arturo Gouveia.

380 Essa característica borgesiana é chamada por David Roas de “hiper-realismo”, pois propositalmente Borges aproxima ao extremo a realidade da diegese da nossa realidade objetiva, a fim de contrastá-la melhor com a realidade fantástica que há de surgir.

381 Analisamos em pormenor também esta narrativa borgesiana em um ensaio inédito sobre o fantástico, intitulado “O Fantástico: seus Tipos”. Este ensaio foi requisito para a conclusão da disciplina *Perspectivas teóricas da narrativa fantástica*, oferecida no primeiro semestre de 2017 pela professora Luciane Santos.

outro nível sem propósito necessário. O nosso ponto-guia é o enredo; e só relacionaremos o domínio da diegese (no qual se situa o enredo) com os demais domínios *se houver clara necessidade* para a explicação da lógica construída no interior de nossa categoria de estudo.

O enredo, no entanto, não pode ser definido apropriadamente somente pelo princípio diegético. Este princípio nos serve para ‘localizar’ em que dimensão deveríamos, mais adequadamente, situá-lo, a fim de evitar falar de enredo como se fosse uma “colcha de retalhos” tecida pelos procedimentos da trama (narração), pela técnica narrativa do autor e pelo conjunto de ações que lhe dá funcionamento lógico. Porque, se pensamos *enredo* nesse sentido, ele poderá ser, no final, a totalidade da construção narrativa, a obra inteira (ponto máximo da generalização). É necessário saber que, mesmo diante da dificuldade de uma clara distinção, há critérios válidos capazes de realçar uma categoria com relativa independência e, assim, explicar-lhe a funcionalidade artística peculiar.

Outros critérios que juntamos ao do princípio diegético para compreendermos melhor a natureza do enredo são os de “sistema de base” (formador da história/fábula/*story*) e “causa motora”.

O *sistema de base* é aquilo que dá o fundamento do enredo, bem como da história ou da fábula. Não o chamamos de “história” ou “fábula”, porque, em nossas especulações teóricas, estes conceitos parecem ter uma existência independente e acabada. Não é o caso do mencionado critério. Ele, por si, não definiria uma história nos termos todorovianos, nem uma fábula, nos termos tomachevskianos<sup>382</sup>. Do nosso ponto de vista, entretanto, a história ou fábula se dá por uma *representação argumental*, conforme tratamos na seção 1.3., ao comentarmos Todorov. Neste sentido, é um dado *a posteriori* (e, portanto, completo) que desempenha um papel extremamente importante no estudo do enredo, uma vez que nos oferece um panorama através do qual podemos vislumbrar a atuação diegética dos elementos.

Mas, ao tratarmos do sistema de base, estamos na origem de *nossa percepção de sucessão e causalidade*. Na ficção, a mimese de uma cadeia de eventos faz parte, conforme Aristóteles, do universo do possível (o que poderia acontecer). O que poderia acontecer, por sua vez, mimetiza não necessariamente os eventos reais (mas assim pode fazê-lo, de acordo com o filósofo), mas a nossa percepção de eventos (eventos possíveis). Eventos (ficcionais) cobrem aqui aquela tipologia de *ações* e o *acontecimento* propostos por Chatman.

---

382 Talvez, nos termos genettianos. Porém, mesmo a narrativa mínima de Genette parece imprescindir de sua completude: “En mi opinión, desde el momento en que hay un acto o suceso, aunque sea único, hay una historia, porque hay una transformación, el paso de un estado anterior a un estado posterior y resultante. “Ando” supone (y se opone a) un estado de partida y un estado de llegada. Es toda una historia y, para Beckett, sería ya demasiado para contarla o escenificarla” (GENETTE, 1998, p. 16).

Na perspectiva ficcional, percebemos os eventos ficcionais através dos seguintes aspectos: de sua causa e de seu efeito. A partir de nossa percepção de causa e efeito entre os eventos, surge uma nova percepção: a de intervalo e de *sucessão* – que nos faz reconhecer e distinguir o que é causa e o que é efeito num determinado recorte espacial e temporal<sup>383</sup>. Grosso modo, diríamos que o sistema de base mimetiza o “esquema” dos eventos, através do que percebemos em termos de sucessão/causalidade.

Nossa percepção de eventos pode, portanto, se relativizar, como já comenta Yuri Lotman. Para ele, o enredo não constitui a representação de algo “tirado diretamente da vida, ou algo recebido passivamente da tradição”<sup>384</sup>. O que determina o evento é a *percepção que temos dele* (que pode variar culturalmente):

Imaginemos que um marido e sua esposa tenham discordado sobre o valor da arte abstrata e, por conta disso, vão a uma delegacia prestar queixa. O delegado, tendo apurado que não houve assalto ou qualquer violação das leis civis e criminais, se nega a registrar a queixa em vista da ausência de um acontecimento. Do seu ponto de vista nada aconteceu. Para um psicólogo, um moralista, um cientista social ou um historiador da arte, entretanto, a ocorrência citada constitui um evento<sup>385</sup>.

Lotman enfatiza: a “qualificação de um fato como um evento depende de um sistema de conceitos”<sup>386</sup>. Ele traz outro exemplo:

Em uma crônica norueguesa do século XIII, um terremoto é descrito da seguinte maneira: “A terra tremeu... na hora do jantar, mas os outros já haviam jantado”. Aqui, o terremoto e o jantar são em igual medida eventos. Isto seria claramente impossível para a crônica kievense. Poderiam ser citados muitos exemplos em que a morte de uma pessoa não é um evento. No *Heptameron* de Margarida de Navarra, os membros de um grupo de *socialites* se perderam durante uma perigosa jornada através de um terreno encharcado nas montanhas. Todos voltaram juntos e em segurança ao monastério. O fato de vários servos terem morrido ao longo do caminho

---

383 Na verdade, todo este processo se dá quase que num simultâneo. Perceber *causa* e *efeito* é, de alguma forma, perceber *sucessão* (ao dizermos isto, estamos sempre pensando em narrativas ficcionais).

384 “... taken directly from life, or something passively received from tradition” (LOTMAN, 1979, p. 234).

385 (LOTMAN, 1979, p. 234. Tradução livre de: “Let us imagine that a husband and wife have quarreled about the value of abstract art and go to the Police station to have a report drawn up. The Police inspector, having ascertained that no assault, battery or other transgression of civil or criminal law has taken place, refuses to write up a report in view of the absence of an event. From his point of view nothing happened. For a psychologist, moralist, social scientist or art historian, however, the fact cited constitutes an event”).

386 “... the qualification of a fact as an event depends on a system of concepts” (LOTMAN, 1979, p. 235).

(afogados em um rio, comido por ursos, etc.) não é um evento. É somente uma circunstância – uma variante de um evento<sup>387</sup>.

Seguem-se outros exemplos que tentam reforçar o aspecto variável do que pode ser um evento<sup>388</sup>. Entretanto, não precisamos radicalizar o pensamento de Lotman, pois, então, tudo ou nada é ou não *evento*: estaríamos assentando totalmente o conceito na fluidez da relatividade. Ademais, nos parece que Lotman pensa além da ficção, num conceito mais abrangente de “evento” (no qual esteja também incluído o evento ficcional). Ele cita, por exemplo, os casos de censura nos jornais e nos meios de comunicação – onde o evento poderia tornar-se ou não evento, a depender da inspeção do soberano político<sup>389</sup>.

---

387 Tradução livre de: “In a Norwegian chronicle of the thirteenth century an earthquake is described in the following manner: ‘The earth shook... at dinner, but others had already finished dinner’. Here the earthquake and dinner are in equal measure events. This would clearly have been impossible for the Kievan chronicle. One could cite many examples where the death of a person is not an event. In the *Heptameron* of Margaret of Navarre, the members of a party of socialites, broken up during a dangerous journey across flooded terrain in the mountains, safely come together again at a monastery. The fact that several servants died on the way (drowned in a river, eaten by bears, etc.) is not an event. It is only a circumstance – a variant of an event” (LOTMAN, 1979, p. 235).

388 Um exemplo, em especial, ilustra-nos o evento como aquilo que nem sequer ocorreu (mas que é tomado como se tivesse ocorrido): “A ideia de que a glória, mais do que a morte, constitui um evento foi expressa claramente por Daniel da Galícia quando ele se dirigiu às suas tropas da seguinte maneira: ‘Por que vocês estão horrorizados? Vocês, por acaso, não sabem que não pode haver guerra sem baixas? Vocês não sabem que saíram em batalha contra guerreiros e não contra mulheres? Se um homem é morto em batalha, não é isto maravilhoso? Outros morrem em casa sem glória, mas este morre com glória’. O último exemplo nos conduz para a essência da questão. Um evento é o que ocorreu, mesmo que possa também não ter ocorrido. (...). alguns morrem em glória, outros ‘em casa’, e no primeiro caso ele vê algo digno de menção. Assim, um evento sempre envolve a violação de alguma proibição e é sempre um fato que ocorre, mesmo que não precise ocorrer. Para um homem que pensa em termos das categorias do código criminal, um evento é um ato de transgressão; para a perspectiva das leis do tráfego, uma infração de trânsito é um evento”. Trad. livre de: “The idea that glory rather than death constitutes an event was clearly expressed by Daniil of Galic when he addressed his troops in the following manner: ‘Why are you horrified? Do you not know that there can be no war without the fallen? Do you not know that you went out against warriors and not against women? If a man is killed in battle, is that a Marvel? Others die at home without glory, but these died with glory’. The last example brings us to the gist of the matter. An event is that which did occur, though it could also not have occurred. (...). But some die in glory, others ‘at home’, and there he sees something worthy of mention. Thus an event always involves the violation of some prohibition and is always a fact which takes place, though it need not have taken place. For a man Who thinks in terms of the categories of the criminal code, an event is an act of transgression; from the perspective of traffic laws, jay-walking is an event” (LOTMAN, 1979, p. 236).

389 Diz: “Isto [a relatividade do evento] não é somente verdade dos textos artísticos. Seria instrutivo, desse ponto de vista, examinar a seção de noticiários locais nos jornais de várias épocas. (...) nos jornais de épocas reacionárias (por exemplo, durante os ‘sete anos negros’ no final do reinado de Nicolau I) a seção de notícias locais desaparece regularmente. (...). Quando Herzen, numa carta privada ao seu pai (datada de novembro de 1840), relatou um incidente na cidade (um policial roubou e matou um comerciante), ele foi imediatamente banido de São Petersburgo pelo Imperador por ‘espalhar boatos infundados’. Aqui encontramos um medo característico de ‘incidentes’ e a crença de que o assassinato cometido por um policial é um evento e, consequentemente, que se poderia não tomar conhecimento de sua existência”. Trad. livre de: “This is not only true of artistic texts. It would be instructive from this point of view to examine the local news section in the newspapers of various epochs. (...), in the newspapers of reactionary epochs (e.g. during the ‘dark seven years’ at the end of the reign of Nicholas I) the local news section regularly disappears. (...). When Herzen in a private letter to his father (dated November, 1840) reported an incident in the city (a policeman had robbed and killed a merchant), he was immediately banished from St. Petersburg by the Emperor for ‘spreading unfounded rumors’. Here we find a characteristic fear of ‘incidents’ and the belief that murder committed by a policeman is an event,

Importa-nos considerar apenas como evento ficcional aquilo que nossa percepção traduz na forma de sucessão/causalidade, pois é justamente nisto que consiste o *sistema de base* mais elementar de um enredo. Ainda reforçando o poder de nossa percepção dos acontecimentos fictícios, lembramos o efeito produtivo (na arte literária narrativa) da falácia da escolástica, mencionado pela pertinente observação de Barthes<sup>390</sup>. É, ainda, positivo comparar aqui o já citado exemplo da estátua de Mítis, e como Aristóteles parece vislumbrar o poder de nossa percepção em reelaborar os eventos ficcionais em termos de sucessão/causalidade<sup>391</sup>.

Somos levados, na ficção, a relacionar causativamente as sucessões, por isso encontramos convergência entre a queda da estátua de Mítis e a morte do seu assassino. Como dissemos, não nos importa a possibilidade de isto acontecer fora da ficção. Não estamos, aqui, reivindicando o direito à exclusividade deste fenômeno como sendo um fenômeno puramente literário.

No fundo, talvez, a única coisa que a arte literária narrativa tenha de mais exclusiva seja a diegese, o universo singular que constrói através dos mecanismos formais do enredo. A falta de exclusividade da percepção que forma o sistema de base do enredo não o anula enquanto objeto passível de estudo no domínio da literatura. Somente um estudo analítico detalhado poderá encontrar peculiaridades tipicamente literárias no modo de seu funcionamento no interior de textos de ficção. Neste caso, poderíamos começar indagando em que outra circunstância uma falácia dessa natureza seria tão produtiva. Ao que nos parece, nenhuma área do conhecimento humano, nem o próprio senso comum, aceitaria um “erro lógico”, mesmo depois que ele estivesse ‘constatado’. A narrativa permite isso, porque parte do princípio da aceitabilidade consciente da ausência de sua realidade objetiva. É essa aceitabilidade que permite, por exemplo, um narrador de ficção dizer ao seu leitor as seguintes palavras:

---

and consequently that one should not acknowledge its existence” (LOTMAN, 1979, p. 234).

390 Relembremos o que ele diz: “Tudo deixa pensar, com efeito, que a mola da atividade é a própria confusão da consecução e da consequência, o que vem *depois* sendo lido na narrativa como *causado por*; a narrativa seria, neste caso, uma aplicação sistemática do erro lógico denunciado pela escolástica sob a fórmula *post hoc, ergo propter hoc*, que bem poderia ser a divisa do Destino, do qual a narrativa não é em suma mais que a ‘língua’ (*langue*)” (BARTHES, 1976, p. 33).

391 Diz Aristóteles: “Como, porém, a tragédia não só é imitação de uma ação completa, como também a de casos que suscitam o terror e a piedade, e estas emoções se manifestam principalmente quando se nos deparam ações paradoxais, e, perante casos semelhantes, maior é o espanto que ante os feitos do acaso e da fortuna (porque ainda entre os eventos fortuitos, mais maravilhosos *parecem os que se nos afiguram acontecidos de propósito* – tal é, por exemplo, o caso da estátua de Mítis em Argos, que matou, caindo-lhe em cima, o próprio causador da morte de Mítis, no momento em que a olhava – pois fatos semelhantes *não parecem devidos ao mero acaso*), daqui se segue serem indubitavelmente os melhores os mitos assim concebidos” (*Poética*, IX, 1452<sup>a</sup>. Grifo nosso).

E assim se passaram pelo menos seis ou seis anos e meio, direitinho deste jeito, sem tirar nem pôr, sem mentira nenhuma, porque esta aqui é uma estória inventada, e não é um caso acontecido, não senhor (ROSA, 2001, p. 383).

Mesmo quebrada a ‘ilusão de realidade’, continuamos lendo, porque, mais do que a ilusão, nos prende a lógica peculiar dessa “estória inventada”. E, de fato, não é uma mentira, como afirma o narrador, pois ele mesmo sabe que a narrativa está imune ao julgamento externo do verdadeiro e do falso. No seu domínio, a falha lógica pode ser constituinte de um universo criativo, feito para diferir das experiências cotidianas e convencionais do homem.

Intimamente ligado ao sistema de base de um enredo está também o critério da “causa motora”. Esta concepção toma como ponto de partida Aristóteles, quando trata das quatro causas na *Física* e na *Metafísica*, mas não transpõe totalmente o que diz o filósofo, pois os campos de estudo (arte e física) diferem por natureza.

O estudo das causas em Aristóteles merece uma reflexão à parte. Em síntese, ele apresenta na *Física* (II, 194b, 195<sup>a</sup> e 195b30), como resposta à pergunta “por quê”, quatro tipos de causas: 1) “aquele constitutivo interno de lo que algo está hecho” (*causa material*); 2) “la forma o el modelo, esto es, la definición de la esencia y sus géneros” (*causa formal*); 3) “el principio primero de donde proviene el cambio o el reposo” (*causa eficiente*); 4) “causa es el fin, esto es, aquello para lo cual es algo” (*causa final*).<sup>392</sup>

Como está presente num livro que trata de elementos físico-naturais, a transposição dessa classificação ao domínio da arte mimética deve ser, em algum grau, adaptada, conforme mencionamos. Lígia Militz (1992, p. 10) se baseia no fato de que Aristóteles usou um “método de classificação do naturalista” para estabelecer a ordenação das diversas “espécies” de poesia. Guardadas as proporções (pois acreditamos nas exceções da aplicação de tal método ao domínio da literatura), isso pode sugerir uma aproximação que coteje concepções artísticas com concepções que designam os fenômenos expostos na *Física*<sup>393</sup>.

---

392 Percebemos que, praticamente, o mesmo é repetido no Livro V da *Metafísica* (1013<sup>a</sup>, 1013b e 1014<sup>a</sup>25). Segundo o comentarista da versão da *Física* aqui consultada, essa classificação teria sido transferida posteriormente, com algumas variações, para a *Metafísica* “por algún editor posterior”.

393 O próprio Aristóteles compara a arte à natureza tomando como critério a atribuição de um *telos* a ambas: “En general, en algunos casos el arte completa lo que la naturaleza no puede llevar a término, en otros imita a la naturaleza. Por lo tanto, si las cosas producidas por el arte están hechas con vistas a un fin, es evidente que también lo están las producidas por la naturaleza; pues lo anterior se encuentra referido a lo que es posterior tanto en las cosas artificiales como en las cosas naturales” (*Física*, II, 199<sup>a</sup>15). Claro está que a analogia do filósofo entre arte e natureza não leva em conta, jamais, uma relação passiva de imitação (ideia há muito refutada). A comparação versa principalmente sobre a presença determinante da *causa final* tanto na arte como (e muito mais) na natureza.

Portanto, submetamos o mito aristotélico à inquirição de suas causas diversas, considerando, com Aristóteles, que uma mesma coisa pode ter muitos modos causais, conforme diz: “ocurre también que una misma cosa tiene varias causas, y no por accidente (...); pero no lo son del mismo *modo*: uno es causa como matéria, outro como aquello de donde proviene el movimiento” (*Física*, II, 195<sup>a</sup>5. Grifo nosso). Poderíamos dizer, por exemplo, que I) a *causa material* do mito aristotélico é o mito tradicional, pois é daí que provêm os argumentos de que se servem os poetas; II) a *causa formal* é a fábula inovadora criada pelo poeta a partir do mito tradicional; III) a causa eficiente é o próprio poeta, enquanto fabulador; IV) a *causa final* é o propósito (tão requisitado por Aristóteles) que gera um escopo para o qual devem se dirigir os acontecimentos por necessidade e por verossimilhança.

Por esta perspectiva, quando lemos a *Poética*, percebemos que o mais importante para o filósofo grego, na composição do mito, é tudo aquilo que diz respeito às causas formal e final, pois estas causas são, praticamente, as responsáveis por um tratamento imanente do texto, uma vez que a forma (em sua complexidade) e a coerência final (presente no desenlace) geram um sistema de correlações internas das quais se serve o Estagirita para emitir os seus juízos críticos.

Para o enredo interessa justamente aquilo que, submetendo-se ao princípio diegético, lhe dá suas *formas* e suas *finalidades* particulares<sup>394</sup>. Destes modos causais advêm os motores responsáveis pelas *transformações* ou *mudanças* internas tão requisitadas não só pelos estruturalistas, mas também por teóricos de outras vertentes, como é o caso de Norman Friedman, que também define, grosso modo, o enredo como resultado de “dois ou mais episódios que efetuam um completo *processo de mudança* no protagonista” (FRIEDMAN, 2018, p. 150. Grifo nosso).

Aliás, é dessa absoluta centralização do protagonista feita por Friedman que tiramos o exemplo mais concreto do que pode ser *um* motor causal, responsável pelas formas e pelos fins de um enredo. Não é à toa que ele propõe toda uma tipologia a partir de tal categoria, pois, de fato, ela é uma das mais recorrentes enquanto motor de causalidade.

Contudo, dentro do sistema de base de um enredo, o motor causal de sua forma e de sua finalidade pode ser qualquer aspecto dentre aqueles sujeitos a assumir funções diegéticas.

---

394 *Causa formal e causa final*, podem, em alguns casos, segundo Aristóteles, designar a *essência*: “... es tarea propia del físico conocerlas todas [as quatro causas], pues para explicar físicamente el “por qué” tendrá que remitirse a todas ellas, esto es, a la materia, a la forma, a lo que hace mover y al fin. *Las tres últimas se reducen en muchos casos a una, pues la esencia y el fin son una misma cosa*, y aquello de lo que primeramente proviene el movimiento es específicamente lo mismo que éstas” (*Física*, II, 198<sup>a</sup> 20-25. Grifo nosso). A *essência*, enquanto “forma sustancial”, é aquilo “que hace que algo llegue a ser lo que es”, acrescenta o comentarista a esta passagem da *Física*. Em outras palavras, *a essência pode ter a forma como seu próprio fim*. Nesse sentido, nem sempre distinguiremos com precisão, em nossas análises, o que seja causa formal ou causa final.

Nesta perspectiva, não pode ser definido teoricamente, mas somente por meio de processo analítico. Em outras palavras, não é apenas o protagonista que pode dar forma e fim ao enredo, mas há possibilidade de outras categorias *formais* ou *temáticas* entrarem como causa propulsora do sistema de base de um enredo e, assim, determinar-lhe sua feição peculiar. Por categoria formal, entendemos *especialmente* as categorias fundamentais da narrativa (narrador, personagem, tempo, espaço e enredo); por categorias temáticas, todas as que não pertencem fundamentalmente à narrativa, mas que nela podem (e devem) atuar com maior ou menor influência. Exemplifiquemos rapidamente.

Voltemos a “El inmortal”. Como mencionamos acima, é possível distinguir nesta narrativa dois princípios diegéticos, que fundam dois enredos diversos. Na diegese 2 (o relato do imortal) encontramos como causa motora (forma/finalidade) uma categoria temática: a *imortalidade*. Apesar da aparente centralização do narrador/protagonista, não é propriamente ele, mas a sua busca e aquisição da imortalidade o motivo de todas as transformações formais e finais observadas no enredo. A imortalidade, inclusive, é motor causal de sua busca pelo oposto: a mortalidade. Deve-se observar, também, que o problema da *autoria* é um ‘efeito’ decorrente da imortalidade ainda no âmbito da diegese 2.

No âmbito da diegese 1, entretanto, não temos mais uma categoria temática, mas uma categoria formal como sua causa, uma vez que não é, a rigor, a imortalidade, mas o próprio enredo da diegese 2, o centro irradiador da forma e da finalidade do enredo da diegese 1. Portanto, é possível (Borges nos dar mostras disso) ter um enredo, como causa formal e final dentro do sistema de base de outro. As correções que os ‘críticos’ da diegese 1 (Nahum Cordovero) tentam fazer, dizem respeito ao funcionamento lógico do enredo da diegese 2, podendo, inclusive, alterá-lo, quebrando-lhe a ilusão de relato ‘histórico’, verídico que se propõe a passar<sup>395</sup>.

Em “A terceira margem do rio”, é a figura do protagonista (o pai, e não o narrador, que é testemunha), portanto, uma categoria formal, o motivador da forma do enredo e do seu fim. Obviamente, o narrador partilha muito com a causa motora (o *caráter* e o *pensamento* do pai), pois é através de seu constante questionamento, sua constante inquietação, que o drama tecido no enredo ganha vivacidade. É o narrador que põe em máxima relevância, por meio da exposição de explicações as mais variadas, o problema que não se soluciona. Mas essa partilha nunca deixa de ser, a rigor, o resultado advindo de uma categoria formal anterior.

---

395 Analisaremos em maiores detalhes a configuração de cada uma dessas categorias e seu funcionamento no próximo capítulo.



Em “La muerte y la brújula” o narrador dá a entender que a forma/finalidade do protagonista (o ser um detetive) também é a causa formal e final do enredo. No caso particular de ser a categoria da personagem a causa motora do sistema de base, é importante verificar como os eventos estão intimamente relacionados com seu caráter e seu pensamento<sup>396</sup>. Lönnrot (comunica o narrador) “julgava-se um puro raciocinador, um Auguste Dupin, mas havia nele algo de aventureiro e até de jogador”<sup>397</sup>. Esta “propensão” (como diria Aristóteles) e a “convicção” de que é capaz de resolver qualquer problema (como faria um detetive da estirpe de Dupin) está na raiz de toda sucessão causal que o encaminhará à sua irônica<sup>398</sup> morte.

“Famigerado” nos fornece um motor causal inusitado: o significado de uma palavra. O narrador em primeira pessoa garante o suspense ao descrever a chegada de um homem mal-encarado, disposto a derramar sangue por conta da má impressão de um vocábulo que lhe foi imputado por certo “moço do Governo”. Diz o narrador: “Saíra e viera, aquele homem, para morrer em guerra” (ROSA, 2011, p. 55). Arrasta consigo mais três homens, que o seguem mais por coerção do que por boa vontade, para servirem de testemunhas diante do significado que o médico (o narrador) lhe desse. Para atenuar a fúria sanguinolenta do jagunço, o narrador lhe fornece o sentido mais geral da palavra, o de “‘célebre’, ‘notório’, ‘notável’” (ROSA, 2011, p. 58), sem mencionar o fato de que alguém pode ser ‘afamado’ por fazer bem ou mal. Neste caso, portanto, não temos uma categoria formal, mas uma temática, como causa da forma e do fim do sistema de base e do enredo.

Outros exemplos poderiam ser dados, seja da parte de Borges, de Rosa ou qualquer outro autor. Fiquemos, por motivo de espaço, apenas com os mencionados acima.

Em suma, estabelecemos os critérios que nos parecem ser os principais para a identificação e análise do enredo. Tais critérios, como mencionamos, tem origem nas duas tradições teóricas que saíram de Aristóteles: a formalista/estruturalista e a organicista. De ambas procuramos aproveitar aquilo que julgamos mais viável para a compreensão de nossa categoria de estudo. Por exemplo, do formalismo/estruturalismo vem a nossa compreensão de

---

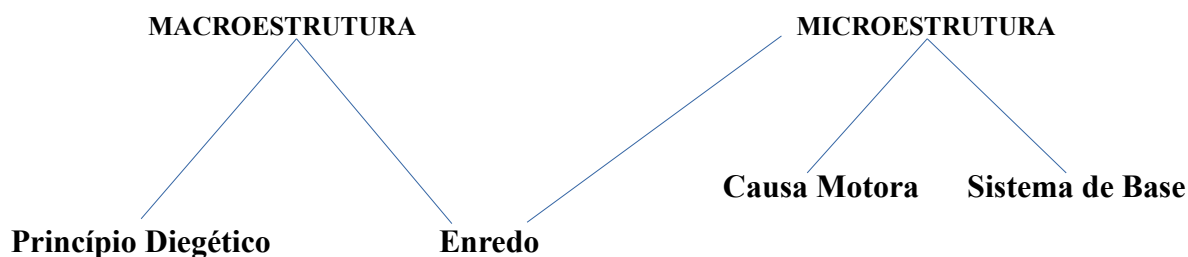
396 Como havíamos comentado na crítica a Friedman, não nos esforçaremos para fazer uma distinção clara entre *caráter* e *pensamento*. Sempre que essa distinção for possível, a mencionaremos. Porém, quando estes conceitos designarem ideias muito próximas, tomaremos um pelo outro juntando ambos os vocábulos (*caráter/pensamento*).

397 “... se creía un puro razonador, un Auguste Dupin, pero algo de aventurero había en él y hasta de tahúr” (BORGES, 2017, p. 63. A tradução do trecho é de Carlos Nejar).

398 Sobre a morte de Lönnrot, é interessante observar como o narrador já retrata seu caráter/pensamento de maneira irônica. Lönnrot se enxerga como um genuíno detetive, mas o narrador ‘dilui’ essa aparência de legitimidade com o acréscimo das palavras “aventureiro” e “jogador”.

sistema de base e princípio diegético; dos teóricos organicistas, especialmente de Crane e Friedman, vem a nossa preocupação com o motor causal e sua atuação no todo formal e final<sup>399</sup> do enredo.

Utilizando os conceitos de Chatman de *macro* e *microestrutura*, podemos dizer que o princípio diegético (e, por consequência, o enredo) forma o primeiro, enquanto os demais formam o segundo. Portanto, poderíamos esquematizar os principais aspectos do enredo que abordaremos no próximo capítulo do seguinte modo:



Como vimos, é a natureza da causa motora que molda a forma e o fim de um enredo. Portanto, é a partir do exame dela que poderemos determinar o ‘tipo’ de enredo com que estamos lidando. Não é diferente com o que chamamos de enredo aporético: constatamos que na formação de seu sistema de base há uma aporia. Mas, dentro de um viés analítico, não basta apenas constatar a existência de uma aporia como causa motora de um relato. É necessário conhecermos um pouco mais a fundo a sua natureza a fim de vislumbrarmos as nuances de sentidos que ela pode acrescentar não somente ao domínio tipológico da categoria, mas também ao domínio mais geral da interpretação.

A partir da observação da nuance de sentidos, encontraremos duas vias analíticas específicas respectivas às narrativas de “El inmortal” e de “A terceira margem do rio”. Vejamos, brevemente, o conceito de aporia e os vários significados que o orbitam<sup>400</sup>. Em seguida, atentemos para as particularidades dos enredos aporéticos resultantes e como eles prestarão o seu serviço na análise crítica do próximo capítulo.

---

399 Ver, na seção 1.4., o tratamento que Crane e, em especial, Friedman dão ao conceito de *finalidade/fim* (*end*) e o modo como os elementos do enredo convergem para o seu alcance.

400 Reiteramos, mais uma vez, que trabalharemos apenas com o conceito clássico, uma vez que não há espaço para maiores discussões (e nem encontramos necessidade de expandir a pesquisa para o seu uso moderno).

## 2. Perspectiva clássica da aporia: formas de representação literária

Liddell e Scott (1996, p. 215) apresenta o uso do termo em quatro acepções que diferem em relação ao seu emprego: do mais concreto (provavelmente, o de primeiro uso na língua) para os mais abstratos (acepções que derivaram do sentido primeiro por metáfora), a saber: a) de *lugares*, apontando para a “dificuldade de passar”; b) de *coisas*, “dificuldade”, “dilema”; c) de *pessoas*, 1. “dificuldade de lidar com”; 2. “estar perdido”, “confuso”, “perplexo”; relativo à enfermidade, “atormetado”, “desconfortável”; 3. “*falta de* pessoa ou coisa”; d) em *sentido dialético*, “questão para discussão, dificuldade, problema”<sup>401</sup>.

Em geral, no uso filosófico corrente, prevalecem as acepções derivadas, servindo cada qual aos propósitos dos sistemas de pensamento adotados, conforme é possível observar, por exemplo, as apropriações do termo nos diálogos platônicos e nas reflexões aristotélicas.

A adoção da palavra *aporia* por Platão (considerando a presença de Sócrates nos primeiros diálogos) e Aristóteles, aliás, originará dois caminhos diversos de *busca* pelo saber, isto é, duas metodologias específicas: a que fundamenta o *procedimento socrático*; e a que fundamenta o *procedimento aristotélico*.

Para Pierre Aubenque, Sócrates funda uma tradição que melhor se caracterizaria como *aporética*, em vez de *dialética*, se este último termo for entendido conforme define Platão, isto é, como a “arte de perguntar e responder” (2004, p. 18). O autor recorre a Aristóteles para contrariar a definição platônica, pois para o Estagirita o (homem) dialético está impossibilitado de responder, uma vez que *não sabe*. Assim, a dialética é fundamentalmente interrogativa e o método empregado por Sócrates está desvinculado de todo saber. Se, nessa condição, se desvincula do saber também não pode proporcioná-lo.

Mas, qual seria a utilidade de tal método, incapaz de fundar um saber qualquer? Dentro da prática dialética de Sócrates, esse procedimento tem como principal função o

---

401 “I. of places, *difficulty of passing*; II. of things, 1. *difficulty, straits, impossibility of keeping quiet*; 2. not providing a thing; III. of persons, 1. *difficulty of dealing with or getting at*; 2. *being at a loss, embarrassment, perplexity; distress, discomfort*, in illness; 3. *lack of person or thing, for want of one to attend to them*; IV. in Dialectic, *question for discussion, difficulty, puzzle*”. José Ferrater Mora (1964, p.122) assim define o termo aporia: “...significa literalmente sin camino; mejor dicho, camino sin salida, dificultad. En *sentido figurado*, la aporía es entendida casi siempre como una proposición sin salida lógica, como una dificultad lógica insuperable” (grifo nosso). Acrescenta ainda que o termo pode ser sinônimo, modernamente, de “antinomia”, “paradoxo”. E exemplifica essa equivalência aproximada de sentidos com os paradoxos de Zenão, que podem ser compreendidos como aporias (aporias de Zenão), e com as aporias e paradoxos dos sofistas e dos céticos. A sistematização das aporias forma um ramo do conhecimento chamado de aporética. Esse estudo abrange “la descripción e investigación de todos los elementos aporéticos descubiertos en el proceso del conocimiento de lo real” (1964, p.122).

questionamento do saber que o outro supostamente detém, demonstrando-lhe a impossibilidade de dar uma resposta à questão proposta.

Segundo o autor, é justamente neste ponto da dialética socrática que aparece o conceito de “aporia”<sup>402</sup>.

Quando não podemos dar uma resposta plenamente fundamentada a uma questão, ou seja, uma resposta que não suscite outra questão, estamos em *aporia* (2006, p. 19). Não é o caso, por exemplo, de questões que extraem suas respostas da empiria ou de demonstração formal, dois procedimentos que, segundo Aubenque, caracterizam as diversas ciências. Não há aporia em “la ciencia una vez constituida” (2006, p. 19). O autor cita o caso do escravo de Mênon. A sua ‘perplexidade’ desaparece quando encontra a solução do problema e esta não pode ser mais questionada. Assim, o caminho traçado em direção à resolução, isto é, “la lógica de la búsqueda” constitui uma “zetética” e não uma “aporética” (2006, p. 19).

Partindo desse entendimento de *aporia*, o autor enumera as condições para que tal fenômeno ocorra:

- 1) Se a resposta à questão é ambígua, ou seja, gere outras questões;
- 2) Se a resposta à questão é arbitrária, ou seja, se permite, pelo menos, mais uma resposta racionalmente equiparável à mesma questão;
- 3) Se existem várias respostas à mesma questão, sendo elas incompatíveis entre si, ou seja, *contrárias*<sup>403</sup> entre si<sup>404</sup>.

Em outro ensaio, o autor francês, refletindo, agora, sobre a metodologia aristotélica de pesquisa, afirma ser consensual à tradição moderna o fato de a obra, dita científica, do filósofo grego não apresentar, em sua totalidade, a exigência demonstrativa esperada e, anteriormente,

---

402 “La aporía no es la cuestión, sino la imposibilidad de responderla y el sentimiento de inquietud que se deriva. La aporía es literalmente la ausencia de camino, y también, al mismo tiempo, lo que impide concluir la marcha. (...). La aporía que es la ausencia de término, es, simultáneamente, el motor de la marcha” (AUBENQUE, 2006, pp. 18-19).

403 Pierre Aubenque faz uma observação interessante, no que diz respeito à definição aristotélica de aporia: “En esto se aprecia quizás lo interesante de tomar al pie de la letra la definición aristotélica de aporia, según la cual *las tesis antagónicas son contrarias y no contradictorias*. Si fuesen contradictorias, una sería verdadera y la otra falsa, y habría a lo sumo la posibilidad de una vacilación para reconocer cuál de la dos es verdadera (AUBENQUE, 2006, p. 24, grifo nosso). Isso reforça o fato de a *aporia* ser constituída como um problema irresolúvel dentro de uma situação cuja lógica interna esteja previamente estabelecida. Daqui podemos pensar no texto literário narrativo: com sua organização lógica internamente estabelecida, a criatividade artística do autor pode originar um problema que nunca se elucida, construindo, assim, uma legítima *aporia* no âmbito da ficção.

404 Estas três condições estão, de acordo com Aubenque, sintetizadas no que Aristóteles chama de “igualdade de razões contrárias” (2006, p. 19). Mas, nos alerta que o conceito de aporia não se materializa nessa igualdade, e sim no estado psicológico que gera no interlocutor (a perplexidade). A observação aristotélica aponta ainda, segundo o autor, para a *causa* (isto é, a igualdade de razões contrárias) e o *efeito* (a perplexidade) da aporia.

postulada pelo Estagirita em *Segundos Analíticos*. Há algumas situações em que ele tece apenas reflexões metodológicas episódicas, sem discorrer claramente sobre “las leyes de su propio pensamiento” (2000, p. 90). Uma dessas situações é a discussão das *aporias* como questões a partir das quais são introduzidas as exposições.

Dentre as poucas referências que esclarecem tal metodologia, Aubenque encontra no Livro III da *Metafísica* a indicação de que o procedimento aporético em Aristóteles está dividido em três momentos: a) a *aporia*, que é a dificuldade inicial provocada pela concorrência de várias teses possíveis; b) a *diaporia*, que é a investigação dos diferentes caminhos para resolver o problema; c) a *euporia*, que é a solução das dificuldades iniciais.

O primeiro momento apresenta duas acepções distintas. Por um lado, o filósofo usa o termo *aporia* para se referir a um ‘meio’ de sair de dificuldades prejudiciais, ou seja, como um procedimento metodológico em favor de uma busca sistematizada e não arbitrária. Por outro lado, usa-o para designar uma ‘situação’ essencialmente insustentável<sup>405</sup> (o que se aproxima da acepção platônica presente nos primeiros diálogos)<sup>406</sup>.

O segundo momento da *aporia* aristotélica é o exame preliminar das opiniões<sup>407</sup> (de filósofos e outros). A *diaporia* coloca em evidência as contradições das teses enunciadas como possíveis soluções de um problema anterior (uma *aporia*), e se caracteriza não somente como uma discussão das opiniões emitidas sobre as coisas, mas também considera a dificuldade inerente à coisa em si. Tal dificuldade é o que conduz Aristóteles a fazer objeções a si mesmo, isto é, as suas próprias teses, e não apenas às opiniões de outros<sup>408</sup>.

O terceiro momento da *aporia* aristotélica é o resultado advindo das discussões *diaporéticas*. A *euporia* é a *solução*, “la desatadura del nudo que nos impedia de continuar, liberación que nos permitirá avanzar, esto es, investigar” (2000, p. 94). Aubenque distingue quatro tipos fundamentais de ‘solução’: a) a *aporia* que se resolve definitivamente, porque sua

---

405 Aubenque observa que o uso do termo por Aristóteles está carregado de “implicaciones de escuela” (2000, p. 91), isto é, ganha um sentido específico dentro de seu sistema de pensamento que se distancia daquele procedimento aporético realizado por Sócrates.

406 “...pues quien está en aporía es comparable a un hombre encadenado, imposibilitado de avanzar. (...). Este último sentido, en el que la aporía no designa un procedimiento de búsqueda, o aun de preparación para la búsqueda, sino una situación existencial en la cual el filósofo se encontraría sumido sin quererlo, no es otro que el sentido socrático, según el cual *aporía*, *aporein* designaban la turbación del alma, desconcertada o “entorpecida” tras la refutación de sus pretendidos saberes por parte de Sócrates, y también la turbación del propio Sócrates, consciente de su no-saber” (AUBENQUE, 2000, p. 90).

407 Ou seja, uma revisão crítica do pensamento até então estabelecido sobre o problema.

408 Dessa forma, Aubenque sintetiza: a) a *diaporia* não trata apenas das opiniões anteriores – das quais devemos nos libertar para prosseguir com a investigação; b) a *diaporia* não se distingue, em essência, da indagação propriamente dita, uma vez que o método aristotélico questiona as teses para, a partir das mesmas, aproveitar o que cada uma contém de verdade (AUBENQUE, 2000, p. 93).

solução é, na verdade, uma ‘descoberta’, o que põe fim de uma vez ao processo de investigação; b) a aporia que se resolve hipoteticamente, isto é, por meio de hipóteses prováveis, no caso da dificuldade de se observar o objeto (Aubenque cita o exemplo das hipóteses astronômicas de Aristóteles); c) a aporia que se resolve pela aceitação de que duas teses contrárias pertencem ao ‘*phainomena*’ e assim permanecem. Aubenque comenta que Aristóteles chega inclusive a falar em “contradicción razonable” (2000, p. 96). Neste caso, a aporia não aponta apenas para uma possível falha de raciocínio, mas também para uma pluralidade de aspectos que está contida na coisa mesma: “para captar la cosa, en la medida en que sea posible, en su totalidad, es menester entonces evitar resolver el conflicto entre las tesis en juego y reconocer que cada una de ellas comporta una parte de verdad” (2000, p. 96); d) a aporia que não se resolve. Dentro de uma concepção cíclica de tempo, este tipo de aporia precisa de uma “indagación renovada” (2000, p. 96). O exemplo dado por Aubenque é retirado da Metafísica, livro II, em que Aristóteles põe a questão: “o que é o ser?” como sem solução definitiva, uma vez que as soluções apresentadas são sempre parciais e incompletas<sup>409</sup>.

Vasilis Politis (2006) faz uma releitura do que a tradição costuma afirmar a respeito do conceito de *aporia* nos primeiros diálogos platônicos<sup>410</sup>.

Segundo a visão tradicional<sup>411</sup>, o termo *aporia* nos primeiros diálogos implica apenas um objetivo: o de ‘purgar’ o interlocutor de sua pretensão de conhecimento, mostrando-lhe o seu real estado de ignorância. Neste sentido, o conceito ganha um uso “exclusivamente catártico”, não se tornando parte da busca pelo conhecimento, mas preparando a consciência do interlocutor para esta busca, uma vez que este reconheça o seu estado de ignorância e se disponha a mudá-lo (POLITIS, 2006, p. 89).

---

409 “En el caso de la indagación acerca del ser, Arist[óteles] parece pensar que no se puede descansar sobre alguna euforia, sino que es preciso buscar siempre, ante todo, por cierto, en el sentido de una profundización de las soluciones parciales e incompletas, pero también, quizás, en el sentido de una permanencia, o más bien de un retorno eterno de la cuestión. Este carácter cíclico vuelve a verse en el interior del procedimiento mismo de Arist[óteles], que opera en general de manera circular y no directamente progresiva. Las respuestas de Arist[óteles] son, con frecuencia, si se puede decir, respuestas cuestionadoras, que plantean nuevas preguntas o aun, aunque sea bajo una forma más elaborada y más clara, la misma pregunta. ‘A fuerza de progresar, constata Arist[óteles], nuestro razonamiento vuelve al mismo punto’” (AUBENQUE, 2000, pp. 96-97).

410 *Laques, Eutífron, Eutidemo, Górgias, Protágoras, Criton, Apología, Carmides, Mênon* e outros). Segundo Aldo Lopes Dinucci, são “diálogos que conteriam o pensamento do Sócrates histórico, que se caracterizaria, entre outras coisas, por seu caráter aporético e exclusivamente ético e por não conter teorias propriamente platônicas, como a tese do Mundo das Ideias, a tese da imortalidade da alma e a teoria da reminiscência (2008, p. 6). Vasilis Politis concentra a reflexão especialmente em *Laques, Eutífron, Mênon, Apología, Carmides* e *Protágoras*.

411 Tradição em que Pierre Aubenque parece estar incluído.

Politis, ao contrário, defende a tese de que já nos primeiros diálogos, Platão distingue os dois *tipos* de aporia<sup>412</sup>. Junta-se, pois, à *aporia catártica*, função única dos diálogos aporéticos de Sócrates, para a tradição, a *aporia zetética* que, por sua natureza, está incluída no processo de busca, sendo mais do que um simples estímulo à reflexão (papel do primeiro tipo de aporia).

Este segundo tipo, como vimos em Aubenque, é apresentado por Aristóteles (*Tópicos*, Livro VI, 145b 16-20) como sendo resultado da “igualdade de razões opostas”. Uma questão que demanda dois pensamentos contraditórios, onde ambos nos parecem verdadeiros. Tal situação nos conduz ao “estado de aporia”<sup>413</sup>.

Para Politis, esta definição de Aristóteles é a que melhor enquadra a concepção do segundo tipo de aporia. Ao mesmo tempo em que denota o estado mental de perplexidade (típico do primeiro tipo) aponta para o entendimento do termo como um “problema” a ser resolvido. A tese do autor, portanto, é a de que esta concepção aristotélica já está presente nos primeiros diálogos de Platão, contrariando o que afirma a tradição a respeito<sup>414</sup>.

Politis faz uma análise dos livros platônicos<sup>415</sup> em que o termo “aporia” denota o *estado mental de perplexidade* dos interlocutores diante da demanda socrática por definições, e a função catártica que daí resulta. Finaliza com as principais características deste tipo de aporia, a saber: a) que o termo, neste emprego, naturalmente pode ser traduzido por

---

412 Aporias que Pierre Aubenque apresenta como socrática, por um lado, e aristotélica, por outro, conforme deduzimos de seus dois ensaios acima mencionados.

413 Na tradução de Edson Bini (2010), o termo “aporia” aparece traduzido por “perplexidade”. A passagem é a seguinte: “Analogamente, também, se sustentaria que a igualdade de raciocínios contrários é uma causa da *perplexidade* [isto é, da aporia], pois quando estamos raciocinando de ambos os lados de uma questão e tudo parece ter igual peso num lado e outro, ficamos *perplexos* [isto é, em estado de aporia] quanto a qual dos dois cursos adotar” (grifos nossos). A tradução que Vasilis Politis nos fornece da mesma passagem é a seguinte: “Likewise it would seem that the equality of opposite reasonings is the cause of *aporia*; For it is when we reason on both [sides of a question] and it appears to us that everything can come about either way, that we are in a state of *aporia* about which of the two ways to take up” (POLITIS, 2006, p. 90. Grifos do autor).

414 Diz: “Na visão tradicional, o uso do termo *aporia* no sentido de problema e enigma particular está ausente dos primeiros diálogos platônicos. Assim, Gareth Matthews argumenta que ‘Aristóteles usa a palavra grega *aporia*... para identificar enigmas, ou quebra-cabeças... enquanto Platão em *Laques* e outros diálogos tende a usar *aporia* e seus cognatos para indicar um estado de confusão mental, desconcerto ou desamparo’. Segue-se da visão tradicional que a extensão do termo aporia, passa da designação da simples perplexidade mental e da sensação de estar em uma perda para indicar certos problemas e enigmas particulares. Se foi em Aristóteles, ou se foi em Platão, ocorreu somente em diálogos tardios”. Trad. Livre de: “On the traditional view, the use of the term aporia to denote a particular puzzle and problem is absent from Plato’s early dialogues. Thus Gareth Matthews argues that ‘Aristotle uses the Greek word, aporia... for identifiable conundrums, or puzzles... Instead, Plato in this [the *Laches*] and other early dialogues tends to use aporia and its cognates for a state of mental confusion, bewilderment, or helplessness’. It follows from the traditional view that the extension of the term aporia, from denoting simply mental perplexity and being at a loss to its denoting also particular puzzles and problems, was Aristotle’s or, if it was Plato’s, it occurred only in later dialogues” (POLITIS, 2006, p. 90).

415 O autor seleciona *Laques*, *Eutífron* e *Mênon*.

*perplexidade*, sendo, entretanto, mais adequado para sua tradução a expressão “being at a loss” <sup>416</sup>, por se aproximar da expressão “lack of resourcefulness”<sup>417</sup> que, por sua vez é uma extensão metafórica muito comum do sentido primeiro do termo *aporia* (“lack of passage”<sup>418</sup>); b) o interlocutor em estado de *aporia* catártica vivencia uma experiência inicial dolorosa, uma vez que toma consciência de sua ignorância por saber que não possui o conhecimento que pensava possuir; c) O estado mental que daí resulta é inteiramente *passivo*, já que o interlocutor está paralisado diante da demanda socrática por definições; d) a mais importante característica, segundo Politis, é a *incapacidade de articulação linguística* por qual passa o interlocutor diante da demanda socrática por definições. Ou seja, o interlocutor não é capaz de formular e expressar linguisticamente a definição que a *aporia* socrática exige.

Na análise dos diálogos em que o termo se vincula a uma função “zetética” <sup>419</sup>, Politis usa, entre outros, o exemplo do oráculo que afirma ser Sócrates o homem mais sábio da Grécia. A *aporia* é a seguinte: *Sócrates tem consciência de sua ignorância. Neste sentido, não pode ser o homem mais sábio da Grécia; mas o deus, por outro lado, sempre diz a verdade.* Este tipo de *aporia* não pode ser catártica, porque Sócrates já está purgado de sua pretensão de conhecimento (ele ignora). Portanto, o arranjo dado constitui um verdadeiro “problema” que incita a resolução, tirando o sujeito do estado de passividade (característico da *aporia* catártica) e o envolvendo em um estado mental de reflexão ativa, voltada para o desvendamento do enigma. Neste ponto, temos uma *aporia* que trabalha com duas razões contraditórias, nos aproximando da definição aristotélica<sup>420</sup>.

Sócrates consegue resolver a *aporia* fazendo a distinção de dois tipos de conhecimento: o *conhecimento reflexivo* (a consciência da própria ignorância é uma forma de ‘saber’); e o *conhecimento das coisas* ou o conhecimento de primeira ordem.

O autor aponta para as seguintes características da *aporia* zetética: a) é naturalmente traduzida por ‘problema’, ‘enigma’; b) o termo pode ser usado tanto para se referir ao estado

---

416 Em trad. livre, algo como “Estar em uma perdição” ou “Estar em falta”.

417 Em trad. livre, “falta ou ausência de meios para se desenvolver, falta de desenvoltura”.

418 Em trad. livre, “ausência de passagem”.

419 No caso, o autor examina *Apologia*, *Carmides*, *Protágoras* e *Mênon*.

420 Diz: “Então, a *aporia* consiste em perguntar como ambos os lados de uma contradição aparente específica podem ser verdadeiros. Isto é, virtualmente, um modelo de uma *aporia* no sentido de um enigma ou problema particular, cuja fonte está em aparente contradição pelo fato de ambos os lados dela parecem verdadeiros”. Trad. Livre de: “So the *aporia* consists in asking how both sides of a particular apparent contradiction can be true. This is virtually a model of an *aporia* in the sense of a particular puzzle or problem whose source is an apparent contradiction both sides of which appear true” (POLITIS, 2006, p. 98).



mental de quem tenta resolver o problema quanto para se referir ao problema em si; c) o objeto desta *aporia* é uma questão que articula duas razões (aparentemente) contraditórias; d) nesta questão, sempre há bons argumentos para a defesa de um ou de outro lado do problema; e) a contradição aparente ajuda na tomada de posição, impulsionando o interlocutor a definir um caminho particular para a sua busca<sup>421</sup>.

A visão apresentada por Pierre Aubenque, de um lado, e esta de Vasilis Politis, de outro, concordam num aspecto: é possível fazer uma clara distinção entre *duas funções da aporia* dentro da filosofia clássica, isto é, dentro do sistema de pensamento socrático-platônico e aristotélico: uma que designa o estado de perplexidade em que se encontra o interlocutor diante do reconhecimento de sua ignorância. Esta aporia trabalha no sentido de combater a *hubris*, ao desprover o ser de sua pseudo-sabedoria; a outra que aponta para o “problema” em si e para um “procedimento metodológico” a seguir, com o fim de encontrar uma possível resolução. Politis traz duas denominações que, por si, resumem perfeitamente estas duas funções: as expressões *catártica* e *zetética*. Pretendemos adotar esta terminologia no âmbito da análise, bem como a distinção a que cada uma delas fazem referência.

Em suma, podemos, finalmente, nos perguntar em que condição a aporia, suas características e funções expressaria adequadamente um fenômeno da narrativa ficcional. Não sabemos dizer ao certo como isso se daria em outras categorias; mas, no enredo, a condição mais propícia ocorre quando nos deparamos com um problema central que não apenas está no começo, mas se perpetua até o fim e, mais importante, é o motivo maior para toda a estruturação dos eventos no sistema de base. Assim, para sabermos se esse problema central pode ser expresso na forma de uma aporia, necessitaríamos, em primeiro lugar, submetê-lo a algumas questões essenciais, mais ou menos como formulou Aubenque. Deste modo, perguntamos: a) o problema central suscita soluções *ambíguas*, que levantam outras questões? b) o problema central permite uma *solução arbitrária*, isto é, permite ao menos mais de uma interpretação racionalmente possível? c) o problema central admite soluções antagônicas, *contrárias* (e não ‘contraditórias’, como bem observa Aubenque em Aristóteles)?

---

421 Politis resume: “Podemos concluir que, quando Aristóteles fala ‘dos que dizem que uma aporia é uma igualdade de razões opostas’, ele está se referindo a uma caracterização da aporia que se adapta bem a um número de diálogos platônicos tradicionalmente considerados os mais antigos. Há, pois, dois tipos de aporia nos primeiros textos platônicos: a aporia como o estado mental de perplexidade e o sentimento de estar perdido ante a demanda socrática por definição; e a aporia como uma dificuldade enfrentada diante de enigmas e problemas”. Trad. livre de: “We may conclude that when Aristotle speaks of ‘those who say that an aporia is an equality of opposite reasonings’ he is referring to a characterization of aporia that fits well a number of Plato’s dialogues traditionally considered early. There are, then, two kinds of aporia in the early Plato: aporia as the mental state of perplexity and being at a loss in the face of the Socratic demand for definitions; and aporia as the puzzlement about particular puzzles and problems” (POLITIS, 2006, p. 106).

Em segundo lugar, passado pelo crivo das perguntas acima, acrescentamos ainda dois grupos de questionamentos relativos aos *efeitos* desdobrados pelo problema central. Para esses questionamentos, tomamos como referência a caracterização das funções catárticas e zetéticas da aporia, feitas por Vasilis Politis. No primeiro grupo temos: a) o problema central gera a perplexidade, a sensação de *being at a loss* (conforme Politis)? b) o problema central propicia uma vivência dolorosa da impossibilidade de saber, de sair da ignorância em relação a um assunto sumamente importante? c) o problema central imobiliza, produz a passividade, a contemplação desolada? d) o problema central afeta a capacidade de articulação linguística? No segundo grupo, colocamos as seguintes: a) o problema central pode ser encarado como um enigma? b) o problema central suscita um embate equilibrado de argumentos? c) o problema central impulsiona à investigação, à busca de um caminho possível que conduza à solução.

Percebe-se que as primeiras questões (tiradas de Aubenque) podem dizer respeito especialmente ao domínio da crítica e ao seu esforço interpretativo que tenta lidar de maneira plausível com o problema central apresentado num enredo aporético. Portanto, são questões que atingem mais a *consciência extradiegética*<sup>422</sup>. Os dois grupos seguintes envolvem mais os desdobramentos da aporia no domínio interno: tanto as *consciências diegéticas* que são atingidas pelo problema central, quanto às distorções que ocorrem na totalidade do universo ficcional.

Mesmo que a resposta a essas questões não sejam todas positivas, isto não significa dizer que o problema central não possa ser representado na forma de uma aporia. É importante esclarecer que, no caso específico da aporia, trabalhamos com a hipótese da *predominância* de traços. Deste modo, um problema representado ficcionalmente pode ser lido como aporético quando responde positivamente a maioria das perguntas acima.

Neste sentido, nos perguntamos se o *problema da imortalidade* no enredo de “El inmortal”: a) permite interpretações *ambíguas*, *arbitrárias* ou, inclusive, *contrárias* a si. b) gera, por um lado, perplexidade, a impossibilidade de saber com precisão, contemplação passiva e desolada, incapacidade de articulação linguística; e, por outro, se mostra como um enigma que permite a convivência de soluções opostas e impulsiona a uma investigação metódica. Quem leu ou lê o conto de Borges, saberá, sem muito esforço, que a resposta será positiva para quase todas as perguntas formuladas. As mesmas inquirições poderiam ser feitas com o *problema da decisão* do pai no conto de Rosa, e veríamos também uma maioria de

---

422 Isto é, o leitor, erudito ou leigo. Está em oposição à *consciência diegética* – que diz respeito ao estado mental dos seres capazes de tomar consciência de uma realidade ficcional (sejam esses seres a representação de humanos ou de outras formas vivas).

respostas positivas. Neste caminho, um de nossos principais objetivos no capítulo analítico será justamente o de mostrar tudo isso em pormenor, analisando o desdobramento destas perguntas em cada evento que constitui o sistema de base dos dois enredos.

Por falar no enredo, confirma-se o que mencionamos anteriormente: não basta apenas constatar a existência de um fenômeno aporético no corpo da narrativa. É preciso compreender a *centralidade* do fenômeno enquanto causa formal/final e, mais do que isso, discernir as minúcias de sentido que caracterizam a particularidade do seu funcionamento. Assim, *em termos de uma definição formal, o enredo aporético é aquele tipo que, além de possuir uma aporia como causa motora de seu sistema de base, é suscetível à inclusão de traços específicos desta mesma aporia, tornando possível distingui-lo de outro (enredo aporético).*

A partir da identificação da aporia e de seus traços ou funções específicas (em nosso caso, as funções catártica e zetética), podemos enquadrar a análise do enredo aporético de “El inmortal” e de “A terceira margem do rio”<sup>423</sup>. No primeiro conto, temos motivos para considerar a função zetética como *predominante*, uma vez que somos incitados, com os críticos do *pós-escrito*, a realizar uma *investigação* em que seja reconstruída a atuação da aporia da imortalidade em diversos níveis (linguísticos, históricos, filosóficos etc.). Ao pensarmos desta maneira, estamos evidentemente construindo uma “lógica de busca”, a fim de alcançarmos uma possível “euporia”. Por sua vez, em “A terceira margem do rio”, suspeitamos que seja a função catártica da aporia que predomina, em especial quando atentamos para o discurso aflito do narrador, em que se percebe, praticamente, todas as características da aporia catártica (por exemplo, ele está envolto e um sentimento de perda, de perplexidade; vivencia uma experiência dolorosa causada pela impossibilidade de saber; tenta agir, mas permanece contemplativo, na margem, paralisado, passivo etc.).

---

423 Vale ressaltar que as funções *catártica* e *zetética* da aporia não estão, de todo, dissociadas. O próprio Vasilis Politis lembra que não se trata de um fenômeno estanque em suas etapas, sendo impossível desligar uma função da outra: “Não há dúvida de que os dois tipos de aporia *não* constituem estados mentais claramente distintos; ao contrário, pode haver um caminho contínuo de um para o outro” [“No doubt the two kinds of aporia are not sharply separate states of mind; rather, there may be a continuous path from one to the other”] (POLITIS, 2006, p. 108. Grifo nosso). Ou seja, um aspecto tende a levar a outro, de forma que a aporia catártica e a aporia zetética estão sempre interligadas. A diferença, para os fins de distinção analítica, é, muitas vezes, de ênfase, pois, por exemplo, há um problema que persiste sem solução em ambos os enredos aqui citados. O que nos ajuda a distinguir é a focalização mais centrada no *estado* do personagem (e, por extensão, do leitor) diante do problema “absurdo”, ou mais centrada no próprio *problema* – que nos desafia a todo instante a adotar um procedimento metodológico para a sua possível resolução.

### 3. Conclusão: contribuições finais para a análise

Diante do que foi visto, poder-se-ia pôr em questão a *necessidade* de rever todos esses conceitos teóricos e a *utilidade* de todos eles para o capítulo analítico.

É preciso compreender, antes de tudo, que não estamos lidando com uma forma convencional de enredo. Por enredo convencional entendemos todos aqueles que, independentemente do grau de inversão dos eventos, da quantidade de digressões e coisas afins, trabalham com uma *elucidação* em vista. Na perspectiva especialmente do gênero contístico ou das narrativas breves em geral, o levantamento de um problema central tende a uma elucidação que pode já existir desde o começo e permanecer oculta até que, no final, emerge de modo surpreendente junto com a “história secreta”<sup>424</sup>. Ou, a elucidação pode ser resultado de uma construção paulatina, que alcança a plenitude do esclarecimento no desfecho. Em qualquer dos casos, o problema cessa no desfecho – esta é a convenção.

Não ocorre assim com as narrativas que apontamos aqui. Somente esta constatação já é motivo suficiente para revermos o que foi dito pelos estudiosos da teoria do enredo, a fim de checar se a possibilidade de existir um tipo de enredo que funcione sem elucidação foi, senão prevista, ao menos vislumbrada. Como vimos, nos deparamos com várias perspectivas, mas nenhuma delas cogitam um enredo sem solução permanente. Isto, também, não significa dizer que as abordagens aqui apresentadas não nos apontem caminhos adequados para se trabalhar com formas não convencionais. E esta asserção prepara o caminho para respondermos a questão da *utilidade* da revisão teórica. O conhecimento dos mecanismos fundantes do enredo nos possibilitou um rearranjo de concepções que julgamos de extrema utilidade no momento de abordar o enredo do tipo aporético. Estas são as que esquematizamos no final da seção 1.5.. Na análise que pretendemos fazer dos sistemas de base dos dois contos, certamente, ainda nos serão úteis, por exemplo, o instrumental teórico construído pelos estruturalistas ou pelos anglo-americanos.

Com a definição e caracterização da aporia, e a exposição das condições em que ela pode representar um fenômeno literário narrativo, preenchemos nossas necessidades teóricas.

---

424 Expressão muito cara a Ricardo Piglia. Para ele, aliás, é bem visível essa ‘teleologia’ da elucidação nas formas narrativas breves: “Lo que quiere decir un relato sólo lo entrevemos al final: de pronto aparece un desvío, un cambio de ritmo, algo externo; algo que está en el cuarto de al lado. Entonces conocemos la historia y podemos concluir” (PIGLIA, 1999, p. 12). Ou, ainda melhor: “El arte de narrar se funda en la lectura equivocada de los signos. Como las artes adivinatorias, la narración descubre un mundo olvidado en unas huellas esquivas que encierran el secreto del porvenir. El arte de narrar es el arte de la percepción errada y de la distorsión. El relato avanza siguiendo un plan férreo e incomprensible y recién al final surge en el horizonte la visión de una realidad desconocida: *el final hace ver un sentido secreto que estaba cifrado y como ausente en la sucesión clara de los hechos*” (PIGLIA, 1999, p. 10. Grifo nosso).

Portanto, baseados no que discutimos neste capítulo, traçamos os caminhos da análise no capítulo seguinte. E eles apontam para o seguinte esboço:

1. O *enredo*: a) sua representação argumental, isto é, sua fábula/história; b) observação dos *limites diegéticos* e identificação da *causa motora* do sistema de base.
2. O *problema central* (causa motora) do enredo: a) por que ele deve ser representado na forma de uma aporia; b) como se dá, efetivamente, os efeitos desta representação nos eventos do sistema de base (atuação da aporia).
3. A *comparação* entre os enredos: a) “El inmortal” e outros contos de enredo aporético em Borges; b) “A terceira margem do rio” e outros contos de enredo aporético em Rosa; c) “El inmortal” e a “Terceira margem do rio”: predominância das funções catárticas e zetéticas da aporia; d) especificidades analíticas finais.

Como podemos observar, todos os aspectos teóricos que julgamos importantes ao longo deste capítulo aparecem como conceitos-guia em nossa abordagem, o que demonstra mais uma vez que nosso ‘passeio’ não foi em vão para a causa da análise.

Passemos, finalmente, para o último capítulo de nosso trabalho.

#### 4. Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 2003.

\_\_\_\_\_. *Física*. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.tamauilpas.gob.mx>>. Acesso: 16 de janeiro de 2017.

\_\_\_\_\_. “Tópicos”. In: *Órganon*. Bauru: Edipro, 2010, pp. 347-543.

AUBENQUE, Pierre. “Sócrates y la aporía ontológica”. *Azafea*. Rev. Filos. 6, 2004, pp. 17-28.

\_\_\_\_\_. “Sobre la noción aristotélica de aporía”. In: *Lecturas sobre Platón y Aristóteles*; vol. I, OPFyL, 2000, pp. 89-101.

BARTHES, Roland. “Introdução à Análise Estrutural da Narrativa” – In: *Análise estrutural da narrativa*. Rio de Janeiro: Vozes, 1976, pp. 19-60.

BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Disponível em: <<http://www.itvalledelguadiana.edu.mx/librosdigitales/Jorge%20Luis%20Borges%20-%20Ficciones.pdf>>. Acesso: 12/05/2017.

\_\_\_\_\_. *Ficções*. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/46984477/Jorge-Luis-Borges-Ficcoes-pdf-rev>>. Acesso: 07/06/2018.

BREMOND, Claude. “A Lógica dos Possíveis Narrativos” – In: *Análise Estrutural da Narrativa*. Rio de Janeiro: Vozes, 1976, pp. 110-135.

BROOKS, Cleanth; WARREN, Robert Penn. *Understanding Fiction*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, 1979.

CHATMAN, Seymour. *Story and Discourse: Narrative structure in fiction and film*. Cornell University Press (Ithaca and London), 1978.

CRANE, Ronald S. *The concept of plot and the plot of Tom Jones*. Disponível em: <<http://www.rlwclarke.net/Theory/SourcesPrimary/CraneConceptofPlotandthePlotofTomJones.pdf>>. Acesso: 02 de janeiro de 2018.

DINUCCI, Aldo Lopes. “O elenchus como o principal instrumento da pedagogia socrática”. In: *Saberes*, Natal – RN, v.1, dez. 2008. Disponível em: <<http://www.cchla.ufrn.br/saberes>>. Acesso: 10 de janeiro de 2017.

FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. São Paulo: Globo, 2005. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/201241434/Aspectos-Do-Romance-Forster-Edward-Morgan>>. Acesso: 08 de setembro de 2017.

FRIEDMAN, Norman. *Forms of the Plot*. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/377523085/Norman-Friedman-Forms-of-the-Plot>>. Acesso: 06 de janeiro de 2018.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1995.

\_\_\_\_\_. *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra, 1998.

\_\_\_\_\_. “Fronteiras da Narrativa” – In: *Análise estrutural da narrativa*. Rio de Janeiro: Vozes, 1976, pp. 255-274.

JOLLES, André. *Formas Simples*. São Paulo: Cultrix, 1976, pág. 181-204.

LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do Discurso da Poesia e da Narrativa*. Coimbra: Almedina, 1975.

LIDDELL, Henry George & SCOTT, Robert. *A Greek-English lexicon*. 9.ed. rev. aum. New York: Oxford Clarendon Press, 1996.

LOTMAN, Juri. *The structure of the artistic text*. Ann Arbor: [Dept. of Slavic Languages and Literature], University of Michigan, 1997.

MORA, J.F. **Diccionario de filosofía**. Tomo I (A-K); Montecasino: Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1964.

PIGLIA, Ricardo. Borges: *El arte de narrar*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999.

POLITIS, Vasilis. “Aporia and Searching in the Early Plato”. In: *Remembering Socrates*. Oxford University Press, 2006, pp. 88-109.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. CopyMarket.com, 2001.

ROSA, Guimarães. “A hora e vez de Augusto Matraga”. In: *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, pp. 363-413.

SHKLOVSKY, Viktor. *Theory of prose*. Dalkey Archive Press, 1991.

\_\_\_\_\_. “A construção da novela e do romance” – In: *Teoria da literatura – formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1978, pp. 205-226.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

\_\_\_\_\_. “As Categorias da Narrativa Literária” – In: *Análise estrutural da narrativa*. Rio de Janeiro: Vozes, 1976, pp. 209-254.

\_\_\_\_\_. *Estruturalismo e Poética*. São Paulo: Cultrix, 1976.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: *Teoria da literatura – formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1978, pp. 169-204.

## TERCEIRO CAPÍTULO

### ANÁLISE DO *ENREDO APORÉTICO* DE “A TERCEIRA MARGEM DO RIO” E DE “EL INMORTAL”

#### Introdução

No capítulo anterior, procuramos identificar as questões fundadoras do enredo, tal como modernamente o conhecemos, partindo das valiosas contribuições aristotélicas apresentadas na *Poética*. O filósofo grego explicita a lógica e as leis elementares do mito, lançando as bases para o futuro estudo de uma das categorias mais complexas da narrativa.

Desde então, na abordagem do enredo, o universo teórico só conhece avanços realmente significativos com os formalistas russos. O ensaio “Temática”, de Tomachevski, ressignifica as noções aristotélicas que fundam o mito e apresenta desdobramentos minuciosos acerca do funcionamento dos elementos mínimos da narrativa. Temos, portanto, com os formalistas, os primórdios da busca pela unidade mínima do enredo, ideia que já é exposta, a seu modo, por Veselovski – de quem Tomachevski parte para definir a versão formal do conceito *motivo*.

O trabalho do formalista russo Vladimir Propp é o ápice mais fecundo do método formal orientado para a descoberta do ‘átomo narrativo’. E é dele que partem os estruturalistas franceses – apoiados, por sua vez, nos postulados da linguística saussuriana. Entendendo a complexa configuração narrativa por analogia com as diversas categorias gramaticais resultantes da combinação dos eixos sintagmáticos e paradigmáticos da língua, os estruturalistas franceses tentam conceber a unidade mínima do enredo como um problema de natureza estritamente linguística. Surgem, então, extensivos trabalhos com um rigor científico nunca antes apresentado no domínio da teoria da narrativa. Os exemplos mais impactantes são os textos de Tzvetan Todorov, A. Julien Greimas, Claude Bremond, Roland Barthes, Maurice-Jean Lefebvre e Gérard Genette.

Com a produção extremamente rigorosa dos estruturalistas, surge também o emprego indiscriminado de uma infinidade de terminologias que, no fim, tornam-se indesejadas por ‘entravarem’ o progresso analítico e conceber as categorias narrativas como ‘lotes’ separados, sem relação necessária entre si. A investigação estrutural da narrativa levou até as últimas consequências a prática dos esquematismos redutores, especialmente, quando se tratava de



estudar a categoria do enredo. Os estudiosos que verticalizaram ao extremo as contribuições de Todorov, Greimas, Bremond e Barthes acabaram caindo numa situação já combatida e reprovada na década de cinquenta por Norman Friedman e seu antecessor Ronald Crane.

Friedman, como vimos, alerta os seus alunos a não tomar o esquema do enredo como a finalidade maior da análise. Primeiro, porque o esquema por si empobrece o estudo da categoria; segundo, porque torna a categoria estanque. Este último aspecto parece ser o que representa maiores ameaças à pesquisa produtiva dos textos literários. No intuito de relativizar a autonomia do enredo, Friedman procura demonstrar a centralidade da categoria do protagonista como peça delineadora dos diversos tipos de enredos possíveis. Apresenta, por fim, uma classificação do enredo em função dos variados tipos de protagonistas que encabeçam a ação.

Mas, a compreensão de que é o protagonista o fulcro movente que dá forma e finalidade ao enredo é apenas uma possibilidade de se analisar organicamente o enredo em suas relações com os demais elementos narrativos. Por isso, pensamos que as relações orgânicas do enredo estão na dependência do que pode atuar diegeticamente no seu interior; do seu caráter enquanto causa principal ou causa complementar na arquitetura fundamental dos eventos narrativos. Nesta condição, os motivos orientadores do sistema de base sofrem um alargamento, passando a incluir não apenas o protagonista como causa central, mas também outras categorias formais da narrativa, bem como categorias de natureza puramente temáticas.

Com esse alargamento necessário à natureza das causas motoras, o tratamento do enredo pode receber um direcionamento ainda não computado sequer pelas mais modernas teorias da narrativa. Por exemplo, o que foi apresentado no segundo capítulo não cobre satisfatoriamente (ou em nada cobre) a concepção de um enredo que define sua forma e seu fim por intermédio de uma *aporia* na condição de causa motora principal. Nos aportes teóricos apresentados, nem ao menos há qualquer cogitação no sentido de enxergar a permanência de um problema não elucidado como elemento central de um enredo e, por consequência, da narrativa como um todo. Pois, tradicionalmente, o enredo apresenta a complicação e a resolve no desfecho – e é neste sentido que se encaminham, num plano geral, as abordagens teóricas sobre o enredo.

Obviamente, aqui não entram necessariamente as narrativas de algumas vanguardas que, dentre outros objetivos, tem o de atacar sistematicamente a categoria do enredo tradicional. Referimo-nos a obras que, reconhecendo a ‘indestrutibilidade’ desta categoria, são capazes de renová-la criativamente, reelaborando os mesmos e antigos (aristotélicos) componentes e gerando situações não somente inéditas, mas também dignas da mais profunda

admiração crítica. Talvez, no século XX, a figura de Jorge Luis Borges seja o máximo exemplo do que estamos comentando. Porém, não poderíamos deixar de mencionar a emblemática presença de Franz Kafka, em quem as melhores narrativas são aquelas que possuem um enredo aporético. Na literatura brasileira, um autor como Murilo Rubião constrói verdadeiras obras-primas utilizando-se das velhas convenções do enredo, mas introduzindo aí causas estranhas ao universo teórico. Neste autor, muitos de seus principais textos narrativos estão assentados em enredos aporéticos.

Finalmente, Guimarães Rosa, diferentemente de Murilo Rubião, é bastante conhecido e estudado pela crítica brasileira. Entretanto, já alertamos no primeiro capítulo, a demanda aparentemente inexplicável por resolver as grandes aporias presentes em suas principais narrativas, deixa passar inobservada a possibilidade de ser esse mesmo o propósito de seus melhores enredos<sup>425</sup>. Ou seja, talvez um dos fundamentos de sua grandeza, enquanto ficcionista, consiste justamente no fato de se utilizar das velhas formas para construir enredos inteiramente originais e, mais do que isso, de uma riqueza hermética que pode mesmo ser a forma artística que representa mais adequadamente os ‘mistérios da travessia’.

Preferimos, assim, iniciar nossa análise pelo conto do autor mineiro, haja vista o difícil contexto crítico em que ele está inserido. Pensamos que, se conseguirmos verificar com sucesso nossas ideias analíticas neste conto, deixaremos, por consequência, esboçado um modelo de análise que servirá para o estudo do conto “El inmortal” – embora sua crítica também se apresente, em geral, como *solucionista*. Em realidade, a escolha de estudar “A terceira margem do rio” em primeiro lugar não deixa de ser, em grande medida, uma decisão arbitrária, uma vez que estamos convictos de que nosso método de análise é adequado igualmente aos dois enredos.

Para a análise do conto rosiano, estabelecemos as seguintes propostas: a) a apresentação do argumento do conto (a história ou a fábula); b) estudo da internalização dos elementos da narração no enredo através do princípio diegético; c) identificação da causa motora do enredo; d) constatação da natureza aporética da causa motora; e) os efeitos simbólicos que incidem sobre a aporia do conto; f) Os efeitos negativos inerentes à aporia enquanto causa motora principal do enredo; g) O sistema de base do enredo; e h) breves

---

425 O título do ensaio de João Adolfo Hansen, por si só, é sintomático enquanto apologia ao que queremos nos referir: “Forma literária e crítica da lógica racionalista na obra de Guimarães Rosa” (ver, a respeito deste ensaio, a seção 3.2. do primeiro capítulo). A *lógica racionalista* a que o crítico alude remete para a aplicação sistemática do método cartesiano de busca implacável pela solução plausível do texto de Rosa. Voltaremos a mencionar este ensaio mais adiante, quando analisarmos o papel da fortuna crítica do conto “A terceira margem do rio” dentro do escopo da aporia.

aproximações entre o enredo de “A terceira margem do rio” e outros enredos com traços aporéticos em Guimarães Rosa.

## **PRIMEIRA PARTE: “A TERCEIRA MARGEM DO RIO”**

### **1. Análise imanente**

#### *1.1. Representação argumental do enredo*

O narrador (o filho) começa o relato apresentando alguns traços da personalidade do pai: “homem cumpridor, ordeiro, positivo; (...). Só quieto” (ROSA, 2011, p. 77). A mãe é posta como contraparte mais ativa, regendo a casa e disciplinando os filhos (três: dois irmãos – um dos quais, o narrador – e uma irmã).

Ainda no primeiro parágrafo, no curso da descrição do cotidiano familiar, o narrador acrescenta abruptamente uma informação que marca, de fato, a ruptura da regularidade: “Mas se deu que, certo dia, nosso pai mandou fazer para si uma canoa” (ROSA, 2011, p. 77). Além do estranho da encomenda em si, há o estranho de suas particularidades: “de pau de vinhático, pequena, mal com a tabuinha da popa, como para caber justo o remador”; resistente o suficiente para “durar na água por uns vinte ou trinta anos” (ROSA, 2011, p. 77).

A mãe censura a ideia, questionando se seu marido, homem sempre regular, ‘previsível’, ia se entregar às vadiagens da pescaria e das caçadas<sup>426</sup>. Mas o pai permanece calado, sem revelar o motivo de sua futura empresa.

A canoa fica pronta; o pai se despede dos seus, tomado de uma irrevogável vontade de cumprir o seu objetivo. O narrador observa: “Nem falou outras palavras, não pegou matula e trouxa, não fez a alguma recomendação”. A mãe, que parece não acreditar no que vê, expõe sua indignação através de uma sentença gradativa: “Cê vai, ocê fique, você nunca volte” (ROSA, 2011, p. 77). A atitude do pai, diante da indignação da mãe, continua inabalável. Ele chama o filho (narrador) para lhe pôr a benção. O narrador imagina que seu pai o levaria com ele naquela empreitada; mas o pai entra só na canoa e a desamarra, indo ao meio do rio.

O estranho de todo esse evento se prolonga na insistência do pai em permanecer no meio do rio, sem ir à parte alguma. O povo fica estarecido com o inusitado: “Aquilo que não havia, acontecia” (ROSA, 2011, p. 78). Todos se reúnem com o intuito de solucionar a

---

426 O questionamento está posto na forma do discurso indireto livre, deixando em aberto se ela censura a atitude do marido questionando-o direta ou indiretamente.

questão. E a primeira razão para tudo o que se passa é atribuída a uma possível loucura do pai; depois, alguns supõem a possibilidade de ser pagamento de promessa; depois, a hipótese de que o pai poderia estar com alguma doença sem cura (“lepra”).

A notícia de que havia um homem no meio do rio que “nunca surgia a tomar terra, em ponto nem canto, de dia nem de noite” (ROSA, 2011, p. 78) se espalha entre os moradores do povoado e das circunvizinhanças. A mãe e os parentes apostam na falta de mantimento: “ou desembarcava e viajava s’embora, para jamais, o que ao menos se condizia mais correto, ou se arrendia, por uma vez, para casa” (ROSA, 2011, p. 78). Mas, nem isso demove o pai de sua missão.

O narrador ‘sente’ que deve suprir o pai. Escondido, deixa à margem do rio, “num oco de pedra”, “rapadura, broa de pão” e “cacho de bananas”. A mãe, entretanto, fica sabendo e também coopera, a seu modo, deixando “sobras de coisas” ao alcance do narrador para que ele leve ao seu pai (ROSA, 2011, pp. 78-9).

Diante dos vazios deixados pela ausência da figura paterna, a mãe percebe que deve recorrer a outros auxílios masculinos. Assim, chama o irmão para cuidar dos negócios e da fazenda; vem o mestre para a educação das crianças; o padre para tentar convencer o pai da “tristonha teima”; depois, os policiais para ver se mete algum medo ao marido. Mas tudo isso foi em vão. Até mesmo os “homens do jornal”, com lanchas e câmeras fotográficas, não conseguiram alcançar o pai – que sabia navegar com maestria o “brejão, de léguas, que há, por entre juncos e mato” (ROSA, 2011, p. 79).

O narrador confessa que mesmo tentando, nunca ele e os demais familiares conseguiram se acostumar com tão excepcional situação. O próprio narrador é o que mais sente, pois ele é o filho mais próximo ao pai<sup>427</sup>. Admira-o também a espantosa resistência da figura paterna: “De dia e de noite, com sol ou aguaceiros, calor, sereno, e nas friagens terríveis de meio-do-ano, sem arrumo, só com o chapéu velho na cabeça, por todas as semanas, meses, e os anos – sem fazer conta do se-ir do viver” (ROSA, 2011, p. 79). O narrador testifica que o pai nunca mais volta a pisar em terra firme e também jamais volta a pronunciar palavra. Os familiares também não o mencionam mais, apesar de não poder esquecê-lo.

A irmã se casa. A mãe não quer festa, pois a memória do pai não deixa de ser forte entre a família. Alguns iam achando o narrador cada dia mais parecido com o pai. Ele, contudo, sabe das dessemelhanças físicas em relação ao seu progenitor: “ele agora virara cabeludo, barbudo, de unhas grandes, mal e magro, ficado preto de sol e dos pelos, com o

---

427 Diz: “Tiro por mim, que, no que queria, e no que não queria, só com o nosso pai me achava” (ROSA, 2011, p. 79).

aspecto de bicho, conforme quase nu” (ROSA, 2011, p. 80). E nesse contexto, o filho lamenta a aparente falta de afeto do pai: “Sendo que, se ele não se lembrava mais, nem queria saber da gente, por que, então, não subia ou descia o rio, para outras paragens, longe, no não-encontrável? Só ele soubesse” (ROSA, 2011, p. 80).

O ápice da desintegração familiar ocorre: a irmã tem um filho, tenta apresentá-lo ao pai, mas ele não aparece, mesmo depois de muitos chamamentos e apelos. Desde então, todos partem: a irmã se muda com o marido “para longe”; o irmão se vai para “uma cidade”; a mãe vai residir com a irmã. Somente o narrador fica. Em seu entendimento, o pai “carecia” dele.

Quando se põe firme em saber o real motivo desses eventos extraordinários, obtém uma informação, já repassada de um para outro (“me diz-que-disseram”): “constava que nosso pai, alguma vez, tivesse revelado a explicação, ao homem que para ele aprontara a canoa” (ROSA, 2011, p. 81). Mas acontece que ele já havia morrido.

O narrador sente-se culpado do que não sabe. A velhice começa a se fazer presente (“apontavam já em mim uns primeiros cabelos brancos”). Sente as primeiras doenças dos homens velhos (“cansaços, perrengue de reumatismo”). Mas sua preocupação ainda está em seu pai: “E ele? Por quê? Devia de padecer demais. De tão idoso, não ia, mais dia menos dia, fraquejar do virgo, deixar que a canoa emborcasse, ou que bubuiasse sem pulso, na levada do rio” (ROSA, 2011, p. 81).

O narrador duvida de sua sanidade mental. Lembra que a palavra “doido” não era mais pronunciada em sua casa, ou não “se condenava ninguém de doido”. Essa dúvida parece uma decorrência do último evento, que fecha o conto: ele chama pelo pai e se dispõe a substituí-lo na canoa. Em seu julgamento, o pai aparenta atender o seu pedido e rema em sua direção:

Ficou em pé. Manejou remo n’água, proava para cá, concordado. Eu tremi, profundo, de repente: porque, antes, ele tinha levantado o braço e feito um saudar de gesto – o primeiro, depois de tamanhos anos decorridos! E eu não podia... Por pavor, arrepiados os cabelos, corri, fugi, me tirei de lá, num procedimento desatinado. Porquanto que ele me pareceu vir: da parte de além (ROSA, 2011, p. 82).

Depois deste vislumbre, o narrador conclui:

Sofri o grave frio dos medos, adoeci. Sei que ninguém soube mais dele. Sou homem, depois desse falimento? Sou o que não foi, o que vai ficar calado. Sei que agora é tarde, e temo abreviar com a vida, nos rasos do mundo. Mas, então, ao menos, que, no artigo da morte, peguem em mim, e me depositem também numa canoinha de nada, nessa água que não para, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro – o rio (ROSA, 2011, p. 82).

## 1.2. O enredo e seu alcance diegético: funções diegéticas da narração

Como havíamos dito no segundo capítulo, situamos os limites do enredo e todos os elementos que a ele pertencem tomando como base a observação do princípio diegético. Neste quesito, como também já mencionamos no capítulo anterior, um dos grandes desafios é a figura do narrador – que normalmente está fora da lógica do enredo que ele mesmo narra, pertencendo, assim, ao nível da narração e não ao da diegese. Aqui, contudo, é importante relembrar o que dissemos: um narrador de terceira pessoa está, em potencial, dentro de uma diegese: aquela que abrange a própria dimensão ficcional em que ele se situa e da qual enuncia. Entretanto, geralmente, há uma dissimetria entre a diegese do narrador e a diegese da narrativa feita por ele. Essa dissimetria está bem marcada através das questões que abrangem, por exemplo, as diferenças entre enunciação e enunciado.

A distinção entre enunciação e enunciado envolve, no mínimo, uma relação temporal. Nesta perspectiva, o narrador pode narrar eventos passados dos quais participou estendo-os até o presente de sua enunciação. Assim, ele não está fora da diegese que apresenta e entra como elemento diegético indispensável à economia do próprio enredo, exercendo funções causativas ou complementares. Em outra perspectiva, a dimensão diegética do narrador pode ser totalmente diferente da do enredo que ele apresenta. E aí, não entra em questão apenas uma dissimetria temporal como a apresentada acima entre enunciação e enunciado; mas, pode haver uma diferença radical entre a posição do narrador e a lógica do enredo<sup>428</sup>.

No conto “A terceira margem do rio”, o narrador está enquadrado na primeira perspectiva. Acompanhando os eventos do sistema de base desde a sua origem, não apenas os observa, mas deles participa e os estende até o momento mais ‘presente’ de sua enunciação. A dissimetria temporal já é posta no primeiro parágrafo do conto:

Nosso pai *era* homem cumpridor, ordeiro, positivo; e sido assim desde mocinho e menino, pelo que *testemunharam* as diversas sensatas pessoas, quando *indaguei* a informação. Do que eu mesmo me *alembro*, ele não figurava mais estúrdio nem mais triste do que os outros, conhecidos nossos (ROSA, 2011, p. 77. Grifos nossos).

---

428 Contos fantásticos, geralmente, costumam “cruzar” diegeses distintas para gerar o ‘efeito’ do fantástico. Assim, por exemplo, o narrador Borges e seu amigo Bioy Casares, em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, discutem a descoberta das regiões fantásticas de Uqbar e Tlön e, posteriormente, verificam a intervenção dessas diegeses na diegese em que estão situados. Neste caso, as diegeses são radicalmente distintas, do ponto de vista de suas naturezas (uma *hiper-realista*, conforme terminologia de David Roas; outra *fantástica* propriamente dita). E justamente esse contraste é o que favorece o ‘efeito’ do fantástico.

A marcação temporal presente nos verbos põe frente a frente enunciação e enunciado: o pai, situado no ponto mais afastado do enredo, está ‘presentificado’ na memória perplexa do filho através da variante popular do verbo “lembrar” no presente do indicativo. No ato de rememorar, observa-se também que o narrador marca a sua dupla função dentro do texto ficcional – a primeira, como elemento que desempenha função diegética complementar na construção da lógica do enredo<sup>429</sup>; e a segunda, como elemento que pertence ao domínio da narração.

Outras passagens vão confirmando essa dupla função, como se pode perceber na seguinte abaixo:

*Nossa casa, no tempo, ainda era mais próxima do rio, obra de nem quarto de légua: o rio por aí se estendendo grande, fundo, calado que sempre. Largo, de não se poder ver a forma da outra beira. E esquecer não posso, do dia em a canoa ficou pronta (ROSA, 2011, p. 77. Grifos nossos).*

Destacam-se o uso recorrente do pronome “nosso” (ou “nossa”)<sup>430</sup> que cumpre função de partilhamento, de inclusão; a expressão adverbial “no tempo”, claramente distinguindo dois momentos num *continuum* de acontecimentos; e, por fim, o verbo “posso” no presente do indicativo, que, no conjunto expressivo (“esquecer não posso”) indicia a intensidade da impressão causada na memória do narrador pelo inusitado e inexplicado da canoa<sup>431</sup>.

Com o aproximar-se do desfecho, há uma maior tendência à presentificação dos eventos, o que é natural, levando-se em consideração a lógica narrativa adotada pelo narrador (narrar os eventos passados até os seus ‘eventos-efeitos’ atuais) As reflexões e lembranças do

---

429 No seguimento do primeiro parágrafo, o narrador registra: “Nossa mãe era quem regia, e que ralhava no diário com a *gente* – minha irmã, meu irmão e *eu*” (ROSA, 2011, p. 77. Grifos nossos). O uso dos pronomes “gente” e “eu” testifica a inclusão dele no mesmo princípio diegético em que está submetido também o enredo.

430 “Nosso pai”, “nossa mãe” etc., muito repetido ao longo da narrativa, especialmente, o primeiro caso.

431 Relembramos aqui o que diz Jeciane de Paula Oliveira (ver primeiro capítulo) a respeito do papel da memória no âmbito da enunciação: “no conto de Rosa, os elementos que compõem a narrativa são o imbricamento entre as próprias lembranças do narrador e os dados obtidos por meio dos adultos que conviviam com ele naquele momento” (OLIVEIRA, 2018, p. 66). Entretanto, é importante ressaltar que a memória, que fornece o material fabular para a enunciação, não é do tipo ‘memória fragmentada’, que afeta a sequência de eventos no sistema de base do enredo. A memória do narrador é claramente motivada pela causa motora principal e expõe os eventos, na medida do possível, em conformidade com a lógica necessária e verossímil inerente a esta causa. Dizemos isso, porque, para Oliveira, o narrador interpreta os eventos que narra “segundo suas apreensões” (OLIVEIRA, 2018, p. 67), como, por exemplo, a cena em que a filha tenta apresentar o filho recém-nascido ao pai – que, conforme a autora, seria, na verdade, uma cena de ‘batismo’ religioso, mas que o narrador reinterpreta de acordo com sua fixação na figura paterna. Ao que nos parece, essa hipótese não se sustenta textualmente, ficando apenas no domínio de interpretação sugerida.

narrador transitam gradativamente do domínio do enunciado para o da enunciação. Observemos algumas expressões e trechos em que isso ocorre:

Só as falsas conversas, sem senso, como por ocasião, no começo, na vinda das primeiras cheias do rio, com chuvas que não estivam, todos temeram o fim-do-mundo, diziam: que nosso pai fosse o avisado que nem Noé, que, por tanto, a canoa ele tinha antecipado; pois *agora me entrelembro* (ROSA, 2011, p. 81. Grifo nosso).

(...)

*Sou* homem de tristes palavras. De que era que eu tinha tanta, tanta culpa? Se o meu pai *sempre fazendo ausência: e o rio-rio-rio, o rio – pondo perpétuo* (...). *Sou* o culpado do que nem sei” (ROSA, 2011, p. 81. Grifos nossos).

(...)

*Sou* doido? (...) (ROSA, 2011, p. 81. Grifo nosso).

(...)

*Sei* que ninguém soube mais dele. *Sou* homem, depois desse falimento? *Sou* o que não foi, o que vai ficar calado. *Sei* que agora é tarde, e *temo* abreviar com a vida, nos rasos do mundo. Mas, então, ao menos, que, no artigo da morte, *peguem* em mim, e me *depositem* também numa canoinha de nada, nessa água que não *para*, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro – o rio (ROSA, 2011, p. 82. Grifos nossos).

Mas a lógica narrativa natural, adotada pelo narrador pode assumir funções simbólicas importantes. Esse recurso de transição pode indiciar diversos sentidos *internos* ao texto, em especial, os que dizem respeito ao prolongamento e à permanência definitiva da aporia<sup>432</sup>. Ou seja, trazer a aporia às condições atuais da enunciação sugere que ela não é subjugada pelo tempo, como uma aporia momentânea, pertencente apenas a um passado remoto, mas que ela está ‘viva’ na memória recente da instância narrativa e, assim, registrada no tempo presente, permanece absoluta e indecifrável. O apelo final à imagem do rio (“o rio-rio-rio, o rio – pondo perpétuo”; “nessa água que não para, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro – o rio”) pode indicar a permanência do problema, conforme veremos mais adiante, quando tratarmos dos símbolos da aporia nesta narrativa rosiana<sup>433</sup>.

Do ponto de vista do enredo, a presentificação da aporia no âmbito da enunciação é uma das constatações possíveis da forma e da finalidade da categoria, isto é, trata-se, de fato, de um enredo aporético, uma vez que ‘permanece’ com o desfecho não elucidativo. Neste sentido, a enunciação não pertence mais (ou exclusivamente) ao domínio da narração: ela, exercendo funções caracterizadoras do enredo aporético, passa ao domínio da diegese e deve ser considerada a partir do “universo” ficcional que ajuda a construir, dispensando as

---

432 Lembremos que a aporia representa, neste conto, a inexplicada atitude paterna de habitar o meio do rio. Para mais detalhes acerca de como se dá essa representação, ver a *seção 1.3.1.* do presente capítulo.

433 Sobre o caráter ‘permanente’ da aporia e suas simbologias, ver a *seção 1.3.* deste capítulo.



considerações de ordem externa, ao nível do mero arranjo, da “trama” construída pelo autor. Assim, numa representação esquemática, o conto “A terceira margem do rio” pode sugerir a releitura dos níveis genettianos através da seguinte forma:

**NARRAÇÃO** <=> **DIEGESE** <=> **APROPRIAÇÃO DIEGÉTICA DA NARRAÇÃO**  
(atribuição de funções diegéticas aos componentes da narração: Narrador/Enunciação) <=>  
**NARRATIVA**

Como as implicações da enunciação resultam em *caracterização* (seja simbólica ou diegética) da *permanência da aporia*, o narrador não assume funções diegéticas *causativas* quando enquadra a história somente pelo seu ângulo de visão. Tal conclusão se assenta no princípio de que o enredo deste conto não está condicionado à forma do narrar<sup>434</sup> (narração em primeira ou terceira pessoa). A sua predominância poderia ser mantida mesmo na hipótese de narrá-lo em terceira pessoa<sup>435</sup>. Obviamente, a forma do narrar tem o seu grau de influência sobre o que está sendo contado. Contudo, como condição geral, essa influência envolve aspectos de restrição ou complementação – por meio da introdução de reflexões. Em termos aristotélicos, diríamos que a escolha causal (que é do âmbito da trama e da autoria) implica suas próprias relações de necessidade e verossimilhança. Se a forma da narração tenta ditar ou forçar outros direcionamentos lógicos, quebrando, assim, o direcionamento lógico que naturalmente advém do motivo causal escolhido, esse procedimento de intervenção pode comprometer o sucesso da narrativa enquanto arte de ficção.

---

434 Acreditamos, inclusive, que é o enredo do conto que condiciona a narração e não o contrário, uma vez que este último nível tem seus principais elementos ficcionalizados na diegese, exercendo, como dissemos, funções internas importantes.

435 Como prova disso, seria interessante o experimento de tentar transpor toda a narrativa de “A terceira margem do rio” para o foco narrativo de terceira pessoa. Poderíamos, por exemplo, começar da seguinte forma: “O pai era homem cumpridor, ordeiro, positivo; e sido assim desde mocinho e menino, pelo que testemunharam as diversas sensatas pessoas, quando a *eles indagavam* a informação. *Conforme lembranças restantes*, ele não figurava mais estúrdio nem mais triste do que os outros. Só quieto. A mãe era quem regia, e que ralhava no diário com *os três filhos – dois rapazes e uma moça*. Mas se deu que, certo dia, o pai mandou fazer para si uma canoa”. Basicamente, o procedimento consistiria em suprimir, acrescentar ou substituir expressões pronominais e verbais por equivalentes em terceira pessoa. A ‘indeterminação’ dos referentes permanece, como na passagem original – que também começa jogando o leitor num universo de pessoas sem nomes. Em algum ponto da transposição, o filho deveria entrar como personagem importante. Nesse momento, o narrador de terceira pessoa poderia retratar os seus sentimentos em relação ao pai através do discurso indireto ou, em casos de maior “intimidade sentimental”, através do discurso indireto livre. É óbvio que a narrativa perderia muitos dos seus aspectos estilísticos e qualitativos; porém, o objetivo aqui é o de demonstrar a predominância do enredo em relação às formas de narração. Supomos que não haveria necessidade de suprimir ou acrescentar nenhum evento à causalidade inicial; e nem que esta teria alterada a sua lógica necessária e verossímil. Também a escolha do foco narrativo de primeira pessoa parece ser motivada pela natureza da causa motora que, assumindo a forma de uma aporia, teria os seus efeitos intensificados por meio da exposição do drama interior da instância narrativa. Entretanto, a consideração deste assunto já não diz respeito aos domínios diegéticos em que se encontra o enredo, mas sim à dimensão da trama (escolhas do autor, disposição dos eventos etc.).

Nesse sentido, cabe-nos provar textualmente que o narrador de “A terceira margem do rio” assume, em geral, funções diegéticas complementares e não causativas. O viés mais adequado para tal empreendimento analítico é a observação do universo afetivo dele. Para isso, a narrativa inteira é prova. O próprio modo narrativo, que filtra e qualifica os eventos pelo olhar do narrador, lança sobre a causalidade central o *acento afetivo* que lhe é necessário. E a matriz de todos os acentos afetivos é o sentimento de *perplexidade*<sup>436</sup>:

Sou homem de tristes palavras. *De que era que eu tinha tanta, tanta culpa?*  
Se o meu pai, sempre fazendo ausência: e o rio-rio-rio, o rio – pondo perpétuo. (...). *Sou o culpado do que nem sei*, de dor em aberto, no meu foro. Soubesse – se as coisas fossem outras (ROSA, 2011, p. 81. Grifos nossos).

O narrador, diante da atitude do pai, busca um fundamento para tudo que presencia, mas não encontra. Sente uma imensa, *insuperável* culpa (observe-se a repetição do advérbio de intensidade “tanta”) por não ser capaz de compreender a situação. Questiona sua própria sanidade (“Sou doido?”) e, finalmente, manifesta sentimentos de conformidade e contemplação (“Sou o que não foi, o que vai ficar calado”), que se traduzem em termos de *tristeza e melancolia*. Porém, essa sequência de causa e efeitos ‘sentimentais’ não está orientada para uma direção definitiva. Parece haver, na verdade, antes da conformação final, certa alternância. Ou seja, o narrador manifesta perplexidade, busca fundamento e explicação, não encontra, se conforma; porém, passado certo prazo, volta à perplexidade e ao questionamento. Observemos isso na seguinte ocorrência:

Eu permaneci, com as bagagens da vida. Nosso pai carecia de mim, eu sei – na vagação, no rio no ermo – sem dar razão de seu feito [*estado de conformidade, associado à tristeza e à melancolia*]. Seja que, quando eu quis mesmo saber, e firme indaguei, me diz-que-disseram: que constava que nosso pai, alguma vez, tivesse revelado a explicação ao homem que para ele aprontara a canoa [*estado de busca e indagação, associado à perplexidade*]. Mas, agora, esse homem já tinha morrido, ninguém soubesse, fizesse recordação, de nada mais [*estado de conformidade*] (ROSA, 2011, p. 81).

Situação semelhante é perceptível nos parágrafos finais da narrativa, tais como o seguinte, já citado acima: “Sou homem de tristes palavras [*estado de conformidade*]. De que era que eu tinha tanta, tanta culpa? [*estado de perplexidade*]; (...) Sou o culpado do que nem

---

436 É interessante observar que o termo “perplexidade” está intimamente ligado ao termo “aporia”. Algumas vezes, inclusive, o substitui. É, por exemplo, o que vimos na tradução de Edson Bini do *Órganon* (Tópicos, VI, 1451b 15-20). Para uma notação mais aprofundada, ver segundo capítulo, *seção 1.6* (“A aporia e as condições de representação do fenômeno literário”).

sei, de dor em aberto, no meu foro. Soubesse – se as coisas fossem outras [estado de conformidade]”; ou ainda neste:

Estou pedindo, pedindo, pedindo um perdão. (...). Sou homem, depois desse falimento? [estado de perplexidade] Sou o que não foi, o que vai ficar calado. Sei que agora é tarde (...). Mas, então, ao menos, que, no artigo da morte, peguem em mim, e me depositem também numa canoinha de nada [estado de conformidade] (ROSA, 2011, p. 82). <sup>437</sup>

Da perplexidade decorrem, em seguida, outros sentimentos tais como a tristeza e a melancolia<sup>438</sup>. Portanto, a anterioridade da consciência perplexa sobre a melancólica e triste advém de uma situação lógica estabelecida pela natureza da causa motora: um problema é posto; o narrador tenta resolvê-lo de todas as formas possíveis [busca]; constata sua incapacidade de elucidação [perplexidade]; é forçado a se conformar e coexistir com o absurdo [tristeza e melancolia] <sup>439</sup>. Textualmente, a evidência da perplexidade como sentimento anterior e matriz dos demais é dada no quarto parágrafo da narrativa:

Nosso pai não voltou. Ele não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais. *A estranheza dessa verdade deu para estarecer de todo a gente*. Aquilo que não havia, acontecia (ROSA, 2011, p. 78. Grifo nosso).

“Estarecer” é, nesse contexto, um verbo do universo semântico do *estar perplexo*. A decisão do pai deixa todos em suspenso, numa situação de ‘paralisia’ mental diante de um fenômeno inédito, totalmente estranho à regularidade cotidiana de suas vidas (“Aquilo que não havia, acontecia”). Portanto, é natural que antes de ser contemplado pelo filtro da melancolia, o caso paterno seja encarado através do olhar da perplexidade.

---

437 João Adolfo Hansen, em ensaio apresentado no primeiro capítulo de nosso trabalho, diz o seguinte: “o narrador vai fornecendo motivações para a ação do pai e simultaneamente as elimina, deixando o leitor no ar” (HANSEN, 2012, p. 129). Aqui, foco do crítico está na recepção, mas as consequências desse jogo de *propor* e *negar*, *estar perplexo* e *conformar-se* têm correspondência interna imediata com o comportamento emocional do narrador enquanto personagem imersa numa aporia.

438 Este último sentimento é considerado por Jaime Ginzburg, em ensaio apresentado no primeiro capítulo deste trabalho, como o centro de toda a afetividade do narrador. Entretanto, como já comentamos no mencionado capítulo, Ginzburg não o encara como uma consequência de um estado afetivo anterior, deixando de observar que a perplexidade é, como dissemos, a matriz dos acentos afetivos do conto.

439 A rigor, antes da consciência perplexa, existe aquela *autoconfiante*. Porém, este fato não anula a precedência da perplexidade sobre a melancolia. Além do mais, é o *ser perplexo* o aspecto dominante da narrativa (como se ela tivesse sido construída para esse fim).

É importante, contudo, reiterar: os sentimentos do narrador são *efeitos* da causalidade aporética, isto é, não existem nele mesmo antes que esta causalidade entre em cena<sup>440</sup>. E, dentre todos, o sentimento de perplexidade é o traço afetivo mais ‘original’ de quem se encontra em aporia<sup>441</sup>. Se compararmos as condições do narrador do conto com as condições do ser em aporia, descritas por Politis (2006, p. 158), podemos encontrar aspectos em comuns. Para Politis, *algumas* das características da mente em aporia são: a) sensação de estar em falta, sem recursos suficientes para elucidar uma situação difícil (*being at a loss, lack of resourcefulness*); b) experiência dolorosa perante a constatação da incapacidade de elucidação; c) passividade mental, contemplação; d) impossibilidade de se articular linguisticamente (*speechlessness*). Assim, observa-se que:

- a) O narrador *não tem um recurso fundamental* para o seu progresso narrativo (não tem o conhecimento do que motiva a decisão do pai); portanto, se enquadra no sentido das expressões *being at a loss* ou *lack of resourcefulness*, usadas por Politis para se referir, de modo mais preciso, a uma forma de perplexidade equivalente do sentido de *aporia*:

O severo que era, *de não se entender*, de maneira nenhuma, como ele aguentava;

(...)

Sendo que, se ele não se lembrava mais, nem queria saber da gente, por que, então, não subia ou descia o rio, para outras paragens, longe, no não encontrável? *Só ele soubesse*;

(...)

Nosso pai carecia de mim, eu sei – na vagação, no rio no ermo – *sem dar razão de seu feito*;

(...)

Sou o culpado do que *nem sei* (...). *Soubesse* – se as coisas fossem outras (ROSA, 2011, pp. 79-81. Grifos são nossos).

- b) O narrador vivencia uma experiência que lhe é dolorosa, ocasionada pela incapacidade de saber:

A gente teve de se acostumar com aquilo. *Às penas*, que, com aquilo, a gente mesmo nunca se acostumou, em si, na verdade;

(...)

440 Numa ordem mais clara, diríamos que a causa motora aporética é a condição do sentimento de perplexidade que, por sua vez, é a condição das demais manifestações afetivas.

441 A aporia na qual está situado o narrador de “A terceira margem do rio” reúne algumas das principais características da chamada aporia *catártica*, a que fazem menção os teóricos. Eles querem se referir como vimos, à condição de purgação da mente, iludida pelas falácias do conhecimento aparente das coisas. Tal estado mental (de perplexidade) surge das demandas socráticas. Voltaremos a comentar as características da aporia catártica na *seção 1.3.1.* do presente capítulo.

Nós, também, não falávamos mais nele. Só se pensava. Não, de nosso pai não se podia ter esquecimento; e, se, por um pouco, a gente fazia que esquecia, era só para se despertar de novo, de repente, com a memória, no passo de outros sobressaltos;

(...)

Nem queria saber de nós; *não tinha afeto?* (grifo nosso);

(...)

A gente chamou, esperou. Nosso pai não apareceu. Minha irmã chorou, *nós todos aí choramos*, abraçados”;

(...)

Sou homem de *tristes palavras* (...). Eu mesmo tinha achaques, ânsias, cá de baixo, cansaços, perrengue de reumatismo. E ele? *Por que?* Devia de padecer demais. (...). *Apertava o coração*. Ele estava lá, sem a minha tranquilidade;

(...)

E estou pedindo, pedindo, pedindo um perdão;

(...)

*dor* em aberto, no meu foro

(ROSA, 2011, pp.79-82. Os grifos são nossos).

- c) O estado mental do narrador é passivo, isto é, contemplativo<sup>442</sup> – o que o induz a não se resolver na vida (esquecer o pai, casar-se e constituir família):

Minha irmã se mudou, com o marido, para longe daqui. Meu irmão resolveu e se foi, para uma cidade. Os tempos mudavam, no devagar depressa dos tempos. Nossa mãe terminou indo também, de uma vez, residir com minha irmã, ela estava envelhecida. Eu fiquei aqui, de resto. Eu nunca podia querer me casar. *Eu permaneci*, com as bagagens da vida (...). E apontavam já em mim uns primeiros cabelos brancos (grifo nosso);

(...)

Esta vida era só o demoramento. (...) – se as coisas fossem outras

(ROSA, 2011, pp. 80-1).

- d) Politis apresenta a incapacidade de articulação linguística como, possivelmente, a característica mais central da aporia catártica. O narrador, por ser a única fonte da narração, não pode calar-se por enquanto, mas prevê a perda do uso da palavra<sup>443</sup>: “Sou o que não foi, o que vai ficar calado” (ROSA, 2011, p. 82).

---

442 Nas palavras de Jaime Ginzburg (2000, p. 287): “vive de um modo em que a ação prática dá lugar à espera meditativa”.

443 Para o crítico Fábio Figueiredo Camargo (2003), citado no primeiro capítulo do nosso trabalho, o uso da palavra e da enunciação ‘liberta’ o narrador dos domínios paternos e permite desvincular sua identidade da do pai. Assim, a narração (o uso da palavra) seria o meio de ‘matar’ simbolicamente o pai para os filhos “poderem se afirmar enquanto sujeitos” (CAMARGO, 2003, p. 243). Essa visão, entretanto, nos parece adequada apenas parcialmente, pois sabemos que o narrador jamais deixa a sombra do pai ao longo da narrativa, permanecendo sempre perto para lhe atender as necessidades primárias e, ainda, com uma longínqua esperança de que o pai regresse de sua aventura misteriosa. Visão mais adequada da condição do narrador é oferecida por Silvana Maria Pessoa de Oliveira (2000), para quem o narrador deixa de vivenciar a experiência de sua existência individual para assumir a responsabilidade do *narrar* (ver primeiro capítulo, seção 3.2. “‘A terceira margem do rio’ e a crítica”, especificamente, a parte [b]: “explicação mítico-filosófica do absurdo”).

A condição de *portador principal da aporia* é o corolário do grau de envolvimento da instância narrativa e de sua enunciação no universo narrado. Assim, ficcionalizados no interior da diegese, narrador e enunciação garantem o aspecto qualitativo da aporia central. E o resultado concreto disto é o leque de afetividade manifestado. Toda essa inquietação e incerteza afetiva do narrador exerce uma função diegética de complementação, na medida em que constitui uma espécie de ‘espelho’ em que está refletida a única *parte inteligível* da aporia: os seus efeitos. Entretanto, os sentimentos do narrador são apenas uma parcela destes efeitos. Existem outras formas de efeitos espalhados por toda a narrativa, e que afetam não somente o narrador, mas outras instâncias importantes, incluindo-se aí a própria figura paterna. Esse aspecto deixaremos para mais adiante, quando tratarmos em pormenor os impactos gerais da aporia sobre os níveis narrativos.

Outra forma (menos produtiva neste conto rosiano) de marcar a internalização do narrador na diegese é a observação dos índices espaciais. Estes servem, principalmente, para demonstrar a *unidade diegética* da narrativa, isto é, para demonstrar que a instância narrativa não vive em uma diegese à parte daquela que narra.

Não é difícil constatar o compartilhamento do mesmo espaço ficcional entre o narrador e os demais personagens. Entretanto, a observação textual do espaço compartilhado deve levar em consideração a dissimetria entre enunciado e enunciação, uma vez que é importante demonstrar que o narrador *não* enuncia de um lugar distante daquele em que se encontra o pai.

No âmbito do enunciado, o espaço em que convivem o narrador e seus familiares sofre poucas alterações em relação à distância do rio em que se encontra a figura paterna: “Nossa casa, *no tempo*, ainda era mais próxima do rio, obra de nem quarto de légua” (ROSA, 2011, p. 77. Grifo nosso). Na transição entre enunciado e enunciação, este espaço pouco alterado passa a ser o *locus* de vivência apenas do narrador, porque, diferentemente dos demais familiares, ele permanece à margem do rio, com o fim de auxiliar o pai até que seja decidido o destino deste:

Minha irmã se mudou, com o marido, para longe daqui, Meu irmão resolveu e se foi, para uma cidade. Os tempos mudavam, no devagar depressa dos tempos. Nossa mãe terminou indo também, de uma vez, residir com minha irmã, ela estava envelhecida. Eu fiquei *aqui*, de resto (ROSA, 2011, pp. 80-1).

O advérbio “aqui” indica a atualidade do *locus* ocupado pelo narrador. A partilha do mesmo espaço complementa e garante a unidade da diegese<sup>444</sup>.

Mesmo na hipótese mais radical, em que o relato produzido fosse resultado do delírio de um narrador louco, ainda assim, a unidade diegética se manteria, uma vez que da realidade do narrador louco nada sabemos, mas sabemos do universo que ele narra e do qual participa efetivamente (mesmo que este universo seja fruto de um delírio). Uma suposta condição de loucura do narrador não altera a lógica do enredo (e, por consequência, sua autonomia) nem a unidade da diegese, porque é a mesma causa motora que atua sobre todos os elementos ficcionalizados (ou delirados) <sup>445</sup>.

O tempo da diegese está claramente marcado nas dissimetrias enunciado/enunciação. O jogo entre ambos permite ao leitor perceber a progressão dos acontecimentos narrados até que se alcance a consciência atual do narrador. Ou seja, um dos meios formais que liga a figura do narrador à causa motora remota do relato é o contraste formado entre enunciado e enunciação. A noção de temporalidade é o tênue “fio” resultante, responsável por dar o aspecto verossímil, de realidade diegética, ao meio formal utilizado, conectando, assim, a figura *presentificada* do narrador aos acontecimentos temporalmente distantes dos quais participou.

Em suma, percebe-se que o envolvimento espacial e temporal do narrador com os eventos que conta garante a sua participação efetiva no universo do narrado. ‘Incorporado’ neste universo, ele assume funções diegéticas complementares ao notificar através de seu discurso os efeitos da aporia nele, nos demais membros da comunidade ribeirinha e no pai. Esse registro dos efeitos afeta, finalmente, a recepção – que é conduzida pelo relato do narrador e, por isso, partilha também das consequências, geralmente, nefastas da aporia.

---

444 Para a situação de um espaço ‘não compartilhado’, é interessante, em certos aspectos, a leitura feita por Astrid Masetti Lobo Costa (2003), resenhada no primeiro capítulo de nosso trabalho. Aí, a autora vê o espaço enquanto ‘isolamento’, pois o seu objetivo é comparar as pequenas dimensões da embarcação do pai do conto rosiano com as dimensões do quarto do personagem do conto “Bartleby, o escrivão”.

445 Em outras palavras, até numa suposta loucura, o enredo garante uma lógica própria que lhe assegura a fundação de um universo à parte. Enquanto resultado de uma “incoerência” mental, o enredo não deixa de ser verossimilmente coerente com sua causalidade motora. Lembramos duas passagens aparentemente paradoxais registradas por Aristóteles (uma, que diz respeito à construção das personagens; outra, em relação aos acontecimentos), que podem ser resumidos no princípio: *ser coerente até na representação da incoerência*. São as seguintes: “ainda que a personagem a representar não seja coerente nas suas ações, é necessário, todavia, que [no drama] ela *seja incoerente coerentemente*” (*Poética*, XV, 1454<sup>a</sup> 26. Grifo nosso); e, citando Agatão: “verossimilmente muitos casos se dão e ainda que contrários à verossimilhança” (*Poética*, XVIII, 1456<sup>a</sup>20).

### 1.3. O enredo: sua causa motora – forma e fim do relato

No segundo capítulo, assentamos o que pode ser a causa motora de um enredo e qual a condição de sua existência. Assim, no interior do sistema de base, a causalidade principal é o que, em geral, dá a *forma* e a *finalidade* do próprio enredo (daí acumularmos estas duas características na expressão *causa formal/final*). Ela, assim como qualquer outro elemento pertencente ao enredo, está submetida ao princípio diegético, isto é, deve fazer parte do universo do narrado (e esta é a sua condição de existência) e, justamente por isso, tem de ser um dos elementos que assume funções diegéticas dentro das configurações do enredo.

Os elementos que podem entrar como causa motora de um enredo pertencem, diretamente, à temática ou podem estar vinculados mais estritamente a uma das categorias formais da narrativa. Desta forma é que foi feita, anteriormente, a distinção entre *categoria temática* e *categoria formal*<sup>446</sup> – possíveis matrizes da causa principal do enredo.

No conto “A terceira margem do rio”, seria errôneo considerar a categoria do narrador como a causa motora do relato. Apesar de seu papel proeminente, enquanto elemento que assume funções diegéticas no interior do universo narrado, e nos comunica os fenômenos que formam o sistema de base, o narrador não é a matriz adequada da causa que dá a forma e o fim do relato. Como vimos, ele não detém o motivo causal que fornece todo o arcabouço do enredo, apenas reflete as consequências da ação primária. Se assume alguma função causal, esta terá sido, em algum momento, efeito da causa principal.

A condição do narrador de “A terceira margem do rio”, por mais contundente que pareça a sua função no desenrolar dos fatos, é a que, tradicionalmente, chamamos de *narrador testemunha*. O quanto ele interfere ou deixa de interferir nos fatos não o caracteriza como categoria detentora da causa principal, a não ser que sua intervenção altere significativamente a lógica natural da causalidade motora (o que não nos parece ser o caso). Nessa perspectiva, não podemos considerá-lo como ‘protagonista’ da ação que ele mesmo narra, por mais que sua presença seja ‘intensa’ e ‘viva’ (pois, afinal, ele ainda é o sujeito da narração, mas não da narrativa). Ao contrário, enxergamos na figura paterna a raiz de todo o protagonismo, sendo ela o *locus* da causa motora principal. Tal constatação parece soar óbvia, mas é importante

---

446 Lembramos que a categoria temática compreende qualquer tema que entra na diegese, exercendo funções causais. Assim, como dissemos no capítulo anterior, o tema da *imortalidade* é causa principal de toda a narrativa de “El inmortal” de Borges. A imortalidade, neste conto, não deriva do caráter e do pensamento de um protagonista ou de um personagem comum. É uma informação incorporada ao relato de Flaminio Rufo que passa a ser a *finalidade* de sua busca e, por consequência, passa a ‘moldar’ inteiramente a *forma* do relato. Já a categoria formal compreende qualquer categoria da narrativa através da qual o enredo toma forma e fim. Assim, como já observa Friedman, o protagonista (categoria da personagem) é, em geral, a maior fonte das causas formais e finais dentre todas as outras. Entretanto, vale reiterar, não é a única.



situarmos com clareza que é na *categoria formal da personagem* (no protagonista, no seu caráter e pensamento), e não na do narrador, que encontramos a causa formal/final de todo o relato. Voltemos à análise dos parágrafos iniciais do conto:

Nosso pai era homem cumpridor, ordeiro, positivo; e sido assim desde mocinho e menino, pelo que testemunharam as diversas sensatas pessoas, quando indaguei a informação. Do que eu mesmo me alembro, ele não figurava mais estúrdio nem mais triste do que os outros, conhecidos nossos. Só quieto. Nossa mãe era quem regia, e que ralhava no diário com a gente – minha irmã, meu irmão e eu. Mas se deu que, certo dia, nosso pai mandou fazer para si uma canoa (ROSA, 2011, p. 77).

O narrador tem a preocupação de iniciar o relato descrevendo certos aspectos do caráter de seu pai. Trata-se de um homem reservado, não dado a excessos, cumpridor das demandas do cotidiano e do rotineiro. Um homem mediano, que não levantaria suspeitas de fazer qualquer loucura em vida. O narrador consulta “diversas *sensatas* pessoas” para corroborar todo esse conjunto de impressões acerca de seu pai.

Dando seguimento aos traços prospectivos de seu raciocínio, o narrador, repentinamente, põe em relevo uma atitude “fora da ordem” esperada: a construção de uma canoa. O uso do verbo “mandou” (“*mandou* fazer para si uma canoa”) nos sugere o grau de resolução desse exótico desejo no pai. Parece coisa premeditada há muito, pois sabemos, pelos parágrafos seguintes, que com igual ‘frieza’ e determinação ele entra na canoa para viver os seus últimos dias no meio do rio.

Eis, então, a causa motora que moldará o relato que está por vir. Não é o elemento *canoa* (e seu material), nem o elemento *rio*; ou seja, não é nada do universo ‘exterior’ da diegese, nem um tema atuante diegeticamente no interior do relato, mas sim a *atitude* do pai, sua *decisão* – aspecto oriundo de sua constituição, do seu caráter. Como mencionamos, é o aspecto não previsto no raciocínio prospectivo do narrador (e dos demais personagens do universo narrado, bem como, por fim, da consciência extradiegética que acompanha o raciocínio do narrador); pois, no modo de pensar da instância narrativa, como pode alguém dar algo que não tem? Como pode a regularidade gerar o irregular, o ordinário gerar o extraordinário, a mediocridade gerar a excepcionalidade, o rotineiro gerar o inusitado? Pela lógica do senso comum, vivencia-se, indubitavelmente, a *perplexidade*.

*Como* narrar o inexplicável? E por que narrar o que não se pode explicar? Essas perguntas são postas como exigência da causa motora. Por meio delas, o enredo tomará sua *forma*, e a narração buscará os recursos mais adequados para expressá-la através do discurso

de primeira pessoa. A *finalidade*, implicada na última pergunta, exige do enredo um desfecho “fora das séries” convencionais, isto é, um desfecho aporético. O *acento interrogativo* percebido em partes importantes do discurso do narrador revela também, junto com o sentimento de perplexidade, indícios de uma busca pela adequação formal/final cobrada pela causalidade. Vejamos:

Seria que, ele, que nessas artes não vadiava, se ia propor agora para pescarias e caçadas? (ROSA, 2011, p. 77).

Não adoecia? (ROSA, 2011, p. 79).

Não tinha afeto? (ROSA, 2011, p. 80).

Sendo que, se ele não se lembrava mais, nem queria saber da gente, por que, então, não subia ou descia o rio, para outras paragens, longe, no não-encontrável? (ROSA, 2011, p. 80).

De que era que eu tinha tanta, tanta culpa? (...) E ele? Por quê? (ROSA, 2011, p. 81).

Sou doido? (ROSA, 2011, p. 81).

Sou homem, depois desse falimento? (ROSA, 2011, p. 82).

Na perspectiva do discurso interrogativo, observa-se que, basicamente, os questionamentos são motivados pela figura paterna e a ela estão vinculados (com exceção dos dois últimos, que se centram mais no estado emocional do próprio narrador). Como vimos, do ponto de vista da diegese, essas perguntas refletem a perplexidade em que está imerso o narrador. Do ponto de vista do procedimento, elas servem como ‘ensaaios’ para se encontrar a melhor maneira de abordar o problema, isto é, a melhor *forma* de narrar o acontecido.

Uma vez que a causa motora possui uma natureza aporética, o narrador está impedido de direcionar os eventos do sistema de base para um escopo final elucidativo, como faria normalmente com um sistema de base oriundo de uma causa motora não aporética. Neste último caso, sua abordagem seria uma: aquela que conduzisse o encadeamento das ações a um esclarecimento final. Entretanto, com uma causalidade aporética como centro do sistema lógico de uma narrativa, o *questionamento* é um recurso que permite o narrador progredir no relato mesmo que a ação permaneça ‘entravada’ por falta de elucidação. Com o questionamento, vêm os caminhos possíveis, as hipóteses, outras ligações prováveis. E, justamente, boa parte da narrativa está assentada em *especulações* que giram em torno do problema central. O modo especulativo tem um impacto visível sobre a *forma* do narrar e, por consequência, sobre a estruturação da narrativa como um todo, dando-lhe um aspecto diferenciado em relação às narrativas não aporéticas<sup>447</sup>.

---

447 Na *seção 3.1.* deste capítulo (“Funções cardinais, catálises, índices e informantes em ‘A terceira margem do rio’”), usamos os conceitos de Barthes para tentar demonstrar que o modo especulativo de narrar constitui mais de setenta por cento da narrativa, demonstrando, assim, a igual importância entre os elementos da classe

Da perspectiva da finalidade, as implicações do tom interrogativo também vão além do universo do narrado. Sob o viés da diegese, sabemos, o objetivo é imergir as consciências (diegéticas e extradiegéticas) na perplexidade da aporia, criando uma situação embaraçosa caracterizada pela alternância entre *aceitação* e *desespero* (como vimos anteriormente). Fora da diegese, a atuação da aporia propõe uma nova concepção de desfecho: aquele que encerra o relato sem fornecer as informações necessárias para a elucidação. Lendo, sabemos que a narrativa está encerrada. Porém, nenhuma explicação definitiva pode ser tirada deste encerramento<sup>448</sup>.

### *1.3.1. Natureza da causa motora: o teste da aporia, aporia catártica e a ‘mutilação’ do caráter e do pensamento do protagonista*

No final do segundo capítulo, quando tratamos da caracterização da aporia, adaptamos uma série de questionamentos, formulados originalmente pelos estudiosos Pierre Aubenque e Vasilis Politis, com o fim de promover uma aplicação do conceito ao domínio da narrativa ficcional. Direcionando esses questionamentos especificamente à categoria do enredo, chegamos à conclusão de que eles se tornam viáveis para o âmbito narrativo quando há a presença de um problema que não apenas se perpetua do início ao fim do relato, mas também se torna o problema central para onde convergem os demais elementos do texto.

A causa motora principal de “A terceira margem do rio” é um desses problemas centrais que se perpetua sem elucidação, assumindo, assim, a condição fundamental para que seja representado na forma de uma aporia. Para confirmá-lo efetivamente como tal, esse

---

distributiva e integrativa, ou seja, a igualdade de valores advinda tanto das relações metonímicas quanto das relações metafóricas (relações *in praesentia* e relações *in absentia*, para Todorov).

448 Não podemos reduzir a narrativa aporética à chamada narrativa de final aberto, nem tampouco às narrativas sem ‘desfecho’. Em relação ao primeiro caso (narrativa de final aberto), entendemos que se trata de uma forma que deixa ao encargo do leitor o fim que melhor lhe aprouver dentre aqueles que lhe são sugeridos ao longo da narrativa. Neste tipo de narrativa, nos parece que abundam as elucidações possíveis, sendo que qualquer uma delas se justificam através de uma espécie de ‘contrato’ feito entre narrador e leitor. A narrativa de Stockton, por exemplo, citada no primeiro capítulo de nosso trabalho, está situada entre a *aporia* e a *abertura*, pois, no desfecho, a instância narrativa se dirige ao leitor, deixando-lhe a responsabilidade pela decisão: “E, então, deixo [a decisão de quem está atrás da porta escolhida pela princesa – a porta da direita] com *todos vocês*: quem saiu da porta aberta – a mulher, ou tigre?”. Trad. livre da seguinte passagem: “And so I leave it with *all of you*: which came out of the opened door, - the lady, or the tiger?” (STOCKTON, 2015, p. 4. Grifo nosso). O emprego da expressão “narrativa sem desfecho” nos parece, em si, problemática e de maneira nenhuma é adequada para se referir às narrativas aporéticas. Nestas últimas, o *desfecho existe*. Por exemplo, o pai que vem em direção ao filho, para que este o substitua na canoa – a fuga do filho e sua tristeza final etc., tudo isso configura o desfecho do conto “A terceira margem do rio”. No enredo aporético, as fases ou etapas não precisam, necessariamente, deixar de seguir a estrutura aristotélica (Princípio, Meio e Fim). A diferença consiste no fato de que no Fim, o problema central que deu forma a toda a narrativa permanece não elucidado.

problema deve ser posto à prova através do crivo dos dois grupos de questionamentos adaptados no segundo capítulo. O critério que utilizamos (isso também deixamos claro no supracitado capítulo) é o da *predominância de traços*, medidos pela similaridade das respostas dadas a cada pergunta. Se o problema central responde positivamente a maioria das perguntas, se legitima como aporético.

Em “A terceira margem do rio”, identificamos que a causa de todo o relato é a misteriosa decisão do pai de viver no meio do rio. No domínio do primeiro grupo de questionamentos, podemos refletir sobre a ‘positividade’ das seguintes perguntas:

- a) A decisão do pai levanta soluções *ambíguas*, que suscitam outras questões?
- b) A decisão do pai permite soluções *arbitrárias* (pelo menos mais de uma interpretação racionalmente possível)?
- c) A decisão do pai admite soluções *contrárias*?

Esse primeiro grupo de questionamentos provoca uma ‘dupla articulação crítica’: a análise do texto, e a análise do pensamento crítico acerca do texto<sup>449</sup>. Nessa perspectiva, o que é dado como *solução*, seja interna ou externamente, deve se tornar alvo de análise para a verificação de sua validade.

No interior do texto, percebe-se que os membros da comunidade lançam as suas próprias explicações na tentativa de elucidar o que pode estar por trás da misteriosa decisão. As hipóteses são variadas. E as mais óbvias são anunciadas na ‘reunião’ feita pelos parentes, vizinhos e conhecidos:

Os parentes, vizinhos e conhecidos nossos, se reuniram, tomaram juntamente conselho. (...) todos pensaram de nosso pai a razão em que não queriam falar: *doideira*. Só uns achavam o entanto de poder também ser *pagamento de promessa*; ou que, nosso pai, quem sabe, por escrúpulo de estar com alguma *feia doença*, que seja, a lepra, se desertava para outra sina de existir, perto e longe de sua família dele (ROSA, 2011, p. 78. Grifos nossos).

A hipótese da loucura é a mais ‘agressiva’, pois atinge em cheio o senso de racionalidade do protagonista e tem o maior consentimento (“*todos* pensaram de nosso pai...”). Tome-se “*todos*” por “a maioria”). Somente o despropósito de uma mente louca explica o

---

449 Conforme esclarecemos também no segundo capítulo, está contemplada em tais questionamentos a própria consciência extradiegética, cuja melhor representação formal é a fortuna crítica ligada ao conto.

comportamento inusitado e obsessivo de querer se manter entre as margens de um rio até o fim da vida. E é assim que essa hipótese soluciona o problema.

Os que pensam na loucura como solução são contrapostos por duas minorias (“Só uns ...”) que lançam hipóteses igualmente possíveis: os que assentem que a decisão do pai decorre de um pagamento de promessa; e os que a explicam por meio de doença perigosa e carregada de preconceito, como a lepra.

Do ponto de vista da *ambiguidade*, pelo menos a primeira e a segunda soluções se confundem. De nossa experiência, sabemos o quanto certos comportamentos e atitudes de pessoas religiosas quebram o senso comum e soa à mentalidade cotidiana, automatizada, como loucura. Porém, da perspectiva da medicina psiquiátrica, não há fundamento ético-biológico que possa reduzir o comportamento religioso a um ato de uma mente perturbada. O pai, portanto, se põe numa situação em que seu comportamento pode ser interpretado ambigualmente, uma vez que certas atitudes do homem religioso são semelhantes a certas atitudes de um homem louco.

Ainda em relação à ambiguidade, até mesmo a atitude desesperada de um homem vitimado por uma doença perigosa (ou que traga má fama a ele e aos parentes dele<sup>450</sup>) pode ser confundida, por um lado, com um ato de loucura e, por outro, com um ato religioso de altruísmo<sup>451</sup>, por exemplo. O fato é que a atitude do pai permite múltiplas leituras, e cada uma dessas leituras suscitam novos questionamentos. Quais são as evidências textuais da *loucura* que não sejam também as de um *ato de fé* ou as de uma *doença terrível*? O histórico (especialmente, descrito no primeiro parágrafo do conto) do protagonista está associado a alguma dessas hipóteses, ou somente a uma delas em específico? Ser “Só quieto” (ROSA, 2011, p. 77) e calado é sintoma de loucura? De atitude religiosa? De problemas de saúde? Os questionamentos poderiam prosseguir.

Se a atitude do pai *permite* a multiplicidade de leituras, não significa, contudo, que ela as *autorize* ou as valide definitivamente como elucidação. As hipóteses lançadas pelos membros da comunidade e os parentes estão no universo do racionalmente possível, mas não no campo da efetividade, já que suas comprovações textuais são inviáveis, devido a *total* ocultação do desígnio do pai. Sem base textual ou indicial suficiente, as hipóteses passam a

---

450 Falamos em “má fama” pensando no acúmulo de ideias preconceituosas ligadas a certas doenças como o caso da hanseníase (lepra) – que no passado da religiosidade judaico-cristã esteve associada a castigo divino por motivo de alguma falta, desobediência ou pecado.

451 O altruísmo consistiria, neste caso, em sacrificar-se, através do isolamento, com o fim de não contaminar familiares ou submetê-los ao julgamento preconceituoso. Evidentemente, não deixaria de entrar aí certa ‘dose’ de vergonha ou constrangimento pessoal.

ser inteiramente *arbitrárias*, mesmo que possíveis. Ou seja, pertencem ao domínio da *doxa*<sup>452</sup>, da crença comum, que prescinde de uma base epistemológica mais rigorosa.

Observa-se que as características mais gerais da presença de uma aporia estão quase numa relação de causa e efeito: a ambiguidade gera a arbitrariedade que, por sua vez, gera a *contrariedade* (não necessariamente a ‘contraditoriedade’). Deste último traço da aporia, chega-se facilmente ao estatuto da *igualdade* entre as hipóteses, que, no pensamento de Aristóteles, segundo Aubenque (2006, p. 24), é um dos principais motivos para a existência de uma aporia:

En esto se aprecia quizás lo interesante de tomar al pie de la letra la definición aristotélica de aporía, según la cual las tesis antagónicas son contrarias y no contradictorias. Si fuesen contradictorias, una sería verdadera y la otra falsa, y habría a lo sumo la posibilidad de una vacilación para reconocer cuál de las dos es verdadera.

Não bastam às hipóteses que sejam contraditórias: elas têm de gozar do mesmo estatuto de igualdade, isto é, devem ser *contrárias*<sup>453</sup>. O que torna as teses da consciência diegética iguais é o fato de serem simultaneamente ambíguas e arbitrárias na relação que mantêm com o problema central e, posteriormente, na relação que mantêm entre si mesmas. Estão, portanto, no mesmo nível de equivalência, não podendo se sobrepujar umas as outras por meio do julgamento dicotômico advindo do par *verdadeiro/falso*.

Levando-se a discussão das hipóteses da consciência diegética avante, em algum momento elas negariam umas as outras<sup>454</sup>. Esse caráter de *exclusão* não é dado claramente no

452 Aubenque (2000, p. 94), como vimos, encontra quatro formas de solução, ou de *euporia*, em Aristóteles: a) uma que resolve o problema central por meio de uma descoberta; b) uma que o resolve por meio de uma hipótese, caso o objeto de estudo seja de difícil observação (o exemplo das hipóteses astronômicas do próprio Aristóteles); c) uma que o resolve pela aceitação da *contrariedade* (o aspecto contrário é intrínseco à natureza do *phainomena*); d) uma que não o resolve e que, por isso, precisa de uma “indagação renovada” ao longo do tempo (2000, p. 96). No caso das soluções apontadas pela consciência diegética, não seria coerente equipará-las ao tipo de *euporia* da letra(b), uma vez que a base de suas hipóteses provém do senso comum (como dissemos, da *doxa*). As soluções apresentadas pela fortuna crítica, como veremos mais adiante, seriam compatíveis com a *euporia* da letra (d). Neste caso, usam-se os termos ‘solução/euporia’ por se tratar de elucidacões provisórias. As hipóteses da *doxa*, no caso do conto, também não passam de soluções provisórias (menos elaboradas, é claro, do que as oferecidas pelo pensamento crítico), devido ao grau de ambiguidade, arbitrariedade e *contrariedade* que carregam na sua base.

453 Vale esclarecer que a *diferença*, aqui, é sempre vista como *contrariedade*, uma vez que as teses discordam entre si por emitirem juízos diversos sobre um mesmo *phainomena*. *Diferença* não seria *contrariedade*, caso julgássemos as teses por si mesmas, comparando-as sem relacioná-las a um problema comum. Assim, veríamos certos traços epistemológicos intrínsecos a uma tese que poderiam não ser próprios da outra.

454 Para explicar o *phainomena* pelo viés da religiosidade, logicamente, seria necessário refutar o caráter de loucura que reveste a atitude do pai. O mesmo pelo viés da doença: seria necessário refutar o caráter de religiosidade que possivelmente reveste a atitude do pai. E, assim, ciclicamente, num movimento de refutação constante e infundável.

relato, mas o fato de o narrador estar sempre procurando uma nova *saída* (isto é, uma explicação mais consistente), para o problema central, independente do que dizem os demais, demonstra que a ideia de a decisão do pai poder ser explicada pelo acúmulo das três hipóteses (ou seja, o pai ser louco, religioso e doente ao mesmo tempo) não prevalece. As explicações são tomadas pela exclusão implícita umas das outras, mas nunca pelo acúmulo delas. Por exemplo, no momento de maior carência de compreensão, quando o narrador resolve indagar a causa por um viés mais ‘científico’, indo atrás de informações mais precisas, o povo, na contramão, lança a hipótese mais inverossímil dentre todas – pois nenhuma das anteriores ‘saciava’ o desejo de elucidação das massas:

Seja que, quando eu quis mesmo saber, e firme indaguei, me diz-que-disseram: que constava que nosso pai, alguma vez, tivesse revelado a explicação ao homem que para ele aprontara a canoa. Mas, agora, esse homem já tinha morrido, ninguém soubesse, fizesse recordação, de nada mais. Só falsas conversas, sem senso, como por ocasião, no começo, na vinda das primeiras cheias do rio, com chuvas que não estíavam, todos temeram o fim-do-mundo, diziam: que nosso pai fosse o avisado que nem Noé, que, por tanto, a canoa ele tinha antecipado; pois agora me entrelembro. Meu pai, eu não podia malsinar (ROSA, 2011, p. 81).

O narrador, obviamente, *exclui* essa ideia bizarra (como implicitamente excluiu as outras), em favor de uma elucidação séria da questão. Ele não pode *malsinar* o próprio pai<sup>455</sup>. E, em meio a tantos boatos, encontra um caminho que poderia elucidar de vez o problema central: o homem que construiu a canoa. Entretanto, convenientemente, o homem já havia falecido, levando com ele um possível esclarecimento para o evento<sup>456</sup>. Excluindo, por se mostrarem ambíguas, arbitrárias e contrárias, as mais variadas suposições das massas, e perdendo a oportunidade de conhecer melhor o desígnio do pai através do construtor da canoa, o filho volta, desolado, à ‘estaca zero’. Está, mais do que nunca, envolto em aporia; vivenciando a alternância de sentimentos que ela normalmente desencadeia: perplexidade e tristeza.

---

455 Dentre os vários sentidos que a palavra *malsinar* traz consigo, está o de “caluniar, acusar, ou (pelo contexto) difamar”. Em outras palavras, o filho não está interessado em divulgar explicações mal-intencionadas, mas soluções menos fantasiosas ou mais realistas.

456 Vemos que um expediente bastante comum às narrativas aporéticas é a morte de certos personagens que detêm uma informação valiosa capaz de transformar a aporia em uma *euporia* legítima. Isso ocorre, por exemplo, nos contos-modelo de Cleveland Moffett (“The mysterious card”), Henry James (“The figure in the carpet”) e em Murilo Rubião (“A fila”). De um modo geral, o exagero no uso desse procedimento pode desvirtuar a narrativa, porque “matar” um personagem é sempre uma maneira fácil de manter uma aporia viva. Mas, a habilidade consiste em torná-la válida e permanente através de meios verossímeis diversos, sem, com isso, deixar de lado a *universalidade* (para dizermos conforme Aristóteles) do relato.

Em suma, do ponto de vista interno, a decisão do pai, por suscitar ambiguidade e arbitrariedade nas interpretações, admite também a contrariedade entre elas; por conta disso, legitima-se como um problema do universo literário que pode ser representado na forma de uma aporia. Em outras palavras, a aporia torna-se um conceito aplicável à narrativa quando seus traços fundamentais são internalizados no universo do narrado e fundam, a partir daí, os principais motivos que justificam a feição e a finalidade do enredo.

Em geral, no que diz respeito aos limites da elucidação, notamos muitas afinidades entre as suposições da consciência diegética e aquelas fornecidas pelo pensamento crítico<sup>457</sup>. Claro está que a verticalidade das hipóteses neste é bem maior do que naquele. Mas, a diversidade e a quantidade de abordagens já demonstram a resistência do problema central. Algo parece ficar insatisfatório após a exposição de interpretações diversas, porque os princípios hermenêuticos que norteiam as análises em geral descartam de imediato a possibilidade de a aporia tornar-se procedimento artístico central de um texto. Este ‘descarte’ não é uma opção, mas uma exigência do método hermenêutico que visa, a todo custo, ao esclarecimento, senão definitivo ao menos racionalmente possível, do problema.

A condição a que se reduz cada interpretação ofertada pela crítica hermenêutica, no final, não é textualmente mais aceitável ou negável do que as que a consciência diegética elabora. Essa condição de ‘equivalência’ interpretativa é o grande “calcanhar de Aquiles” da maioria das análises. Em contrapartida, não podemos esquecer que estamos lidando com domínios epistemológicos diferentes. A interpretação extradiegética percorre um caminho que vai muito além da *doxa*, devido ao grau de elaboração de suas ideias. Enquanto os personagens lançam suposições a partir de impressões, os críticos as fazem a partir de indícios textuais que, inclusive, podem transcender o próprio nível diegético.

No primeiro capítulo de nosso trabalho, classificamos os textos críticos de “A terceira margem do rio” a partir de sua temática geral ou proposta específica. Assim, ficamos com o seguinte esquema:

- a) Estudos comparados;
- b) Explicação mítico-filosófica do absurdo.

---

457 Especificamente, nos referimos ao que Hansen (2012, p. 127) chama de *crítica hermenêutica*, isto é, que tende a trabalhar a obra de Guimarães Rosa na perspectiva de encontrar soluções alegóricas, simbólicas ou místico-religiosas e filosóficas. Como vimos, Hansen não nega a legitimidade dessa crítica. Sua preocupação é manifestada quando os críticos reduzem as soluções a certas correspondências entre a literatura de Rosa e a realidade objetiva do sertão. Em suas palavras: “Não é necessário dizer, a crítica hermenêutica é um procedimento legítimo de construção de sentido. Mas isso só quando não é como um peru preso no círculo caucasiano da hermenêutica que gruguleja as livres associações do demônio da analogia ignorando a formalidade do artifício”.



Constatamos que a crítica hermenêutica está, em sua quase totalidade, no segundo item. Os estudos comparados são uma forma bastante apropriada de encarar o conto em questão, porque não se prendem, necessariamente, à obrigação de desvendar, a qualquer custo, o mistério principal. Por conta disso, trazem poucos pontos de difícil demonstração.

O quadro sinótico abaixo resume as principais soluções apresentadas pela crítica hermenêutica:

| <b>CRÍTICOS</b>               | <b>ELUCIDAÇÕES PROPOSTAS</b>                                                                                                                                                                                                                               |
|-------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| MENOUAR, Annette Ursula Haas. | A atitude do pai é compreendida como uma busca do indivíduo pelo seu lugar no cosmos através da “união com um ente maior” [união cósmica ou mística] (2000, p. 66).                                                                                        |
| RUNHO, Rosiane Cristina.      | A reclusão do pai no meio do rio passa a ser compreendida como símbolo do ciclo vital, em que o pai renega a sua vida em favor do filho, respeitando a ordem biológica da sucessão. Também o conto seria a “história do viver e do morrer” (2000, p. 616). |
| COSTA, Astrid Masetti Lobo.   | Decidir habitar a vida inteira numa canoa restrita é uma “forma de desconstrução do espaço que cada um ocupa”, atingindo certas leis e convenções fundamentais no uso do lugar social (2003, pp.81-2).                                                     |
| CAMARGO, Fábio Figueiredo.    | A narração é o meio para que o narrador “mate” simbolicamente o pai, a fim de se livrar das amarras de sua autoridade e se “afirmar enquanto sujeitos” (2003, p. 243) – narrar a atitude do pai passa, portanto, a ser símbolo dessa relação conflituosa.  |
| OLIVEIRA, Jeciane de Paula.   | A reclusão do pai simboliza uma travessia místico-transcendental que o narrador se                                                                                                                                                                         |

|                                                     |                                                                                                                                                                                                                                                                            |
|-----------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                                     | nega a vivenciar.                                                                                                                                                                                                                                                          |
| PEREIRA, Roberval.                                  | A atitude do pai representa a aniquilação do <i>ser</i> pelo <i>saber</i> . Neste contexto, tomar o lugar do pai significa “deixar de ser”, atingindo o “saber que aniquila”, pois “Saber aí [isto é, no conto] é sinônimo de morte” (2000, p. 607).                       |
| OLIVEIRA, Silvana Maria Pessoa de.                  | A atitude do pai representa (simboliza) a impossibilidade de transmissão de experiência. Especificamente, a reclusão voluntária do pai pode simbolizar a “morte de um tipo de experiência baseada em trocas culturais coletivas” (2000, p. 646).                           |
| BRAGANÇA, Soraya.                                   | A atitude do pai é lida como uma tentativa de “superar a barreira da morte” (2000, p. 662).                                                                                                                                                                                |
| CUNHA, Betina R. R. da.                             | A “terceira margem” pode ser entendida como a “instalação de uma realidade mítica”; a ida do pai até aí simboliza o “co-nascimento de si mesmo e do mundo”. Portanto, a “terceira margem” seria “o berço idealizado, espiritual que acolhe esse nascimento” (2009, p. 87). |
| MORAES, Daniel Silva; JARDIM, Alex Fabiano Correia. | A atitude do pai se explica como uma fuga criativa, pois gera uma nova maneira de se posicionar diante dos fenômenos: trata-se de um modo de vida diferente que o realiza plenamente, tornando-o um homem livre (2017, pp. 26-7).                                          |
| TOFALINI, Luzia Aparecida Berloff.                  | A “terceira margem” é interpretada como um espaço transcendental que “aponta” para o Nirvana. “O objetivo final consiste em adentrar nesse espaço transcendental”.                                                                                                         |

|                                                                                        |                                                                                                                      |
|----------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                                                                        | E isso, segundo a autora, explica porque o pai permanece dentro da canoa sem jamais dela voltar a sair (2018, p. 6). |
| SILVA, Nasionne Rodrigues; FERREIRA, Elcione e BANFI, Maria Aparecida Soares Ferreira. | O pai vai em busca, na ‘terceira margem’, de “respostas para seus conflitos existenciais” (2018, p. 4).              |
| GOULART, Audemaro Taranto.                                                             | A reclusão do pai simboliza a desconstrução do sistema patriarcal instituído.                                        |

Observando um pouco mais detidamente este quadro sinótico, é possível reagrupá-lo a partir de certos traços interpretativos predominantes. Em geral, as interpretações entram em uma das seguintes classes: a) são do tipo *filosófico-transcendental*; e b) são do tipo *sociológico-psicanalítico*. Na primeira classe, entram as elucidações apresentadas pelos seguintes críticos: Annette Ursula Haas Menouar, Jeciane de Paula Oliveira, Soraya Bragança, Betina R. R. da Cunha, Luzia Aparecida Berloff Tofalini e Roberval Pereira. Na segunda classe aparecem: Rosiane Cristina Runho, Astrid Masetti Lobo Costa, Fábio Figueiredo Camargo, Silvana Maria Pessoa de Oliveira, Daniel Silva Moraes, Alex Fabiano Correia Jardim, Nasionne Rodrigues Silva, Elcione Ferreira, Maria Aparecida Soares Ferreira Banfi e Audemaro Taranto Goulart.

A natureza múltipla das elucidações propostas já é um aspecto sintomático da aporia. A explicação ‘apropriada’ flutua, como afirmamos, entre as dimensões filosófico-transcendental e sociológico-psicanalítica. Neste caminho, a necessidade de submeter o problema a tantas áreas do conhecimento indica que a interpretação é *ambígua* em qualquer domínio, levando sempre o próximo crítico a novos questionamentos.

O lançamento de uma nova interpretação, no final, não pode sobrepujar a interpretação antiga, porque, como sabemos, não há evidência conclusiva do que conduz o pai a tomar decisão tão inusitada. Essa condição leva, inevitavelmente, a já mencionada equivalência interpretativa que, por sua vez, só pode conduzir à exclusão de uma elucidação em favor de outra pelas vias da *arbitrariedade*.

No fim, não seria pacífico coadunar a totalidade das interpretações, numa tentativa de indicar, com isso, que elas se complementam. A oposição que faz a diferença entre um e outro grupo (onde estão situadas as elucidações propostas) está baseada em princípios axiomáticos *contrários*. Por um lado, temos a situação do problema central na dimensão do além-físico

(metafísico), do místico-transcendental, do supra-humano, da experiência divina e/ou espiritual; por outro, o problema central está situado no plano do ‘demasiadamente humano’, das relações sociais, do mistério advindo do *inconsciente*, que não transcende o ‘tamanho’ do homem e que se resolveria, por isso, através de perspectivas psicanalíticas.

Portanto, assim como acontece com as suposições da consciência diegética, o pensamento crítico está cindido numa contrariedade irreconciliável que começa (tal como as interpretações fornecidas pela narrativa) por estabelecer relações ambíguas e arbitrárias umas com as outras ao tomarem o problema central do conto como referência.

Considerando que a crítica hermenêutica está em ‘aporia’, a natureza das soluções propostas parece em conformidade com o *quarto* tipo de elucidação apontado por Aubenque<sup>458</sup>, uma vez que elas são geradoras de novos questionamentos e, por isso, devem ser vistas como provisórias<sup>459</sup> e abertas às renovações.

A próxima etapa do teste envolve um segundo grupo de questionamentos que apontam, especificamente, para certas características e certos efeitos próprios da aporia. Assim, a atitude do pai tem o seu teor aporético reforçado se responder positivamente a série de questionamentos seguintes – que, conforme esclarecemos no segundo capítulo, se divide em dois subgrupos: 1) predominam as características da aporia *catártica*; 2) predominam as características da aporia *zetética*. Nessa perspectiva, primeiramente perguntamos:

- a) A decisão do pai gera perplexidade (being at a loss)?
- b) A decisão do pai gera a experimentação de uma ‘impossibilidade do saber’ de modo *doloroso*, que atinge ‘em cheio’ o ego?
- c) A decisão do pai gera a imobilidade, a inação, a passividade e/ou a contemplação desolada?
- d) A decisão do pai compromete de alguma forma a própria capacidade de articulação linguística?

Em seguida, nos questionamos da seguinte maneira:

---

458 Diz respeito, como vimos anteriormente, a solução que não resolve a aporia e precisa constantemente de uma “indagação renovada” com o passar do tempo (AUBENQUE, 2000, p. 96).

459 Alguém poderia questionar: “que interpretação, no âmbito da literatura, não seria provisória?”. A questão, entretanto, deve levar em consideração o grau de arbitrariedade de cada interpretação. Parece-nos óbvio que uma narrativa literária que trabalha um segredo no início, mas o revela no final, reduz drasticamente o seu horizonte interpretativo. Muitos exemplos poderiam ser mencionados aqui: “The oblong Box”, de Poe, citado no primeiro capítulo, “La muerte y la brujula”, de Borges, e alguns textos do próprio Guimarães, tal como “Intruge-se”.

- a) A decisão do pai pode ser compreendida na forma de um enigma?
- b) A decisão do pai levanta um embate equilibrado de argumentos?
- c) A decisão do pai impulsiona à investigação, à busca de um caminho (método) possível que leve à solução?

Os três primeiros questionamentos (letras a,b,c), de certa forma, já foram suficientemente respondidos quando tratamos da função diegética de alguns elementos da narração, entre eles a figura do narrador. Vimos que o centro de toda a afetividade do narrador é o sentimento de perplexidade. Daí decorrem outros sentimentos, tais como o de culpa, de melancolia, de tristeza, de dúvida etc. Entretanto, percebe-se o mesmo estado emocional nas demais personagens. Destacamos, por exemplo, a figura materna. Vejamos as seguintes passagens:

Nossa mãe jurou muito contra a ideia. Seria que, ele, que nessas artes não vadiava, se ia propor agora para pescarias e caçadas? Nosso pai nada dizia (ROSA, 2011, p. 77).

Sem alegria nem cuidado, nosso pai enalçou o chapéu e decidiu um adeus para a gente. Nem falou outras palavras, não pegou matula e trouxe, não fez a alguma recomendação. Nossa mãe, a gente achou que ela ia esbravejar, mas persistiu somente *alva de pálida* (ROSA, 2011, p. 77. Grifo nosso).

O primeiro fragmento textual sugere o ‘espanto’ da mãe diante da inusitada atitude do pai. Esta perplexidade parece vir antecedida de certo sentimento de indignação (“Nossa mãe jurou muito contra a ideia”), mas a forma interrogativa que completa a descrição do estado emocional da figura materna é característica do ‘choque’ advindo de uma realidade prestes a se confirmar: uma realidade, digamos, totalmente anti-lógica, anti-comum, que barra, de um só golpe, todo o seguimento normal de um ritmo de vida estabelecido há muito. A mistura de indignação e perplexidade inicial é ainda mais intensificada pelo silêncio do pai, pela ausência de uma explicação satisfatória para a sua atitude (“Nosso pai nada dizia”).

Mas a perplexidade na sua forma mais intensa aparece no segundo fragmento. A concretização do inimaginável (dentro do senso de realidade da figura materna) deixa a personagem ‘sem chão’, “alva de pálida” (na expressão do narrador/filho). A indignação e a ira foram suplantadas momentaneamente pela perplexidade da ação.

A não-aceitação, contudo, prevalecerá na visão da mãe, e a levará a experimentar um ciclo de sentimentos parecidos com o que experimenta o narrador<sup>460</sup>. No caso dela, o texto nos

---

460 Observamos, anteriormente, que o narrador experimenta uma alternância de sentimentos que se situam entre a *perplexidade* e a *conformidade* (indignação, certa esperança (desejo de busca), frustração, tristeza, melancolia

sugere o seguinte: *indignação / perplexidade / ira / vergonha / conformidade*. Estes sentimentos estão dispostos conforme a sequência em que aparecem no texto. Tirando os dois primeiros (tratados acima), temos as seguintes passagens: a) *ira*: “mascou o beijo e bramou: - ‘Cê vai, ocê fique, você nunca volte!’” (ROSA, 2011, p. 77). O uso dos vocábulos *mascar* e *bramar* indicia a intensidade do sentimento vivenciado pela mãe; b) *vergonha*: “Nossa mãe, vergonhosa, se portou com muita cordura” (ROSA, 2011, p.78). A palavra “cordura”<sup>461</sup> se refere aqui à postura de sensatez e equilíbrio da mãe – comportamento que parece estar em contraste com as últimas atitudes (de indignação e ira). Essa posição decorre do sentimento de vergonha experimentado; c) conformidade:

Mostrei o de comer, depusitei num oco de pedra do barranco, a salvo de bicho mexer e a seco de chuva e orvalho. Isso, que fiz, e refiz, sempre, tempos a fora. Surpresa que mais tarde tive: que *nossa mãe sabia desse meu encargo, só se encobrando de não saber*; ela mesma deixava, facilitado, sobre de coisas, para o meu conseguir. Nossa mãe muito não se demonstrava (ROSA, 2011, p. 79. Grifo nosso).

Depreende-se desta passagem que o tempo passado (“tempos a fora”) trouxe a conformidade. A situação descrita aponta para certo sentimento latente de preocupação com o estado do pai em detrimento da ausência de respostas satisfatórias. ‘Viver em aporia’ por um tempo prolongado demanda intenso desgaste físico-emocional. Daí a necessidade de alternar entre perplexidade e conformação. No caso da mãe (mas não do narrador), a estratégia seguida é não suscitar qualquer pensamento que conduza à perturbadora atitude do pai. À postura de discrição (“Nossa mãe muito não se demonstrava”) em relação ao *phainomena*, segue a de interdição implícita e voluntária de não se falar mais no pai: “Nós, também, não falávamos mais nele” (ROSA, 2011, p. 80).

A mãe, finalmente, vai para outra região. Mais do que o motivo da velhice, ao que parece, o que a motiva é o distanciar-se do problema, seguindo a sua estratégia de amortecê-lo aos poucos diante da impossibilidade de solucioná-lo. É a tentativa de substituir a *elucidação* pelo *esquecimento*. Porém, o narrador confessa também a ineficiência do *olvido* como ‘solução’ para o problema: “Não, de nosso pai não se podia ter esquecimento; e, se por um pouco, a gente fazia que esquecia, era só para se despertar de novo, de repente, com a memória, no passo de outros sobressaltos” (ROSA, 2011, p, 80). A aporia neste conto rosiano exerce um domínio tão poderoso sobre a consciência diegética que nem sequer admite o

---

etc.).

461 “Prudência; qualidade da pessoa sensata, prudente. Tolerante; disposição para ser amigável e afetuoso”. Disponível em:< <https://www.dicio.com.br/cordura/>> acesso: 14 de fevereiro de 2019.

expediente do ‘esquecer’ como uma forma de ‘saída’. É um problema imposto, que as personagens estão obrigadas (pela consciência) a vivenciar. Não há outra opção, não há outra condição depois que se toma conhecimento do problema apresentado pela narrativa. Todos estão *permanentemente* em aporia<sup>462</sup>.

Obviamente, a experiência dolorosa segue de perto os membros da família. A mãe mascara o seu sofrimento através da alternância entre os estados afetivos mencionados acima. A indignação, a perplexidade, a ira e a vergonha são emoções geradoras de sofrimento. A conformação, entretanto, é o último recurso para barrar estas diferentes manifestações do sofrer. E se não barra, ao menos ameniza, pois ‘desarma’ a mente da obrigação de entender, de elucidar.

Mas, ao contrário da mãe, nem todos recorrem ao expediente da conformação. Ao alimentar a esperança de que o pai se ‘tocaria’ com a presença de um neto, suspendendo, mesmo que por um instante, a condição de mistério, a filha vivencia uma das dores mais intensas causadas pela aporia:

Mas minha irmã teve menino, ela mesma *entestou* que queria mostrar para ele o neto. Viemos, todos, no barranco, foi num dia bonito, minha irmã de vestido branco, que tinha sido o do casamento, ela erguia nos braços a criancinha, o marido dela segurou, para defender os dois, o guarda-sol. A gente chamou, esperou. Nosso pai não apareceu. Minha irmã chorou, nós todos aí choramos, abraçados (ROSA, 2011, p. 80. Grifo nosso).

A cena nos revela uma tentativa interessante de, se não resolver, ao menos fazer cessar a condição de aporia através do apelo à *sensibilidade* paterna. No entanto, a aporia fundada pelo pai não é apenas imune às explicações lógico-racionais; é imune também, como vimos, ao esquecimento e, agora sabemos, à sensibilidade advinda do universo afetivo. Um problema que resiste à razão, ao esquecimento e aos apelos emocionais soa para consciência diegética, indiscutivelmente, como uma dificuldade insuperável. É uma ‘pedra’ irremovível que redefine os modos de relacionamento entre os membros da família, e que tende a fragmentá-la, a desajustá-la ou desarticulá-la. E neste embate, nem mesmo o poder da integridade familiar é capaz de suplantar a aporia da narrativa: os membros debandam, em mais uma tentativa desesperada de fazer cessar a dor causada por tal mistério: “Minha irmã se mudou, com o marido, para longe daqui. Meu irmão resolveu e se foi, para uma cidade. (...). Nossa mãe terminou indo também, de uma vez, residir com minha irmã” (ROSA, 2011, pp.80-1).

---

462 Falaremos mais adiante dos símbolos desta *permanência* apresentados pelo conto.

O estado de contemplação e a impossibilidade de articulação linguística são efeitos aporéticos que incidem especialmente no pai e no filho (mais naquele do que neste, detentor do discurso narrativo). Do filho, único a permanecer às margens em auxílio do pai, já comentamos a ausência de ação significativa, mesmo quando a oportunidade ocorre (no evento em que o pai aparenta atender o pedido de substituição na canoa). O mesmo em relação à sua futura renúncia da expressão linguística<sup>463</sup>. O pai, contudo, encontra-se restrito na canoa. Sua ação também não é significativa. Trata de executar “a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais” (ROSA, 2011, p. 78). Sua atitude é de inteira contemplação: “só assim, ele no ao-longe, sentado no fundo da canoa, suspendida no liso do rio. Me viu, não remou para cá, não fez sinal” (ROSA, 2011, pp. 78-9). O narrador assombra-se com a capacidade dele de resistir passivamente às intempéries da natureza por tantos anos:

O severo que era, de não se entender, de maneira nenhuma, como ele aguentava. De dia e de noite, com sol ou aguaceiros, calor, sereno, e nas friagens terríveis de meio-do-ano, sem arrumo, só com o chapéu velho na cabeça, por todas as semanas, e meses, e os anos – sem fazer conta do se-ir do viver (ROSA, 2011, p. 79).

O amortecimento de ações significativas é, contudo, apenas a manifestação mais evidente e mais concreta do cessar gradual e contínuo de todas as formas capazes de carregar sentido elucidativo para problema instaurado. Nesse *continuum* decrescente, rumando (ao que parece) para a cessação total da vida<sup>464</sup>, a renúncia à palavra é o ápice da adesão ao *nonsense*. A atitude de mudez, de abdicação (voluntária?) da articulação linguística não ocorre, segundo a narrativa, de maneira abrupta. O narrador já lista dentre as características do pai a de ser “Só quieto” (ROSA, 2011, p. 77). O exercício da contenção verbal começa bem antes da construção da própria canoa, e vai se acentuando durante o processo (“Nosso pai nada não dizia”) e após, quando embarca definitivamente (“Nem falou outras palavras, não pegou matula e trouxa, não fez a alguma recomendação”) <sup>465</sup>.

---

463 “Sou o que não foi, o que vai ficar calado” (ROSA, 2011, p. 82).

464 Aqui, cabe citar Roberval Pereira e sua interpretação de que a elucidação do problema é a própria cessação total do indivíduo, ou seja, é a própria morte: “Saber aí é sinônimo de morte” (PEREIRA, 2000, p. 607. Ver o aporte crítico no primeiro capítulo). Contudo, tal ‘solução’ não deixa de ser paradoxal, uma vez que “deixar de ser”, conforme as palavras do próprio Pereira (2000, p. 607), não é *saber*. A morte seria, em tese, a versão mais radical do esquecimento do problema. Como vimos ao tratarmos da personagem mãe, o *esquecer* é um expediente do *conformar-se*, um modo de descentralizar o problema para poder dar prosseguimento ao curso ordinário da vida. Rejeitar o problema por meio da maneira mais radical de esquecimento (a morte, no caso), não pode ser tomado, em si, como uma elucidação.

465 ROSA, 2011, p. 77 (ambas as citações).



Muitos críticos percebem a substituição da articulação verbal pela gestual: “Espiou manso para mim, me *acenando* de vir também, por uns passos, (...) – ‘Pai, o senhor me leva junto, nessa canoa?’ Ele *só retornou o olhar* em mim, e me botou a benção, *com gesto* me mandando para trás” (ROSA, 2011, p. 77. Grifo nosso). Trata-se, contudo, de um recurso comunicativo momentâneo para poder lidar com os seus. Na canoa, onde permanecerá, o contínuo decrescente de ações ou gestos tende, cada vez mais, a zero:

Não pojava em nenhuma das duas beiras, nem nas ilhas e croas do rio, não pisou mais em chão nem capim. *Por certo, ao menos, que, para dormir seu tanto, ele fizesse amarração da canoa, em alguma ponta-de-ilha, no esconso.* Mas não armava um foguinho em praia, nem dispunha de sua luz feita, nunca mais riscou um fósforo. (...). E nunca falou mais palavra, com pessoa alguma (ROSA, 2011, p. 80. Grifo nosso).

A única forma de ação (a grifada na citação) responde, basicamente, a uma necessidade de verossimilhança<sup>466</sup> e não possui, a princípio, nenhum teor de significação decisiva. Essa tendência à paralisação total do *ser* é a característica mais notável da aporia *catártica*, cujo principal objetivo é o de *purgar* o ser em aporia de sua pretensão de saber, demonstrando-lhe os seus limites cognoscitivos e, por consequência, o seu nível de ignorância<sup>467</sup>. O indivíduo está propenso quase sempre à arrogância de se enxergar como capaz de compreender e julgar corretamente todos os fenômenos, geralmente, tomando a si mesmo (isto é, suas experiências e tradições) como “medida para todas as coisas”. Este tipo de aporia surge, então, para relativizar os parâmetros da racionalidade e lembrar-nos de que é possível a existência de algo, cuja inteligibilidade se estenda para além do alcance de nossa capacidade de conhecer. Segundo Politis (2006, p. 89), a aporia catártica não instaura necessariamente a busca metódica pelo conhecimento, mas é uma parte fundamental nesse processo, uma vez que leva a consciência ao estágio da humildade intelectual através do reconhecimento do *não-saber*.

---

466 Pois soaria inverossímil que o protagonista permanecesse dia e noite, sem dormir, mantendo a canoa no meio do rio. Recurso semelhante também ocorre quando os repórteres tentam alcançá-lo para tirar dele uma foto ou estabelecer algum tipo de contato: “Mesmo quando foi, não faz muito, dos homens do jornal, que trouxeram a lancha e tencionavam tirar retrato dele, não venceram: nosso pai se desaparecia para a outra banda, aproava a canoa no brejão, de léguas, que há, por entre juncos e mato, e só ele conhecesse, a palmas, a escuridão daquele” (ROSA, 2011, p. 79). A intangibilidade do pai é uma exigência da causalidade aporética. É preciso que o pai fique incomunicável, inacessível. Por isso, do ponto de vista da verossimilhança, é importante que a narrativa forneça ‘empecilhos’ a fim de que o aspecto de inescrutabilidade da aporia permaneça.

467 Apesar disso, a rigor, não podemos dizer que o pai vivencia a fase *catártica* da aporia, uma vez que estamos sempre olhando para ele através dos olhos do filho. Pelos indícios textuais que circundam a misteriosa figura paterna, pode-se afirmar (não de forma conclusiva) que o pai experimenta uma situação aporética, mas não no sentido catártico, e sim no sentido *zetético*. Tentaremos explicar melhor essa tênue diferença no prosseguimento desta análise.

Por isso que Politis defende a tese de que não é possível dissociar totalmente a aporia catártica de sua contraparte: a aporia zetética<sup>468</sup>.

Segundo o quadro traçado acima, pode-se argumentar que o pai, causador da aporia (e, por consequência do enredo), deve estar condenado ao mesmo dilema que aflige os demais personagens, isto é, ele também vivencia a experiência do desconhecido, estando, portanto, em aporia. Porém, a narrativa parece dar a entender que ele e mais uma pessoa (o construtor da canoa) são os únicos a *saber*. A determinação, o planejamento prolongado, a escolha do material específico para a construção de um barco resistente: tudo sugere que o pai detém o conhecimento do que se propõe a fazer. Neste sentido, as características atribuídas ao ser em aporia se contradizem com figura paterna enquanto detentora do saber. Como pode ele manifestar traços importantes do ser em aporia e, ainda assim, não estar em aporia?

Este conflito de informações nos conduz ao seguinte processo: compreendemos o pai através do discurso do filho e através daqueles que emitem algum juízo sobre o caráter paterno. O problema é que nenhum indivíduo que compõe a consciência diegética sabe o propósito íntimo do pai. O narrador dá a entender que o seu progenitor e o construtor da canoa sabiam; no entanto, o que ambos sabiam, de fato? Será que o pai não se deparou com um problema incontornável e se determinou a decifrá-lo mesmo que isso custasse a sua própria vida individual e social? Será que a decisão misteriosa de conviver nas ‘entre-margens’ do rio não seria um *método de busca* para um conhecimento, impossível de se alcançar pelas vias comuns de aprendizagem? Nessa perspectiva, não estaria o pai imerso numa aporia *zetética* (a que leva o ser a superar o estágio inicial de perplexidade em favor de uma disposição mental centrada nos meios – *methodos* – de se alcançar o conhecimento)?

Não podemos dar uma resposta afirmativa para todos estes questionamentos, mas nos posicionamos a favor da tese de que o pai também está imerso em uma experiência aporética. A diferença é que ele já superou a fase *catártica* dessa aporia. A sua frieza, sua falta de hesitação nas tomadas de decisão, seu foco voltado para a realização da empresa misteriosa (lançar-se e permanecer no meio do rio), a ausência de afetividade, muito sentida pelo

---

468 Como vimos no segundo capítulo, este teórico rebate a ideia tradicional de que os diálogos socráticos só trabalham a aporia catártica. Ele encontra situações em que ambas (aporias catártica e zetética) já estavam presentes nos primeiros textos platônicos. Para nós, essa linha que divide as duas formas de aporia não é de grande proveito. Entretanto, prezar pela diferença nos faz entender onde está situada a ênfase da narrativa. Claramente, o texto de “A terceira margem do rio” promove a vivência de uma experiência catártica, no sentido do forte impacto emocional que o fenômeno causa, ‘purgando’ o narrador e as demais personagens de uma *predisposição mental* voltada totalmente ao modelo ordinário, corriqueiro, de vida. A consciência diegética se vê forçada a ‘quebrar as amarras’ das tradições do senso comum (acostumado a dar uma forma de explicação para tudo – especialmente, através do viés mítico), descer do ‘pedestal’ e lidar com a realidade de que os princípios de conhecimento de mundo que utiliza para compreender os eventos são expedientes extremamente frágeis de apreensão intelectual.

narrador etc.: todas essas coisas reforçam a vivência do pai em um estágio mais avançado na experimentação do fenômeno aporético.

Mas, neste ponto, pode surgir o seguinte questionamento: se o pai vive uma fase mais avançada da aporia (a fase *zetética*), por que, então, manifesta as características mais importantes da fase precedente (a fase *catártica*), tais como as descritas acima? A resposta a essa pergunta deve ser buscada na instância responsável pelo narrar. A perspectiva que formamos do pai resulta da íntima percepção do narrador e de alguns personagens que corroboram a mesma perplexidade. Isto significa que, *sempre que olharmos para o enredo como um todo e para o protagonista em específico, estaremos sob a égide de uma visão catártica da aporia*.

Naturalmente, a frieza paterna – que pode ser resultado, conforme nossa especulação, da fase *zetética* da aporia – passa a ser reinterpretada pelo narrador e demais personagens pelas vias da perplexidade. De fato, se observarmos o que mais incomoda a consciência *diegética* ao longo do relato é a atitude bizarra do pai de habitar até o fim da vida o meio do rio<sup>469</sup>. Ou seja, o que parece principalmente incompreensível para os personagens é o *methodos*, e não o problema que leva o pai a criar o *methodos*. Neste sentido, a fase aporética das personagens e do narrador difere da fase aporética em que o pai se encontra<sup>470</sup>. O pai aparenta estar sempre um passo a frente, pois, no mínimo, *sabe* o que busca: compreender um problema incontornável da mais alta importância (por isso, sacrifica sua vida e embarga a de seus familiares em troca da *elucidação*). O ‘caminho’ pensado (o estar *entre-margens*) é, por algum motivo desconhecido para nós e para as demais personagens, o meio mais eficaz para realizar a façanha de uma provável *euporia*<sup>471</sup>.

---

469 As preocupações e questionamentos do narrador, já mencionados, estão focados na ausência de explicação do pai em relação a sua decisão de habitar o meio do rio: “O severo que era, de não se entender, de maneira nenhuma, como ele aguentava (...) – sem fazer conta do se-ir do viver. Não pojava em nenhuma das duas beiras, nem nas ilhas e croas do rio, não pisou mais em chão nem capim” (ROSA, 2011, p. 79). Ou: “Não adoecia?” (ROSA, 2011, p. 79), ou “não tinha afeto? (...), por que, então não subia ou descia o rio, para outras paragens, longe, no não-encontrável?” (ROSA, 2011, p. 80) etc. O narrador está impossibilitado de perceber a *causa primeira* de tudo isso, devido à fase *catártica* que vivencia no momento do ato de narrar. Ele só consegue enxergar o *efeito* – que já é, na sua perspectiva, um mistério não elucidado. Dessa forma, teríamos uma aporia maior, que o pai procura desvendar; e os ‘rastros’ dessa aporia (as ações e atitudes do pai) que o filho e os demais personagens não compreendem.

470 Pelo que diz Politis (2006, p. 89), a vivência da fase *zetética* está intimamente ligada com a fase *catártica*. A relação de precedência de uma por outra é lógica, mais não é absoluta. Assim, nada impede que o processo seja cumulativo, isto é, o pai pode estar vivenciando a fase *zetética* sem ter se desprendido, de todo, de aspectos *catárticos*.

471 Neste sentido, diz o narrador: “Só ele soubesse” (ROSA, 2011, p. 79), se referindo à adoção do estilo de vida do pai.

Desta forma, a rigor, não temos apenas a incompreensibilidade da decisão do pai, mas também a incompreensibilidade do que motiva o pai a tomar tal decisão (a decisão, neste contexto, pode ser classificada de ‘efeito’). Contudo, para nós, não é possível, jamais, ir além da primeira incompreensibilidade. E porque ela é o foco da narração, os dados textuais a seu respeito são mais ‘palpáveis’, isto é, passíveis de uma análise relativamente segura. Assim, a ausência de articulação linguística e a paralisação do ente paterno devem ser interpretadas, na perspectiva da consciência diegética, como efeitos da aporia catártica. E, se é assim para o foco narrativo, deve ser assim para a consciência extradiegética, que está, na maior parte do texto, na dependência das informações repassadas pelos personagens (incluindo-se, obviamente, o narrador como personagem<sup>472</sup>).

É nesse contexto que o *caráter* e o *pensamento* do protagonista, matriz de todo o *phainomena*, se manifestam de maneira ‘mutilada’ para nós. Ou seja, o que conhecemos acerca do protagonista decorre da visão perplexa daqueles que o descrevem. Como vimos, somos introduzidos brevemente ao caráter do protagonista<sup>473</sup> no início do conto: o pai é um homem que apresenta as qualidades de “cumpridor, ordeiro” e “positivo” desde a mais tenra idade (“desde mocinho e menino”); não apresenta propensão a qualquer ato incomum que causasse estranheza (não é “estúrdio”, conforme o narrador). Sendo homem quieto (“Só quieto”), isto é, de poucas palavras (no caso do ponto em que o narrador começa a contar o relato, não há registro de nenhuma palavra dita pelo pai).

Mas o *gap* no caráter se inicia quando o pai, em uma ação aparentemente abrupta, manda construir uma canoa<sup>474</sup>. Esse ato revela uma propensão ao desconhecido. E, como havíamos dito, é justamente sobre ele e seu desdobramento que o narrador/filho, a mãe, os irmãos, os vizinhos etc., vão especular. Ou seja, vão especular sobre uma atitude que já decorre de um mistério ainda maior. A partir deste ponto, o caráter do protagonista está mutilado e, então, passa a ser a principal fonte da aporia (catártica).

472 Essa situação de nossa dependência em relação à instância narrativa não anula o fato de que o ato de narrar ainda está condicionado à causa motora do relato. Ou seja, se intenção é a de manter a estrutura aporética do enredo, é necessário que a narração siga somente pelo ‘limiar’ do sentido principal e fique impossibilitada de elucidar o problema. Essa é a lógica que a causa motora aporética exige. O narrador pode quebrá-la, e ainda assim deixar o texto verossímil, como faz, por exemplo, o narrador de Edgar Allan Poe no conto “The oblong box”, mencionado no primeiro capítulo de nosso trabalho. Acontece que, depois de solucionar todo mistério, a narrativa, obviamente, não será mais aporética. Então, se o propósito for o de construir um enredo aporético, o autor deve deixar o seu narrador condicionado à causa aporética e fazê-lo seguir os ditames desse tipo de causalidade.

473 Relembremos Aristóteles: “há caráter quando as palavras e as ações derem a conhecer alguma propensão” (*Poética*, XV, 1454<sup>a</sup> 16); ou, em passagem anterior a esta: “por ‘caráter’ [entendo], o que nos faz dizer das personagens que elas têm tal ou tal qualidade” (*Poética*, VI, 1450<sup>a</sup>).

474 “Mas se deu que, certo dia, nosso pai mandou fazer para si uma canoa” (ROSA, 2011, p. 77. As demais citações que aparecem no parágrafo anterior são desta mesma página).

Quanto ao pensamento, diferentemente do caráter, o narrador já o apresenta truncado (salvo algumas exceções tratadas abaixo). Visto que sua manifestação se dá, conforme Aristóteles (*Poética*, XIX, 1456<sup>a</sup> 34), basicamente, por meio da *palavra*, o pensamento do protagonista não passa de um vislumbre indiciado através de certas expressões e circunstâncias apresentadas pelo narrador:

...mandou fazer para si uma canoa.

(...)

Encomendou a canoa especial, de pau de vinhático, pequena, mal com a tabuinha da popa, como para caber justo o remador.

(...)

Sem alegria nem cuidado, nosso pai enalcou o chapéu e *decidiu um adeus* para a gente. (...). Ele só retornou o olhar em mim, e me *botou a bênção* (ROSA, 2011, p. 77. Grifos nossos).

...constava que nosso pai, alguma vez, *tivesse revelado a explicação*, ao homem que para ele aprontara a canoa (ROSA, 2011, p. 81. Grifo nosso).

Os verbos “mandou” e “Encomendou” são *atos de fala* nos quais está subentendido o uso da palavra como meio para concepção de algo específico, detalhado (a feitura minuciosa da canoa). O que nos sugere que o pai não está desde o princípio incomunicável. As demais passagens corroboram este sentido: “decidiu um adeus” e “botou a bênção” são atos que beiram a ambiguidade entre o uso da palavra e da gesticulação. Mas a última, de fato, não pode supor outra coisa senão o estabelecimento da comunicação verbal, pois para explicar o motivo de empresa tão inusitada seria necessário o emprego da palavra.

Estas passagens, entretanto, só nos servem para constatar que, em um momento anterior, o protagonista *expunha*, mesmo que recatadamente, suas ideias; e, mais do que isso, era capaz de *persuasão*, uma vez que não apenas convence o construtor a lhe fazer uma canoa incomum, como também ainda consegue a proeza de lhe revelar o motivo e fazer com que o homem o levasse para o túmulo, sem nunca o ter revelado a ninguém. Estas características retóricas cobrem bem os aspectos do pensamento, de acordo com a concepção aristotélica<sup>475</sup>.

O truncamento total do pensamento ocorre como consequência, como sugerimos mais acima, da aporia advinda da decisão do pai de habitar o meio do rio. A partir de então, o narrador confirma de modo indubitável: “E *nunca* falou mais palavra, com pessoa alguma” (ROSA, 2011, p. 80. Grifo nosso).

---

475 “O pensamento inclui todos os efeitos produzidos mediante a palavra; dele fazem parte o demonstrar e o refutar, suscitar emoções (como a piedade, o terror, a ira e outras que tais) e ainda o majorar e o minorar o valor das coisas” (*Poética*, XIX, 1456<sup>a</sup> 34). É sempre preciso, entretanto, esclarecer que o *pensamento* é visto pelo filósofo grego enquanto parte da tragédia. As adaptações conceituais são por nossa conta.

Dessa forma, *caráter* e *pensamento* estão comprometidos pela aporia, assim como todos os outros elementos da diegese capazes de carregar significações decisivas. Do ponto de vista da *causa eficiente*<sup>476</sup>, a feitura do conto não deixa nenhuma ‘brecha’ ou abertura capaz de trazer elucidação definitiva ao mistério central do enredo.

E por causa da ‘avaria’ no caráter e no pensamento do protagonista, o segundo grupo de questionamentos, que testa a validade de certo tipo de aporia, fica inadequado quando encaminhado à percepção da consciência diegética. Contudo, se direcionado ao pai, *aceitando-se a hipótese de que ele vivencia a fase zetética da aporia*, as perguntas parecem ganhar um direcionamento mais conveniente. Assim, no lugar de tomar a *decisão do pai* como foco, passamos a questionar da seguinte maneira:

- c) O problema central que motiva o pai é encarado como um enigma?
- d) O problema central que motiva o pai suscita um embate equilibrado de argumentos?
- e) O problema central que motiva o pai impulsiona à investigação, à busca de um caminho que conduza à solução?

Para a primeira pergunta, poderemos ter uma resposta afirmativa, caso consideremos o grau de determinação da figura paterna indiciado pelo texto – que se dispõe a sacrificar *tudo* em prol de um mistério que soa da mais alta importância; a segunda pergunta é impossível de confirmar ou negar, uma vez que lá, onde o pai se encontra, não há interlocutor capaz de fazer contrapartida. Nem também é possível afirmar que há, ao menos, um interlocutor *interno* que mantenha o jogo de afirmação e refutação em equilíbrio, já que não temos as vias para tal análise (isto é, o caráter e o pensamento do protagonista estão truncados, tal como atestamos nas observações anteriores).

A terceira pergunta é o que, segundo nossa hipótese, determina a aporia *catártica* – que aflige as personagens. Como dissemos, nos posicionamos a favor da ideia de que a atitude do pai de permanecer nas entre-margens responde a uma exigência (autoimposta) do *methodos*, isto é, do caminho que, *na perspectiva inacessível do protagonista*, o conduzirá a elucidação, a *euporia*<sup>477</sup>. A rigor, portanto, a causa motora do enredo, aquela que nos é dada a conhecer através da perspectiva do narrador não passa de um efeito aporético de uma causa motora

---

476 Que não é, diga-se de passagem, alvo de nossas pesquisas, por se tratar de uma forma de causalidade que não entra como elemento diegético na construção do enredo, conforme nossa perspectiva. No segundo capítulo (seção 1.5.), expomos ligeiramente as quatro causas aristotélicas e o aproveitamento que fazemos de duas delas. Para uma discussão mais aprofundada ver *Física*, II, 194b, 195<sup>a</sup> e 195b 30; ou *Metafísica*, V, 1013<sup>a</sup>, 1013b e 1014<sup>a</sup> 25.

477 Ou seja, o ato de permanecer no meio do rio é um ‘meio’ para o protagonista, mas é visto como um ‘fim’ para nós que o olhamos sob a perspectiva do narrador.

ainda mais complexa, na perspectiva do protagonista. A grande evidência textual da abrangência de uma perspectiva sobre outra são os comportamentos opostos do pai e do filho: este se mostra indeciso, oscilando entre a perplexidade e a conformação; aquele está resolvido: não abandonará sob nenhuma condição o seu caminho, a não ser que o filho decida substituí-lo na canoa. E o clímax do enredo constitui-se por um evento que põe o filho diante dessa possibilidade:

Eu estava muito no meu sentido. Esperei. Ao por fim, ele apareceu, aí e lá, o vulto. Estava ali, sentado à popa. Estava ali, de grito. Chamei, umas quantas vezes. E falei, o que me urgia, jurado e declarado, tive que reforçar a voz: – “Pai, o senhor está velho, já fez o seu tanto... Agora, o senhor vem, não carece mais... O senhor vem, e eu, agora mesmo, quando que seja, a ambas vontades, eu tomo o seu lugar, do senhor, na canoa (...). Ele me escutou. Ficou em pé. Manejou remo n’água, proava para cá, concordado. E eu tremi, profundo, de repente: porque, antes, ele tinha levantado o braço e feito um saudar de gesto – o primeiro, depois de tamanhos anos decorridos! E eu não podia... Por pavor, arrepiados os cabelos, corri, fugi, me tirei de lá, num procedimento desatinado (ROSA, 2011, p. 82)

O filho tem a chance de ter uma experiência similar à do pai, de sair da fase catártica para a fase zetética. Contudo, mesmo transcorridos “tamanhos anos”, o narrador não havia superado o seu estado de perplexidade: o pai ainda o choca, pois aparenta vir “da parte de além” (ROSA, 2011, p. 82). Ou seja, o pai incorporou de tal modo a aporia que o absorveu durante toda a sua vida que ele mesmo tornou-se, aos olhos do filho, um fenômeno inexplicado. Substituir o pai é apenas uma forma mais avançada de manter viva a aporia; é observá-la pelo viés da *busca*, pelo desejo de compreender a sua essência, sua ‘ontologia’, seu sentido; é também reconhecê-la como um problema de alta estirpe, de grande valor para um eventual esclarecimento da própria natureza humana, caso haja a possibilidade da *euporia*. Ou, em última instância, é a demonstração ‘bizarra’ de um profundo amor ao que não pode ser, em hipótese alguma, resolvido.

Como o filho foge, ficamos com ele, compartilhando apenas de sua perspectiva e do que podemos deduzir, através de sua visão, da perspectiva mais ampla do pai. Graficamente, teríamos aproximadamente a seguinte representação esquemática da convivência destas perspectivas:

## ***APORIA***

**Terceira Perspectiva: Consciência Inescrutável do Protagonista  
(Fase Zetética da Aporia)**

**Segunda Perspectiva:  
Consciência Diegética  
(Fase Catártica da Aporia)**

**Primeira perspectiva:  
Consciência extradiegética  
(Compartilhamento da Fase Catártica / Alguns  
Vislumbres da Existência da Fase Zetética)**

Do ponto de vista analítico, portanto, é de pouca importância inquirir profundamente acerca da aporia zetética. Primeiro, porque ela, apesar de ser a causa provável da causa motora da narrativa, não pode ser verificada textualmente e, por isso, só pode ser vista como originadora *indireta* do enredo. Segundo, porque o ato de narrar vem como consequência da causa aporética *catártica* (e não *zetética*) – o relato se fundamenta, praticamente, na perplexidade advinda da também inexplicável decisão do progenitor de viver nas entre-margens.

Nesse sentido, perguntar *o que o pai busca?* (aporia zetética) parece ser menos importante do que perguntar *por que tudo isso?* (aporia catártica). Ou seja, o que prevalece sob a perspectiva do narrador é o sofrimento demasiado que a atitude do pai inflige sobre ele mesmo e sobre os membros da família. Então, o filho formula, talvez, o mais sincero de todos



os questionamentos: “Por que?” (ROSA, 2011, p. 81), que representa mais a *dor do não saber* do que o *anseio do saber*. Este questionamento se desdobra, basicamente, em duas direções:

c) *Por que* lançar tanto sofrimento sobre o próprio corpo?

O severo que era, de não se entender, de maneira nenhuma, como ele aguentava (...) Não adoecia? (ROSA, 2011, p. 79)

Mas eu sabia que ele agora virara cabeludo, barbudo, de unhas grandes, mal e magro, ficado preto de sol e dos pelos, com o aspecto de bicho, conforme quase nu, mesmo dispondo das peças de roupas que a gente de tempos em tempos fornecia (ROSA, 2011, p. 80).

b) *Por que* infligir tanto sofrimento à própria família?

Nem queria saber de nós; não tinha afeto? (...). Sendo que, se ele não se lembrava mais, nem queria saber da gente, *por que*, então, não subia ou descia o rio, para outras paragens, longe, no não-encontrável? (ROSA, 2011, p. 80. Grifo nosso).

Sou homem de tristes palavras. De que era que eu tinha tanta, tanta culpa? (ROSA, 2011, p. 81).

Obviamente, o narrador não pode deixar de se perguntar *o que* leva o pai a tomar semelhante decisão, pois assim como não é viável fazer uma divisão estanque entre aporia catártica e zetética, conforme vimos com Politis, também não é plausível separar totalmente a coisa que origina e a coisa originada. Elas estão ligadas por uma relação de causalidade, tornando praticamente impossível questionar *o porquê* sem questionar, em algum momento, *o quê*. Em geral, há um processo que pode ser relativizado de acordo com a perspectiva adotada. Como a visão que prevalece, como dissemos, é a do narrador, encontramos na misteriosa decisão do pai de habitar o meio do rio a causa concreta do relato.

### 1.3.2. Causa motora aporética: efeitos simbólicos

A simbologia do conto “A terceira margem do rio” tem sido, para alguns críticos, praticamente, a única e a mais importante dimensão trazida pela narrativa<sup>478</sup>. O motivo disto se resume a um fato já muito comentado neste capítulo e no primeiro, quando abordamos a fortuna crítica. Trata-se da dificuldade de se encontrar evidências diegéticas que elucidem o

478 Não vamos entrar no mérito da discussão a respeito das diversas concepções de *símbolo*. Usamos aqui o conceito mais corrente: o de representação de equivalência entre signos através do processo de substituição ou de comparação (por simples justaposição ou por analogia).

problema posto pela decisão do pai. Este fato é o que leva os estudiosos a recorrerem às interpretações simbólicas como um meio de garantir que seus enfoques não sejam concluídos sem uma solução plausível<sup>479</sup>.

Entretanto, os aspectos simbólicos convergem, conforme nossa tese, não para um ponto elucidativo, mas, ao contrário, reforçam o motivo central da narrativa, isto é, o de total inescrutabilidade dos atos e da busca do progenitor. Configuram-se, portanto, como símbolos da própria aporia e de seus desdobramentos<sup>480</sup>.

Nesse sentido, é possível abordar a questão dos símbolos a partir dos níveis de suas manifestações. Alguns símbolos, por exemplo, aparecem já ao nível do título; outros, ao nível das construções linguísticas (elementos fonológicos, morfológicos e sintático-semânticos) e se repetem ao nível da diegese (através de certos elementos constituintes da ‘realidade’ do enredo). Na narrativa rosiana aqui estudada, estão mais realçados, respectivamente, os símbolos *triade*, *rio* e *canoa*<sup>481</sup>.

Diferentemente dos dois últimos, as simbologias triádicas não se materializam num elemento único e concreto do universo da diegese. Elas são bastante difusas e, por isso mesmo, conseguem alcançar todos os níveis de manifestações simbólicas. Resulta de tais aspectos também a sua abrangência sobre os demais. Por exemplo, tanto no aspecto geográfico quanto no geométrico, o rio está *marcado* por noções triádicas. Do mesmo modo (mas não na mesma proporção), as partes constituintes da canoa e suas qualidades. Neste sentido, a triade é um símbolo deduzido tanto de outros símbolos (o que a transforma num ‘metassímbolo’<sup>482</sup>), representativamente mais concretos, como de diversos elementos retirados dos níveis das construções linguísticas e da diegese. Por conta disso, organizamos as partes analíticas que dizem respeito aos símbolos da causa motora aporética de acordo com o seguinte: a) o metassímbolo *triade* (níveis: título, construções linguísticas, elementos diegéticos); b) os símbolos *rio* e *canoa* (níveis das construções linguísticas e da diegese).

479 Poderíamos relembrar diversos casos estudados no primeiro capítulo; porém, os mais radicais nesse processo de ‘elucidação simbólica’ são os textos de Rosiane Cristina Runho (símbolos dos ciclos biológicos da vida e da morte) e, especialmente, de Luzia Aparecida Berloff Tofalini (simbologia de alguns dos principais elementos diegéticos). Ver, a esse respeito, o primeiro capítulo, *seção 3.2.* (parte b).

480 Vale ressaltar que o trabalho com os símbolos do conto remete quase exclusivamente ao esforço da consciência extradiegética, uma vez que as personagens, em geral, não desenvolvem reflexões complexas que alcançam o nível de abstração simbólica elevada.

481 Outras formas simbólicas são possíveis em “A terceira margem do rio”. Porém, do nosso ponto de vista, não atuam com a mesma ‘força’ dos símbolos supracitados. Ver, a esse respeito, o texto de Luzia Aparecida Berloff Tofalini, mencionado na nota anterior.

482 *Metassímbolo* porque acrescenta aspectos simbólicos a outros símbolos que passarão a representar outras noções além da noção de triade (como é o caso do *rio* e da *canoa*, como veremos mais adiante).

Seguindo a configuração acima, ao lermos o título do conto já nos deparamos com um aspecto paradoxal que decorre justamente da presença do triádico. A inclusão de uma ‘terceira margem’ afronta de imediato nossa pacífica ideia de *rio*. No título, portanto, já estão incluídas duas noções fundamentais para a construção da aporia: o rio e suas três margens. E também já aqui percebemos a atuação de um símbolo sobre outro: primeiro, a representação triádica dos limites do rio; segundo, o rio em si, na forma de sua configuração final, resultante do processo metassimbólico proporcionado pela interação da tríade com os elementos fundantes do rio.

Como a ‘terceira margem’ é a mais importante abstração simbólica do conto, a atualização diegética do que está expresso no título se concretiza por via dos principais elementos componentes do enredo: o protagonista e a canoa. Ou seja, para *marcar* a noção simbólica da ‘terceira’ margem dentro do enredo, o pai executa a manobra de se manter no ‘meio’ do rio, sinalizando a existência diegética do que o título sintetiza como “A terceira margem do rio”<sup>483</sup>: “Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais” (ROSA, 2011, p. 78). Em outras palavras, a ‘terceira margem’ é simbolicamente delineada pela ação do pai em sua canoa.

O nível linguístico também faz referência ao triádico. Desde os aspectos fonético-fonológico-morfológicos até o modo de encadeamento dos períodos numa sequência descritivo-declarativa é possível visualizar traços desta natureza. As ocorrências linguísticas não são tão atuantes como os elementos diegéticos, mas servem como índices que reforçam o caráter simbólico da tríade.

Como exemplo dessa abrangência de aspectos linguísticos, temos como mais sobressalente a resposta da mãe (muito mencionada pelos críticos) para o pai no momento em que embarca na canoa para habitar o meio do rio: “Cê vai, ocê fique, você nunca volte!”

---

483 Do ponto de vista ‘narratológico’, o título não é um elemento da diegese: “No plano da sua relação com o texto narrativo que identifica, o título pode ser considerado também ele ‘um texto, muitas vezes deformado, pouco gramatical e muito condensado, mas por vezes também perfeitamente regular, composto por uma frase completa [...] ou, raramente, por uma série de frases encadeadas’, não devendo, no entanto, ser visto como ‘uma parte integrante do co-texto’” (HOEK apud REIS, 1988, p. 98); porém, numa perspectiva analítica, ele entra na constituição da obra e pode assumir, dentre outras, uma função conceitual: define ou sugere a formulação da ideia-chave que atinge, de algum modo, vários aspectos dos principais eventos no interior da diegese. A característica conceitual mais sobressalente de um título é o seu poder de síntese: pelo título, somos capazes de inferir, em geral, sobre o que há de mais central numa narrativa. Ocorrem casos em que um personagem internaliza o título de uma narrativa, fazendo-o exercer funções diegéticas importantes na construção de sentido do relato, tal como acontece no conto rosiano “A hora e vez de Augusto Matraga”, em que o padre reproduz o conceito geral encerrado no título ao admoestar o protagonista: “Reze e trabalhe, fazendo de conta que esta vida é um dia de capina com sol quente, que às vezes custa muito a passar, mas sempre passa. E você ainda pode ter muito pedaço bom de alegria... *Cada um tem a sua hora e a sua vez*: você há de ter a sua” (ROSA, 2001, 380. Grifo nosso). Acontece também, com certa frequência, a adoção do título para uma narrativa a partir de um evento que tende a ocupar a centralidade do relato, ou que represente motivo decisivo no desfecho.

(ROSA, 2011, p. 77). Alguns analistas veem aí uma progressão que, do ponto de vista simbólico, aponta para vários modos de se compreender o mistério central. Tofalini (2018, p. 3), por exemplo, enxerga “uma gradação que evidencia a passagem do discurso extremamente familiar e coloquial para outro mais cuidado”, mas também, segundo a mesma autora, a fala “demonstra a impaciência da mãe que não compreende os motivos do pai”. Já em Andrade e Cardoso (2015, p. 37), trata-se de um recurso estilístico que indica o grau de afastamento da mãe em relação ao pai, (em contrapartida com o filho, que está sempre buscando se aproximar do seu progenitor). O mesmo sentido é visto por Moraes e Jardim (2017, p. 26): “a mulher disse tudo o que ia em seu interior: a mudança gradual na maneira como se dirigia ao marido (evoluindo do íntimo ‘cê’ para o formal ‘você’) indicava o quanto ela estava distanciada emocionalmente do homem que ia embora”. E em caminho parecido reflete também Bárbara del-Rio Araújo (2016, p. 15): “Pela dança dos pronomes ‘Cê, ocê, você’ encaminhando de um tratamento mais oralizado para a formalidade, nota-se uma tentativa de representar o distanciamento, ao mesmo tempo, em que mostra o descontrole desse sentimento”<sup>484</sup>.

Em todas as interpretações vistas acima, a progressão aponta para um aspecto restrito do enredo: o esfriamento da relação mãe-pai. Contudo, não se reflete sobre o fato de toda a progressão ser concebida sob a égide do triádico: da perspectiva *fonético-fonológica* (o acréscimo do som que produz a mudança *oralidade* → *formalidade*); da perspectiva *morfológica* (reconstrução do vocábulo ‘você’); e, finalmente, da perspectiva *sintática* (formação de um período composto por coordenação assindética através de três orações)<sup>485</sup>.

Ainda dos pontos de vista morfológico e sintático, por exemplo, são frequentes a formação de períodos compostos por três orações, ou ainda, sequências de características triplamente justapostas:

cumpridor, ordeiro, positivo;  
(...)

---

484 Semelhante ideia é também defendida por Cláudia Araújo (2012, p. 4). Ela analisa em mais detalhes o caráter progressivo dos pronomes: “A imagem de distanciamento do pai vai sendo concretizada no discurso da mãe, na gradação ascendente do pronome de tratamento: ‘Cê, ocê, você’, que é uma contração da locução vossa mercê. A linguagem sertaneja é representada na oralidade, mas o objetivo do léxico é mostrar o alongamento, no próprio corpo da palavra. ‘Cê’ indica informalidade e intimidade, que por sua vez aponta para proximidade; a palavra ‘ocê’ já propõe um alongamento ou um afastamento, pelo acréscimo de uma letra; e a palavra ‘você’ sintetiza a dilação, pelo acréscimo de mais duas letras. Isto é, o tempo alongado da pronúncia verbal vai evidenciando a distância gradual”.

485 Em relação a este último caso, o *assindetismo*, isto é, ausência de conectores entre as orações do período, deixa ainda mais evidente a tripartição do enunciado. Já em relação ao processo morfológico, é interessante observar que o vocábulo ‘você’ não passa de uma contração formalizada, e que ocupa justamente posição intermédia entre ‘cê’, ‘ocê’ (da narrativa) e ‘vosmecê’ e ‘vossa mercê’.

Mas teve de ser toda fabricada, escolhida forte e arqueada em rijo;  
(...)  
o rio por aí se estendendo grande, fundo, calado que sempre;  
(...)  
Nem falou outras palavras, não pegou matula e trouxa, não fez a alguma  
recomendação (ROSA, 2011, p. 77).

ele no ao-longe, sentado no fundo da canoa, suspendida no liso do rio;  
(...)  
Me viu, não remou para cá, não fez sinal (ROSA, 2011, pp. 78-9).

e o rio-rio-rio, o rio – pondo perpétuo;  
(...)  
E estou pedindo, pedindo, pedindo um perdão;  
(...)  
e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro – o rio<sup>486</sup> (ROSA, 2011, pp. 81-2).

No nível da diegese também ocorre, em menor quantidade, a tripla conjunção através de alguns elementos do enredo:

minha irmã, meu irmão e eu;  
(...)  
a canoa especial, *pau de vinhático, pequena*, mal com a *tabuinha da popa* .  
Grifo nosso);  
(...)  
Os parentes, vizinhos e conhecidos nossos;  
(...)  
todos pensaram de nosso pai a razão em que não queriam falar: *doideira*. Só  
uns achavam o entanto de poder também ser *pagamento de promessa*; ou  
que, nosso pai, quem sabe, por escrúpulo de estar com alguma *feia doença*,  
que seja, a lepra, se desertava para outra sina de existir (Grifo nosso. Diz  
respeito às três hipóteses elucidadoras);  
(...)  
apareci, com rapadura, broa de pão, cacho de bananas ((ROSA, 2011, pp. 77-  
8).

todas as semanas, e meses, e os anos (ROSA, 2011, pp. 79-8).

Além dessas ocorrências, há situações que remetem ao triádico, mas que não aparecem sintetizadas numa expressão linguística, como, por exemplo, as três personagens mais proeminentes do conto: pai/filho/mãe.

O *rio* enquanto símbolo é uma ocorrência comum nos textos de Guimarães Rosa. Seu sentido simbólico está quase sempre ligado a alguma forma de transcendência. Daí ser muito corriqueiro os analistas tentarem solucionar o problema central do conto “A terceira margem

---

486 Estas são algumas das construções linguísticas que conseguimos identificar de modo mais imediato. Acreditamos que ainda haja outras esparsas ao longo da narrativa.

do rio” tomando como parâmetro a mística simbólica que envolve os eventos de *travessia*. Porém, partindo de um dos mais importantes princípios analíticos (o da singularidade), supomos que o seu significado simbólico sofra variações. Para termos semelhante vislumbre, basta pensar na cena da travessia do São Francisco por Riobaldo e Reinaldo: neste caso, o rio e a sua travessia podem ser tomados como ritos de iniciação a um estilo de vida que remete à coragem e ao amadurecimento<sup>487</sup>. Esses símbolos terão suas correspondências no interior do próprio enredo de *Grande Sertão: Veredas*, servindo, do ponto de vista analítico, como uma espécie de prolepse simbólica. Portanto, não poderão ser estendidos para outras narrativas rosianas.

Isso, entretanto, não impede a comparação da cena de *Grande Sertão: Veredas* com outras cenas de travessia. Pensemos no Córrego da Fome, em “O burrinho pedrês”, em que a travessia deste rio fica por conta, desta vez, do instinto de um animal; ou as travessias em “Azo de almirante”; ou ainda “Ripuária”. O que deve estar salientado é o fato de cada um tomar o *rio* e a *travessia* como funções simbólicas específicas, em relação ao enredo. A ideia geral pode até ser a mesma em alguns casos, porém as peculiaridades simbólicas ficam intimamente ligadas ao modo como é construído o evento no enredo.

Do mesmo modo podemos dizer a respeito do rio no conto aqui analisado. Em primeiro lugar, o fato de o pai, em sua canoa, funcionar como *marcador* simbólico de uma *terceira margem* já altera o significado de *travessia*, conforme é apresentado nas demais narrativas rosianas. A *forma* do rio após o acréscimo da inusitada *marcação* torna as implicações de sentido (sejam simbólicas ou diegéticas) ocorrências singulares dentro da literatura de Guimarães Rosa. Nesta obra há uma ruptura com os paradigmas de *rio* e *travessia*: em relação à *forma* daquele, e em relação à *completude* desta. Logo, não faz sentido interpretar o símbolo *rio* no conto estudado tomando como parâmetro<sup>488</sup> os rios das outras narrativas deste autor, fato que é bastante comum entre os analistas de Rosa.

Mais do que a ausência da ‘completude’, a travessia do rio no conto estudado é dada sob um paradoxo: enquanto a travessia comum supõe um movimento definido e unidirecional, orientado para um dos lados do rio, a ‘travessia’ de nossa narrativa nega o que lhe é

---

487 “Eu não sei nadar...” O menino sorriu bonito. Afiançou: – “Eu também não sei.” Sereno, sereno. Eu vi o rio. Via os olhos dele, produziam uma luz. – “Que é que a gente sente, quando se tem medo?” – ele indagou, mas não estava remoqueando; não pude ter raiva. – “Você nunca teve medo?” – foi o que me veio, de dizer. Ele respondeu: – Costumo não...” – (...).Aí o bambalango das águas, a avanção enorme roda-a-roda – o que até hoje, minha vida, avistei, de maior, foi aquele rio. Aquele, daquele dia. As remadas que se escutavam, do canoeiro, a gente podia contar, por duvidar se não satisfaziam termo” (ROSA, 1976, p. 79-85).

488 Isto é, tomando como parâmetro de *convergência*. Mas, podemos tomá-los como parâmetro de *divergência*.

característico: o deslocamento de *um para um* e o sentido de sua orientação. Nesta perspectiva, mais uma vez, destaca-se a singularidade do rio em “A terceira margem do rio” em comparação com os rios das supracitadas narrativas, uma vez que estas últimas exercitam diegeticamente a noção comum de *travessia*<sup>489</sup>.

Outra implicação simbólica do rio que está diretamente relacionada com o triádico é a manifestação da ideia de *permanência*, do *perpétuo*. Em uma das vivências mais intensas da perplexidade, o narrador enfatiza: “De que era eu tinha tanta, tanta culpa? Se o meu pai, sempre fazendo ausência: e o *rio-rio-rio*, o *rio – pondo perpétuo*” (ROSA, 2011, p. 81. Grifo nosso). Pelo viés simbólico, a tripla repetição do termo *rio*, resumido pelo mesmo termo logo após a sequência, é uma construção linguística que indica o fluxo indefinido do leito do rio. Essa noção é corroborada pela expressão final “pondo perpétuo”. Semelhante construção também ocorre no último parágrafo do conto: “e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro – o rio” (ROSA, 2011, p. 82). Repete-se três vezes o termo *rio* (desta vez acompanhado das expressões “abaixo”, “a fora” e “a dentro”, indicadores das sinuosidades de um rio), e resume-se a sequência com o mesmo termo.

Essas triplas repetições ligadas ao elemento *rio* funcionam como uma chave para se compreender a presença do triádico no interior do enredo. Sabemos que do ponto de vista puramente simbólico, o triplo pode significar uma infinidade de coisas<sup>490</sup>. Mas, no conto, as mais importantes recorrências da ideia estão ligadas ao rio, e pode sugerir, como dissemos, a noção de *permanência*. Retirada das condições contextuais em que nasce, esta noção poderia indiciar um leque de significados (vida eterna, ciclo vital perpétuo da natureza, morte total do

489 Ver, por exemplo, “Ripuária”, em que as temáticas do rio e de sua travessia estão cercadas por um invólucro místico que aponta para a outra margem como um mundo a ser explorado pelo protagonista. Na cena de Grande Sertão: Veredas, o objetivo também é o outro lado do rio, mas, como vimos, com implicações diferentes para o enredo; em “O burrinho pedrês” vemos, em geral a mesma compreensão tradicional de travessia: os homens precisam chegar ao outro lado da margem para dar prosseguimento a suas vidas; porém, aí a fatalidade os aguarda. Já em “Azo de almirante” as travessias que, no início, objetivam salvar vidas, passam, no fim, a servir de meio comercial. Contudo, está sempre implicado, seja em uma ou outra situação, o deslocamento e o encontro com a outra margem – que, de fato, se concretiza em todas estas obras, pois este é o objetivo e o significado ‘aceitável’ que o paradigma de travessia carrega na obra de Rosa (até que ele escreva “A terceira margem do rio”).

490 O muito visitado (pela crítica) *Diccionario de los simbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, no verbete “tres” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, pp. 1016-1120), dá uma infinidade de significados, a depender da tradição religiosa e da cultura em que a cifra aparece. Dentre estes, destaca-se, com relativa recorrência, o sentido de *completude*, de *acabamento*. Por exemplo: “dicen los chinos, es un número perfecto (*tch’eng*), la expresión de la totalidad, del acabamiento: nada se le puede añadir. Es el acabamiento de la manifestación: el Hombre, hijo del Cielo y de la Tierra, completa la gran tríada. Es por otra parte, para los cristianos, el acabamiento de la unidad divina: Dios es uno en tres Personas. El budismo posee su expresión acabada en una triple Joya o *Triratna* (*Buddha, Dharma y Sangha*)”. De qualquer forma, os muitos sentidos atribuídos ao ‘três’ não possuem valor simbólico algum senão for visto dentro do contexto imediato da narrativa. Respeitada a primazia textual, podemos pensar em verificar outras ocorrências dentro dos domínios autorais e, finalmente, dentro de domínios mais amplos.

ser – Nirvana – transcendência etc.<sup>491</sup>). Entretanto, na conjuntura de mistério indecifrável instaurado pela narrativa, o perpétuo não pode se referir a outra coisa senão a própria *permanência da aporia*, isto é, a definitiva impossibilidade de elucidação.

A ideia é que alcancemos progressivamente o ápice da leitura do conto e tenhamos plena consciência de que o seu problema central não tem solução. O problema nos assola aos poucos nas primeiras páginas. Aqui, ainda temos a esperança de poder encontrar respostas claras no desfecho, ou indícios decisivos espalhados ao longo do corpo narrativo. No entanto, a cada página avançada, é justamente aquilo que nos negamos a aceitar que vai se tornando gradativamente mais certo, mais completo, mais pleno: somos, finalmente, desiludidos da esperança de encontrar resposta definitiva para um problema que nos acompanha desde o primeiro parágrafo do relato. Essa progressão que conduz até a plena consciência de que *o problema do conto é permanente* estaria muito bem representada por aquela progressão fonético-fonológica, morfológica e sintática presente na fala da mãe.

Por fim, a *canoa* apresenta-se de modo diferente das de outras narrativas. Em “A terceira margem do rio”, ela não é um *espaço-meio*, mas *um espaço-fim*. Ou seja, não é apenas um meio de locomoção para realizar os desígnios de seu(s) tripulante(s) na outra margem, mas é o *locus* permanente da viagem. Se ela navega por um rio paradoxal, e empreende uma travessia paradoxal, não nos admira que tenha também a sua funcionalidade de ‘senso comum’ alterada.

Observemos o rigor de sua forma – pequena, feita para permitir apenas um tripulante (“mal com a tabuinha da popa, como para caber justo o remador”), de madeira de pau de vinhático, para durar uns trinta anos sobre a feroz correnteza do meio do rio (ROSA, 2011, p. 77). Em seguida, meditemos sobre a representação de *restrição espacial*. No primeiro caso, notamos ainda a presença do trino através da ênfase dada às três qualidades arquiteturais da canoa (pequena, de vinhático, com tabuinha na popa); no segundo, percebemos a restrição apontando para aquela atuação da aporia, mencionada algures, que tende a reduzir tudo a zero, isto é, tende a manter o estado dos seres e das coisas em suspensão permanente<sup>492</sup>.

Na análise de todos esses casos, é possível verificar uma relação hierárquica entre esses símbolos e sua ligação com a aporia central. Esta relação pode ser vista sob várias perspectivas; mas, talvez, a da *gradação* que conduz a representação simbólica do mais

491 Ver o quadro de interpretações, apresentado na *seção 3.1.* deste mesmo capítulo.

492 Como havíamos mencionado, Astrid Masetti Lobo Costa (2003, pp. 81-2), interpreta a restrição espacial como uma forma de *desconstrução do espaço*. A falta de propósito ‘racional’ na ocupação da canoa abstrai o uso funcional e utilitarista do espaço, fazendo com que este perca suas características referenciais que o senso comum lhe atribui em favor da instauração do *nonsense*.



abstrato para o mais concreto seja o caminho mais adequado para observá-la. Na escala +abstrato / +concreto, teremos, como vimos, o metassímbolo *triade* no topo da hierarquia. Esta abstração carrega consigo o ‘gérmen’ simbólico da aporia – que não está assentado nem na noção de 1 (um) nem na noção de 2 (dois), e sim, na de 3 (três). Um três que não obedece à progressão aritmética convencional (1, 2, 3), mas que ganha representatividade simbólica por estar entre o *um* e o *dois*, separando-os e, portanto, quebrando a lógica convencional. Esta concepção, dada em síntese conceitual já no próprio título, precisa ganhar ‘corpo’, isto é, precisa descer da escala de abstração elevada para adentrar o enredo, na forma de elementos diegéticos concretos (representados especialmente pelos substantivos concretos *rio*, *pai* e *canoa*).

Do ponto de vista simbólico, portanto, a ‘terceira margem’ – conceito aporético, de significado obtuso – está dada no enredo através da soma dos supracitados elementos (*rio* + *pai* + *canoa*). E, por sua vez, os elementos diegéticos sustentáculos da abstração definem sentidos simbólicos por conta própria. O rio, conforme mostramos anteriormente, contém a *travessia paradoxal*, nunca finalizada (e, por isso mesmo, diferente de todas as *travessias* de Rosa), e a noção de *permanência*, vinculada simbolicamente a definitiva impossibilidade de elucidação da aporia instaurada. A canoa, por perder sua funcionalidade tradicional, tem alterada sua serventia, passando a representar o processo restritivo que caracteriza fortemente a aporia central<sup>493</sup>. Todos estão ‘atravessados’, de alguma forma, pelas distorções provenientes da aporia, e, no enredo, todos encontram um ponto de convergência na atitude do pai em permanecer misteriosamente no meio do rio, como que marcando um limite fugidio de significado desconhecido.

Como não incidem diretamente na organização da estrutura de base do enredo, os símbolos tendem a assumir funções integrativas e não distributivas. Ou seja, são, conforme terminologia barthesiana, “unidades indiciais”, responsáveis por atuar não sobre um “ato complementar e consequente”, mas sobre “um conceito mais ou menos difuso, necessário entretanto ao sentido da história”, remetendo, portanto, “a um significado e não a uma ‘operação’” (BARTHES, 1976, pp. 31-32). Neste sentido, a compleição simbólica do conto alcança mais facilmente a consciência extradiegética que esquadrinha cada palavra do texto, ‘sedenta’ por desvendar o sentido maior por trás da decisão do protagonista.

---

493 Esse caráter de restrição relacionado à aporia do conto é muito recorrente em outros textos literários que trabalham um problema central sem nunca resolvê-lo. Veremos, mais adiante, que esse é, talvez, um dos efeitos mais deletérios do fenômeno aporético.

### 1.3.3. Causa motora aporética: o acentuado efeito negativo das aporias

Quando atentamos para o desespero de Richard Burwell, protagonista do conto “The mysterious card”, dois aspectos sobressaem: primeiro, o protagonista possui um desejo incontrolado de descobrir o segredo contido na mensagem que a atraente mulher lhe repassa; segundo, esse desejo torna-se cada vez mais intenso na proporção em que desgraças maiores vão lhe sucedendo, até que ele chegue ao “fundo do poço”, sem encontrar uma ‘saída’ para o seu dilema central.

Bem distante do tempo e do espaço em que foi publicado “The mysterious card”, encontramos o portador de outra aporia no conto “A fila”, de Murilo Rubião. Pererico está encarregado de comunicar algo ao gerente de uma fábrica. Essa missão é dada na narrativa como uma necessidade irrevogável. O protagonista enfrenta filas intermináveis durante seis meses, e a ‘aporrinhão’ de um porteiro, chamado Damião, que deseja profundamente saber o que Pererico tem a dizer ao gerente<sup>494</sup>. Esse mesmo Damião encarrega-se de frustrá-lo diariamente, colocando-o numa posição na fila na qual nunca será atendido dentro do prazo-limite estabelecido para o dia. O homem que saiu do conforto de sua cidadezinha para realizar uma tarefa aparentemente simples num centro metropolitano, agora sofre humilhações, padece fome e passa a ser sustentado por uma prostituta<sup>495</sup>. Tudo isso porque carrega consigo uma aporia.

Em outro caso, nos encontramos com a aflição intelectual de Averróis, em “A procura de Averróis”, de Jorge Luis Borges. A narrativa se centra na dificuldade de Averróis em conseguir traduzir os termos ‘tragédia’ e ‘comédia’, mencionados na *Poética*. A limitação de sua visão de mundo islâmica impede que o filósofo árabe os compreenda em seu sentido apropriado. Para ele, *enquanto filósofo*, o pior efeito da aporia não é algum mal físico, mas intelectual, isto é, a indução ao erro.

---

494 Neste conto, o portador da aporia, Pererico, diferente do Richard Burwell, *sabe*. O personagem Damião e a consciência extradiegética *não sabem*. Entretanto, isso não livra o protagonista de sofrer os efeitos da aporia, o que demonstra que, mais do que o saber, o simples fato de possuir a aporia já é suficiente para acarretar consequências deletérias sobre o seu possuidor.

495 No eixo ‘integrativo’ de Barthes, poderíamos encontrar diversos índices e símbolos que apontam para a dificuldade do homem do interior se adaptar a cidade grande, com suas infinitas mazelas sociais e seus processos burocráticos intermináveis. O segredo de Pererico, deste ponto de vista, aparenta não carregar muita importância; mas, o fato é que o que o protagonista tem a dizer, esse mistério não revelado que carrega consigo é a causa motora de todo o enredo. Portanto, ao menos do ponto de vista formal, a aporia é o que possibilita todas as construções: distributivas e integrativas.

O mal que recai sobre Averróis (e sobre todos aqueles que se colocam no seu lugar, como relata o narrador do conto) é, em certa proporção, semelhante ao que vivencia o crítico literário em “The figure in the carpet”, de Henry James. Sempre conduzido ao erro pela aporia, ele vê suas qualidades críticas serem reduzidas a nada. Trata-se de um sofrimento, não físico, mas também de ordem intelectual.

O “El inmortal” conjuga, talvez, a maior quantidade de efeitos negativos causados por uma aporia, considerando todas as narrativas que até agora consultamos dentre aquelas que adotam uma causa motora aporética. Aliás, o propósito do conto parece ser o de expor cruamente isso mesmo, conforme indicia o próprio Borges (1984, p. 629) no epílogo de *El Aleph*: “su tema es el *efecto* que la inmortalidad causaría en los hombres”(grifo nosso)<sup>496</sup>. Após a leitura da narrativa, sabemos que esse “efecto” não é nada positivo na vida daqueles que são atravessados pela aporia da imortalidade.

Poderíamos citar outros contos do mesmo autor argentino em que a aporia instituída como causa motora do enredo é motivo de sofrimentos diversos. Por exemplo, o paradoxal ‘triunfo na impotência’ vivenciado por Tzinacán, em “La escritura del dios”, que tem por característica mais sobressalente o fato de ele possuir a ‘chave’ da aporia, mas não *poder* (ou não *querer*) pronunciar a “fórmula” de quatorze palavras, capaz de reverter o curso das coisas e aplacar definitivamente todo o seu sofrimento e o de seu povo. Não sabemos se ele se considera desprovido das qualidades do seu ser primevo, aquele de “mago de la pirámide de Qaholom” (BORGES, 1984, p. 629), e somos lançados ainda mais fundo nos ‘porões’ da aporia quando nos informa que nunca dirá as palavras desconhecidas, porque já não se lembra de Tzinacán<sup>497</sup>.

O que essas (e outras) narrativas aporéticas, citadas quase aleatoriamente, apresentam em comum com “A terceira margem do rio” é o fato de as consequências da aporia central,

---

496 Os comentários de Borges, enquanto autor, devem ser considerados de forma diferente do que tradicionalmente costumamos fazer com autores que se pronunciam sobre suas obras. No escritor argentino, *narrativa* se alinha de tal modo à *reflexão ensaística* que, por vezes, induz a crítica ao erro da redução e, posteriormente, equalização direta entre as construções metafóricas da linguagem literária, rica de possibilidades, e as construções conceituais apresentadas em seus ensaios e palestras. Quando guardamos as proporções, percebemos que é possível alinhar ambos os domínios. E esse alinhamento costuma ser produtivo, se realizado com os cuidados necessários. Na segunda parte de nossa análise, dedicada a “El inmortal”, trataremos em pormenor tanto das questões relativas aos efeitos negativos da aporia quanto do mencionado alinhamento entre literatura e pensamento reflexivo em Borges.

497 “ya no me acuerdo de Tzinacán” (BORGES, 1984, p. 599). Como no conto “A fila”, o portador da aporia (Tzinacán, no caso) *sabe*, mas a consciência extradiegética *não sabe*, e assim permanece. É interessante a posição do protagonista de “A terceira margem do rio”, a respeito do qual nem sequer podemos afirmar com certeza que ele *sabe*; pois, conforme apresentamos anteriormente, ele parece estar imerso numa fase mais avançada da aporia (a zetética), porém, não é detentor do saber como o é Pererico ou Tzinacán (se a frase “ya no me acuerdo de Tzinacán” for interpretada no literal, então, o protagonista, *se sabia, deixou de saber*, e tornou-se semelhante ao pai de “A terceira margem do rio”).

que dá a forma e o fim do enredo, tenderem a ser *nefastas* na vida da consciência diegética. Talvez, isso decorra da própria natureza geral das aporias: a fase catártica é caracterizada, praticamente, por qualidades intimamente ligadas à perplexidade angustiante seguida do mais profundo sentimento de impotência face ao problema irremediável. Enquanto a fase zetética faz o ser em aporia se desprender do cuidado consigo mesmo e com os que o rodeiam para viver plenamente imerso no problema que o captura. Nesse sentido, nenhuma narrativa até agora consultada ilustra melhor a convivência dessas duas fases da aporia do que “A terceira margem do rio”, pois aí vemos, claramente, a *dor* do filho intensificada pela *indiferença* do pai.

No domínio narrativo, supõe-se que dificilmente os eventos constituidores do enredo não representem diegeticamente o teor negativo da aporia – caso ela seja adotada como causa motora do relato. Os exemplos citados acima nos parecem ser apenas a “ponta do iceberg”. E, como já sabemos, não tem sido diferente com a narrativa rosiana aqui analisada. Precisamos, entretanto, ‘mensurar’ o alcance dos efeitos negativos da aporia, o que, de certa forma, já está a meio caminho andado, se considerarmos as seções analíticas anteriores. Por esta perspectiva, consideremos a integridade das relações do ser em aporia para melhor visualizarmos o alcance. Esta integridade pode ser vislumbrada através das *relações subjetivas* (do ente em aporia consigo mesmo) e das *relações objetivas* (do ente em aporia com o mundo).

Em primeiro plano, vemos o narrador do conto rosiano desconcertado consigo mesmo por não compreender o fenômeno que observa ao longo de toda sua vida. Em geral, conviver com os sentimentos advindos da aporia significa, para ele, ser cerceado de sua própria autoafirmação, sua própria autorrealização. Já vimos que o filho não dá o seguimento normal a sua vida, isto é, não se casa e nem assume as funções sociais que daí decorrem. Segundo a narrativa, ele permanece com as “bagagens da vida” (ROSA, 2011, 81).

Abandonando o direito de progredir subjetivamente, por causa do problema não resolvido do pai, o narrador/filho permanece intimamente dilacerado – o que, por sua vez, acarreta a destruição de sua vida social. E, assim, perde suas relações familiares e amistosas (ROSA, 2011, pp. 80-1). Fisicamente, encontra-se debilitado: “achques, ânsias, (...), cansaços, perrengue de reumatismo”; e a desesperança vem junto com a velhice “Eu já sofria o começo da velhice – esta vida era só o demoramento” (ROSA, 2011, p. 81). As sequelas da aporia na vida do filho são, portanto, calamitosas, tanto no âmbito de suas relações subjetivas, incapaz de *ser*, tal como reconhece: “Sou o que não foi” (ROSA, 2011, p. 82), como no âmbito de suas relações objetivas: “Eu fiquei aqui, de resto. Eu nunca podia querer me casar” (ROSA, 2011, p. 81).

Em segundo plano, através da visão do narrador, vemos o protagonista. Impossível saber ao certo o que vai em sua subjetividade. No entanto, deduz-se de suas atitudes que ele está inteiramente possuído pela aporia. A sua obsessão intensifica um danoso sentimento: o da indiferença. Indiferença consigo mesmo do ponto de vista mental: “não tinha afeto?” (ROSA, 2011, p. 80)<sup>498</sup>; e do ponto de vista físico: “virara cabeludo, barbudo, de unhas grandes, mal e magro, ficado preto de sol e dos pelos, com o aspecto de bicho” (ROSA, 2011, p. 80). No lado das relações objetivas, total indiferença com os membros de sua família e com os demais atores sociais (os seus parentes, vizinhos e conhecidos), e mesmo aqueles, dotados de autoridade, como o padre e os soldados (ROSA, 2011, p. 79). O abandono da expressão linguística resume bem o seu ‘divórcio’ com o social.

No fim, a entrega absoluta à aporia desarticula e destrói completamente o núcleo social mais forte: a família<sup>499</sup>. E tal destruição soa para as consciências diegética e extradiegética como um mal gratuito, sem propósito (lúcido ou implícito) algum. Mas, novamente, são estes pontos de inteiro despropósito que fazem a narrativa de Rosa ser a obra-prima que é: ela ‘toca’ em nosso ego, e parece exigir, se quisermos continuar com sua leitura, que nos despojemos dos referenciais crítico-teóricos tradicionais com os quais viemos para lê-la e *solucioná-la*. Depostos os nossos aparatos críticos enrijecidos, nos deparamos, junto com o narrador, com a *impotência*; vivenciamos o desprazer de saber que nem tudo se sujeita ao nosso sistema medíocre de compreensão dos fenômenos. E aqui, inevitavelmente, lembramos a assertiva de Hamlet de que há mais mistério entre o céu e a terra do que possa sonhar nossa vã filosofia. Tal assertiva volta a ganhar plenitude e desmistificar o novo (?) ‘mito’ de que somos autossuficientes.

Assim, se há um efeito positivo, dentre todos os males decorridos da aporia do conto, este é semelhante ao que Sócrates costumava causar: a purgação da arrogância, da ‘feiura’ de uma crítica que não reconhece o hábito de enfrentar todos os problemas com soluções preconcebidas, não respeitando a primazia da obra sobre as ideias que temos a seu respeito, mas, ao contrário, adaptando a obra às mais diversas visões (religiosas, místicas, metafísicas,

---

498 O narrador se impressiona com a *resiliência física e mental* do pai: “O severo que era, de não se entender, de maneira nenhuma, *como ele aguentava*” (ROSA, 2011, p. 79. Grifo nosso).

499 Para o crítico Audemaro Taranto Goulart (2013, p. 474), o pai deseja isso mesmo: destruir a concepção de família, enraizada no inconsciente do homem, e voltar às origens do homem primitivo. Segundo o crítico, o que motiva todos esses males é a meta do pai: abolir qualquer marca do patriarcalismo e sua influência na organização social. Como o próprio crítico reconhece, sua interpretação não está isenta de erro. Do nosso ponto de vista, ‘involuir’, ou criar “progresso no regresso” (como ele diz) para eliminar o sistema patriarcal torna-se uma tarefa tão gigantesca e absurda que trazê-la para o âmbito crítico-explicativo é correr o risco de fundar uma interpretação ‘deformada’ do relato. Mas, é mais ou menos isso que a aporia faz com todas as interpretações elucidativas: cria distorções irreconciliáveis ou sujeita a explicação a fundar suas bases sobre um ‘terreno’ ilusório.

filosóficas etc.). Purgação, finalmente, da traumática incapacidade de reconhecermos que *não sabemos*.

#### 1.4. O enredo e o seu sistema de base

O sistema de base é, para muitos, o próprio enredo. Tal compreensão decorre daquele ‘esquematismo redutor’ denunciado por Ronald Crane e, posteriormente, por Norman Friedman que, abertamente, toma o trabalho de Crane como ponto de partida para a sua tipologia de enredos<sup>500</sup>. Dentro desta visão, somente o conjunto de ações/eventos/acontecimentos e suas concatenações constitui a matéria do enredo. O problema percebido desde logo nesta concepção é a exclusão de um aspecto fundamental para a análise: o *princípio diegético*. Reduzir o enredo ao mencionado conjunto significa ter que desconsiderar, *a priori*, elementos que podem não apenas estabelecer relações de sentido, através de correlações diversas, mas também serem eles mesmos constituintes da própria estrutura da categoria em questão<sup>501</sup>.

Por conta disso, preferimos tomar o sistema de base como mais ou menos o que Barthes (1976, p. 36) chamaria de “armadura da narrativa”. Esta expressão, no teórico francês, diz respeito apenas à estruturação das *funções cardinais* (ou núcleos), que se referem às grandes articulações da narrativa, aos eventos imprescindíveis para o seu andamento. Mas, o sistema de base compreenderia, em termos barthesianos, tanto os núcleos como as chamadas *catálises*.

Por tratar do exame minucioso da sequência de eventos, o instrumental teórico mais adequado para lidar com o sistema de base seria aquele fornecido pelos estruturalistas franceses (como se percebe com a evocação de Barthes). Os estudiosos desta tendência são os que mais detidamente refletiram sobre a microestrutura do enredo, conforme tentamos mostrar no segundo capítulo deste trabalho<sup>502</sup>. Trabalhando à exaustão a herança do formalismo russo, em especial Propp, Tomachevski e Shklovsky, eles tratam basicamente dos mesmos aspectos do sistema de base, apesar das divergências terminológicas. Por exemplo, os motivos associados e livres de Tomachevski mantêm correspondência conceitual com os predicados verbais e adjetivos de Todorov, ou com os mencionados núcleos e catálises de Barthes. Ou,

---

500 A esse respeito, consultar a *seção 1.4.* do segundo capítulo.

501 Sobre essa discussão, consultar a *seção 1.5.* do segundo capítulo.

502 Consultar a *seção 1.3.* do segundo capítulo para mais detalhes.

ainda, a própria ideia de *motivo*, trabalhada inicialmente por Veselovski e ampliada por Tomachevski, em Todorov é análoga a de *proposição*, e em Bremond (e de certa forma em Barthes) é análoga à *função* proppiana<sup>503</sup>.

Ou seja, todos estes autores tratam ao seu modo das mesmas dimensões estruturais do sistema de base de um enredo: o *evento*, os diversos tipos de *sequências* de eventos, a *correlação lógica* entre as sequências de eventos, a natureza da *razão*<sup>504</sup> que une os eventos para um determinado fim em uma narrativa etc.<sup>505</sup>. Para a breve análise que pretendemos fazer do sistema de base de “A terceira margem do rio” resolvemos adotar, sempre que necessário, a terminologia de Barthes, como já ficou subentendido um pouco mais acima. Este autor parece admitir uma maior flexibilidade para as suas ideias, a depender da relatividade do ângulo sob o qual olhamos um evento isolado ou uma sequência de eventos. E, por isso, nos é mais vantajoso trabalhar com seus conceitos quando estivermos tratando da microestrutura do enredo<sup>506</sup>.

Propomos uma breve rememoração dos conceitos-chave de Barthes. Primeiramente, o teórico francês fala em organizar as unidades narrativas em duas grandes classes: a) a *classe distributiva* e b) a *classe integrativa*.

A primeira corresponde ao eixo sintagmático, às relações *in praesentia*, ou aos *relata* metonímicos. Nela estão as funções, isto é, as *funções cardinais* – também chamadas de *núcleos* – e as *catálises*. Os núcleos são as articulações indispensáveis ao andamento do relato. Nas palavras do próprio Barthes (1979, p. 32): “Para que uma função seja cardinal, é suficiente que a ação à qual se refere abra (ou mantenha, ou feche) uma alternativa consequente para o seguimento da história, enfim que ela *inaugure ou conclua uma incerteza*”

---

503 Essas correspondências conceituais estão mostradas em maiores detalhes na *seção 1.2. e 1.3.* do segundo capítulo.

504 Ou “relação de solidariedade” nos termos de Barthes (1979, p. 39).

505 Alguns termos citados aqui são bem caro aos estruturalistas franceses. Tais são os casos de *sequência* e *correlação lógica*. Tratam em maiores detalhes destes dois aspectos os teóricos Tzvetan Todorov e Claude Bremond (ver a *seção 1.3.* do segundo capítulo). Para os nossos intuítos, porém, não precisaremos usar estas, nem quaisquer outras terminologias que venhamos a adotar, com o rigor proposto por esses autores. Nosso trabalho será, em grande parte, o de analisar a composição da estrutura do sistema de base e verificar aí se a causalidade aporética altera essa composição (e como a faz).

506 Por exemplo, Barthes nos alerta para termos a sensibilidade crítica no momento de examinar uma dada unidade significativa. Assim, certo evento pode acumular mais de uma classificação ao mesmo tempo, a depender da perspectiva sob a qual o observamos. Diz: “uma unidade pode pertencer ao mesmo tempo a duas classes diferentes: beber um uísque (no *hall* de um aeroporto) é uma ação que pode servir de catálise à notação (cardinal) de *esperar*, mas é também e ao mesmo tempo o índice de uma certa atmosfera (modernidade, descontração, lembrança, etc.): dito de outra maneira, certas unidades podem ser mistas” (BARTHES, 1979, p. 35). É essa possibilidade de dupla classificação que aponta para a flexibilidade a que nos referimos no corpo do texto.

(grifo nosso). As catálises têm, em geral, uma funcionalidade baixa, porque possuem uma “natureza completiva”, isto é, ‘preenchem’ o espaço subsequente entre uma grande articulação e outra: “o espaço que separa ‘o telefone tocou’ e ‘Bond atendeu’ pode ser saturado por uma multidão de incidentes pequenos e de descrições pequenas: ‘Bond se dirigiu à sua mesa, levantou um receptor, posou seu cigarro’, etc.” (BARTHES, 1979, pp. 32-3).

A segunda corresponde ao eixo paradigmático, às relações *in absentia*, ou aos *relata* metafóricos. Nesta classe estão os índices, que se subdividem em *índices* (propriamente ditos) e *informantes*. Os primeiros remetem a “um caráter, a um sentimento, a uma atmosfera (por exemplo de suspeita), a uma filosofia”, conforme Barthes. Os segundos ajudam a “identificar, para situar no tempo e no espaço”, isto é, são “dados puros imediatamente significantes”, ao contrário dos índices, que “implicam uma atividade de deciframento” (BARTHES, 1979, p. 34).

Apesar de o termo *função* estar reservado para as unidades da classe distributiva, o teórico francês admite que todas são *funcionais*, em maior ou menor grau: “uma notação, na aparência expletiva, tem sempre uma função discursiva: ela acelera, retarda, avança o discurso, ela resume, antecipa, por vezes mesmo desorienta” (BARTHES, 1979, p. 35). A diferença básica entre as unidades de uma e de outra classe consiste no fato de que os núcleos e catálises remetem às *operações*, enquanto os índices e informantes, por sua vez, remetem aos *significados*.

#### 1.4.1. Funções cardinais, catálises, índices e informantes em “A terceira margem do rio”

Analisando o conto, rapidamente percebe-se que o seu sistema de base é composto por um número bastante reduzido de funções cardinais. Em compensação, parecem abundar as catálises, os índices e informantes. Esse fenômeno, conforme nossa hipótese, está diretamente vinculado à causalidade aporética do enredo. Antes, porém, de provarmos esta suposição, é preciso fazer um exame mais pormenorizado de cada parágrafo do conto, para que possamos vislumbrar as grandes articulações da narrativa e as demais unidades componentes.

O primeiro parágrafo traz informações<sup>507</sup> ‘pregressas’ e serve mais como um sumário narrativo, a partir do qual o leitor entra rapidamente em contato com o contexto passado do pai e da família. Entretanto, já no final do sumário narrativo, temos o primeiro grande evento

---

507 Barthes chamaria de *informantes* que, como vimos, são aquelas unidades narrativas responsáveis por trazerem “um conhecimento todo feito”, ou por dar “autenticidade à realidade do referente” e “enraizar a ficção no real” (BARTHES, 1979, p. 34).



que dá o direcionamento do enredo. "certo dia, nosso pai mandou fazer para si uma canoa" (ROSA, 2011, p. 77). Se uma função cardinal, conforme Barthes, é identificada pela proposta de *abertura de uma alternativa* que dará seguimento à narrativa, temos na ação de *mandar construir a canoa* (e na sua própria construção implícita), a primeira grande articulação.

O teórico francês, inspirado em Propp, acredita ser possível *nomear* uma sequência que apresenta núcleos convergentes<sup>508</sup>. Particularmente, pensamos que o ato de nomear um conjunto de eventos se caracteriza como procedimento redutor que, em algum momento, pode deixar de fora aspectos funcionais importantes. Entretanto, optamos por proceder assim, com o fim de discernirmos melhor uma hierarquia de funções dentro do enredo. Neste sentido, nomeamos a sequência encabeçada pela função cardinal que abre as possibilidades narrativas de "A terceira margem do rio" com o termo *Construção*.

O segundo parágrafo traz ainda alguns *informantes* que auxiliam na contextualização do espaço (localização da casa no momento em que o pai decide pela construção, as características do rio etc.) onde é inaugurada a primeira grande função do conto. Porém, neste mesmo parágrafo, temos o surgimento de outra sequência, em que desponta a função: "a canoa ficou pronta" (ROSA, 2011, p. 77), que nomearemos provisoriamente de *Término*<sup>509</sup>.

O terceiro parágrafo traz como núcleo a partida do pai. Os demais elementos são índices (da indiferença paterna e da indignação materna, por exemplo) ou informantes<sup>510</sup>: "Nosso pai entrou na canoa e desamarrou, pelo remar. E a canoa saiu se indo – a sombra dela por igual, feito um jacaré, comprida longa" (ROSA, 2011, p. 78). Nesta passagem, as funções cardinais *entrar na canoa* (parte a) e nela *navegar* rumo ao meio do rio (parte b) podem compõe uma mesma sequência: *Partida*.

Do ponto de vista sequencial, a função cardinal que abriu os motivos da narrativa (a Construção) está logicamente prestes a se encerrar, visto que já nos foi a apresentado o Meio (o Término) e o 'princípio' do Fim (a Partida) do enredo. No entanto, surge, já no quarto parágrafo, a função cardinal que, em vez de "encerrar uma incerteza" (como quer Barthes), a prolonga – transformando-a na principal causalidade do enredo: "Nosso pai não voltou. Ele

---

508 "A sequência é com efeito sempre nomeável. Determinando as grandes funções do conto, Propp, depois Bremond, têm sido levados a nomeá-las (*Fraude, Traição, Luta, Contrato, Sedução*, etc.)" (BARTHES, 1979, p. 39).

509 Deve-se ficar claro que nomeamos *funções* por *sequência*, querendo nos referir, especificamente a esta última.

510 "Nem falou outras palavras, não pegou matula e trouxa, não fez a alguma recomendação" (ROSA, 2011, p. 177). Aqui é interessante observar como uma 'microsequência' transita entre a *informação* da situação paterna ao partir e o *índice* da indiferença que domina praticamente todas as atitudes do progenitor.

não tinha ido a nenhuma parte. *Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio*, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais” (ROSA, 2011, p. 78). Executar a “invenção de se permanecer” no meio do rio é, propriamente, a função cardinal que resume a causalidade aporética do enredo. Nomearemos esta sequência imprescindível de *Permanência*.

Da perspectiva puramente estrutural, temos, finalmente, os fundamentos do sistema de base do enredo, ou o que Barthes chama de “armadura da narrativa”: a *Construção*, o *Término*, a *Partida* e a *Permanência* (sendo esta última sequência a que contém a função cardinal que é causa principal de todo o enredo). Basicamente, o arcabouço do enredo se dá já nos quatro primeiros parágrafos do conto, o que, em termos quantitativos, representaria pouco mais do que vinte e seis por cento de toda a narrativa<sup>511</sup>. Com algumas exceções (como veremos) a continuidade da narrativa está assentada, em sua quase totalidade, em catálises, índices e informantes: isto, deixemos bem claro, *em relação à macrossequência do sistema de base*.

Apontadas as bases do enredo, é interessante observar em que elas diferem em relação aos demais enredos ‘tradicionais’. Segundo Barthes (1979, p. 28), a essência de uma função está em seu poder de *correlacionar-se* com um evento futuro<sup>512</sup>. Caso não haja essa correlação, a “notação transforma-se em signo de veleidade, etc.” (BARTHES, 1979, p. 31). Isto significa que uma função é o “germe” (nas palavras do teórico francês) de outra que será narrada posteriormente e que, portanto, a sequência que se formará vai da abertura de uma situação até o seu completo fechamento.

Já sabemos que o enredo de “A terceira margem do rio” não obedece a esse esquema. A correlação existe até a sequência *Permanência*. Esperamos a narrativa inteira por um fechamento satisfatório do ato inusitado do pai, e isto não ocorre. Neste momento, percebe-se a quebra da correlação entre funções, e temos o surgimento de uma classe de função diferenciada: aquela que, apesar de não realizar-se no seu consequente, mantém-se como uma função apenas por ‘especular’ a existência dele. Nesse sentido, a sequência *Permanência* se

---

511 Uma simples regra de três nos atesta a porcentagem referida. São, no total, quinze parágrafos (100%); logo, quatro parágrafos representam aproximadamente vinte e sete por cento.

512 “o modelo é clássico a partir da análise de Tomachevski: a compra de um revólver tem como correlato o momento em que será usado (...), tirar o telefone do gancho tem como correlato o momento em que aí será recolocado; a intrusão do papagaio na casa de Félicité tem como correlato o episódio do empalhamento, da adoração, etc.” (BARTHES, 1979, p. 31).

correlaciona não com um elemento de seu mesmo nível (o distribucional), mas com elementos do nível integrativo (os índices e informantes)<sup>513</sup>.

Ao correlacionar-se com o nível integrativo, a função delega uma importância fundamental a elementos tidos normalmente como de baixa funcionalidade. O problema do *alto* ou *baixo* grau de funcionalidade de um elemento narrativo, não é uma questão apenas de correlação estrita, mas também de *relação* entre perspectivas. Comparado à macroestrutura do sistema de base, com seus eventos basilares, o que segue após a sequência *Permanência* não passaria de um conjunto de elementos “expansivos” (na terminologia de Barthes). Porém, o *valor* muda quando relacionamos essa mesma ‘expansão’ a outro referencial como, por exemplo, a consciência diegética.

Assim, para o narrador e os demais personagens, as consequências que decorrem da suspensão permanente da elucidação possuem alta funcionalidade, pois demonstram o poder de atuação da aporia sobre consciência diegética. Como vimos, o processo catártico gerado pela dor da incompreensão, pela diminuição e inépcia da razão ante o extraordinário (no sentido de “fora de série”), o teor estranhamente negativo que a lógica desconhecida da aporia tende a impor à vida de seus portadores, tudo isso ajuda a construir, indubitavelmente, a causa final do enredo rosiano.

Analisando o sistema de base da perspectiva da consciência diegética, percebemos que aqueles elementos destinados a receber a classificação de catálises, na relação com a macroconjuntura da narrativa, passam a compor sequências extremamente importantes na relação com narrador personagem em especial. Assim, novas sequências são abertas (as que tratam do impacto da aporia sobre o narrador e os personagens) e suas ‘catálises’ ganham *status* de verdadeiras funções cardinais dentro do relato por conta da causalidade aporética. Se a narrativa resolvesse a incerteza instaurada na macrossequência (particularmente, na última função cardinal), então elas não passariam, com algumas exceções, de sequências de catálises propriamente ditas<sup>514</sup>.

Ao tomarmos o filho como ‘fulcro’ estrutural, é possível obter os eventos que lhe são significativos, isto é, que definem sua *atuação*, o seu *caráter* e o seu *pensamento*. Na atuação, ocorre o que mencionamos anteriormente: as catálises (na macrossequência) passam a

---

513 Barthes (1979, p. 28) prevê essa possibilidade nas seguintes palavras: “A alma de toda função é, caso se possa dizer, seu germe, fato que lhe permite semear a narrativa de um elemento que amadurecerá mais tarde, sobre o mesmo nível, ou *além, sobre um outro nível*” (grifo nosso).

514 É interessante observar que a macrossequência está “quebrada”, isto é, a ausência de uma função cardinal que encerra a incerteza aberta é um *registro verdadeiramente estrutural* do impacto da aporia sobre o núcleo mais elementar do enredo. Em outras palavras, a aporia enquanto fenômeno literário está refletida em diversos níveis do texto narrativo e não apenas na diegese.

partilhar atributos de funções cardinais; no caráter e no pensamento, é determinante à *feitura catártica* do enredo a presença dos índices e informantes. Nesse sentido, observamos na *timeline* do filho as seguintes sequências: *Cuidado*, *Busca*, *Obsessão*, *Substituição*, *Conformação*. A construção de cada um desses temas se dá, diferentemente do que ocorre com a “armadura” do enredo, através da análise conjunta de catálises (ou núcleos nessa nova perspectiva), índices e informantes<sup>515</sup>. Essas sequências são atualizadas sob formas funcionais e indiciais diversas, porque, devido a certa alternância na perspectiva emocional do narrador, elas tendem a se reiteradas<sup>516</sup>.

A temática do *Cuidado* aparece no sexto parágrafo: “Eu mesmo cumpria de trazer para ele, cada dia, um tanto de comida furtada” (ROSA, 2011, p. 78). E aqui temos uma microsequência ‘polivalente’: pode ser classificada como uma *catálise* (se comparada às grandes articulações do enredo) ou um *núcleo* (pois *inicia* uma situação que terá impactos definitivos na vida do narrador/filho); por outro lado, esta microsequência apresenta um *informante* (“um tanto de comida furtada”), cuja principal função é a de tornar verossímil a sobrevivência do pai nas condições extremas do rio (“enraizar” a narrativa no real, nas palavras de Barthes, isto é, dá contornos de plausibilidade ao enredo<sup>517</sup>). Mas, sua principal função é indicial: ela sugere o princípio de ‘mutilação’ do caráter do filho – que, como sabemos, irá abdicar dos cuidados com a própria vida para priorizar os cuidados com a vida do pai<sup>518</sup>. Este índice desenvolve uma das características fundamentais da causalidade aporética: a indiferença do ser portador da aporia consigo mesmo<sup>519</sup>.

A *Busca* está espelhada, à semelhança do *Cuidado*, em várias microsequências. As primeiras manifestações deste tema são perceptíveis através do tom inquiridor com o qual o

---

515 É importante compreender que não estamos, necessariamente, em busca de unidades frasais mínimas para representar cada um dos temas acima. O tema pode ser dado por um conjunto de frases, ou mesmo por uma única palavra, e, ainda assim, não perder o seu caráter de função. É precisamente isto que Barthes (1979, p. 30) expõe na seguinte passagem: “as funções serão representadas ora por unidades superiores à frase (grupos de frases de talhes diversos, até a obra no seu todo), ora inferiores (o sintagma, a palavra, e mesmo, na palavra, somente certos elementos literários...)”.

516 Referimo-nos ao ciclo afetivo *perplexidade – otimismo – busca – frustração*, analisado na *seção 2* deste capítulo (“O enredo e o seu alcance diegético: funções diegéticas da narração”).

517 Mencionamos, anteriormente, o episódio em que jornalistas tentam fotografar o pai e não obtêm sucesso. Os expedientes da fuga, narrados no texto, são, nesta perspectiva, informantes.

518 “Eu fiquei aqui, de resto. Eu nunca podia querer me casar. Eu permaneci, com as bagagens da vida. Nosso pai carecia de mim, eu sei” (ROSA, 2011, p. 81).

519 Analisamos, na *seção 3* deste capítulo, o sentimento de indiferença que o pai desenvolve em relação aos seus familiares. Entretanto, este sentimento possui visivelmente um duplo impacto: ao mesmo tempo em que é *indiferença ao outro*, é, também, *indiferença para consigo mesmo*. Como vimos, o pai esquece de si, ou, nas palavras do narrador, não faz “conta do se-ir do viver” (ROSA, 2011, p. 79), assumindo “aspecto de bicho” (ROSA, 2011, p. 80).

narrador referencia a atitude do pai. O oitavo parágrafo marca o princípio da postura investigativa, quando o narrador reclama sobre a impossibilidade de se acomodar (“se costumar”) com tão esquisita situação do pai: “a gente mesmo nunca se acostumou (...). O severo que era, de não se entender, de maneira nenhuma, como ele aguentava” (ROSA, 2011, p. 79). O índice que prevalece na última sentença da citação, por meio da locução adverbial de negação “de maneira nenhuma”, leva-nos a crer que o filho tenha elaborado as mais diversas hipóteses, com os demais membros da comunidade. Entretanto, uma observação deve ser feita: esta postura inquiridora do filho não o leva à fase zetética da aporia, primeiramente, porque não há um *methodos* traçado ao qual ele se apegue ferrenhamente (como ocorre com o pai). Segundo, a predominância da afetividade sobre a razão conduz o narrador ao ‘cárcere’ do já analisado ciclo de alternância (*perplexidade-otimismo-frustração*) que o impede de fazer progressos mais ‘objetivos’ em relação à conduta do progenitor.

O mais próximo de uma atitude propriamente investigativa a que o narrador chega está descrito no décimo primeiro parágrafo: “Seja que, quando eu quis mesmo saber, e firme indaguei, me diz-que-disseram: que constava que nosso pai, alguma vez, tivesse revelado a explicação, ao homem que para ele aprontara a canoa” (ROSA, 2011, p. 81). Porém, na primeira frustração em seu esboço de *methodos*, o narrador volta a priorizar o estado catártico, caindo no ciclo acima referido<sup>520</sup>.

A *Obsessão*, na verdade, é um desdobramento mais intenso da temática do Cuidado. Nela, prevalece as funções indiciais que apontam para a atitude radical do filho – que destrói a sua vida por conta das excessivas preocupações que nutre pelo estado do seu pai<sup>521</sup>.

Dentre todos os temas, o da *Substituição* é o que mais claramente se atualiza através de funções cardinais, abrindo pouco espaço para os índices e informantes. Ele é construído pela seguinte cadeia de núcleos: *Invocação*, *Proposta*, *Concordância*, *Contato*, *Fuga*, presentes no décimo terceiro e no décimo quarto parágrafo do conto:

Só fiz, que fui lá. Com lenço, para o aceno ser mais. Eu estava muito no meu sentido. Esperei. Ao por fim, ele apareceu, aí e lá, o vulto. Estava ali, sentado à popa. Estava ali, de grito. Chamei, umas quantas vezes [*Invocação*]. E

---

520 Fazem parte de sua situação ‘cartática’ as já outrora citadas sequências de informantes que seguem após aquele esboço de investigação: “E apontavam em mim uns primeiros cabelos brancos”, “Sou homem de tristes palavras”, “tinha achaques, ânsias, (...), cansaços, perrengue de reumatismo” (ROSA, 2011, p. 81) e outras mais.

521 As citações sobre esse aspecto obsessivo do filho já foram feitas diversas vezes ao longo da análise. Aliás, essa repetição de passagens para se referir a detalhes analíticos diferentes só confirma o que sugere Barthes a respeito da relatividade dos valores semânticos das unidades narrativas. Para cada ponto de vista analítico específico, uma mesma passagem pode servir a propósitos diversos.

falei, o que meurgia, jurado e declarado, tive que reforçar a voz – “Pai, o senhor está velho, já fez o seu tanto...Agora, o senhor vem, não carece mais... O senhor vem, e eu, agora mesmo, quando que seja, a ambas vontades, eu tomo o seu lugar, do senhor, na canoa!...” [*Proposta*]. (...). Ele me escutou. Ficou em pé. Manejou remo n’água, proava para cá, concordado [*Aceitação*]. E eu tremi, profundo, de repente: porque, antes, ele tinha levantado o braço e feito um saudar de gesto – o primeiro, depois de tamanhos anos decorridos! [*Contato*] E eu não podia... Por pavor, arrepiados os cabelos, corri, fugi, me tirei de lá, num procedimento desatinado [*Fuga*] (ROSA, 2011, pp. 81-2) <sup>522</sup>.

O tema da *Substituição* mantém-se duplamente funcional<sup>523</sup>, na medida em que referencia a atuação do narrador e, ao mesmo tempo, nos passa a ilusão de que pretende encerrar a incerteza deixada pela sequência *Permanência*, pertencente à macroestrutura do sistema de base. Com essa dupla articulação vem também a dupla importância da sequência: por um lado é fundamental para representar o último ato de desespero, a última ‘cartada’ do narrador ante a situação prestes a se definir como permanente através do término da própria narrativa; por outro lado, fazendo menção de se ligar à macroestrutura do sistema de base, esta sequência é imprescindível para a constituição da última fase do enredo: o desfecho. Nesta perspectiva, o seu grau de funcionalidade é bastante elevado, o que justifica chamar as suas ‘unidades’ narrativas de *núcleos* (funções cardinais) e não de *catálises*. Com tudo isso, entretanto, somente o acréscimo da função *Fuga* torna-se suficiente para impedir uma forma de elucidação possível ao desfecho<sup>524</sup>.

---

522 A expressão indicial “da parte de além”, que segue logo após a supracitada passagem, é a que leva muitos estudiosos a classificarem a narrativa de “A terceira margem do rio” como fantástica. O filho está experimentando o inexplicável sobrenatural. A discussão sobre se o conto é ou não fantástico transcende os limites de nosso trabalho. Entretanto, gostaríamos de lembrar a sutil, mas importante distinção feita por Joseph Lewis French (ver a seção 1 – “Sobre uma peculiaridade do enredo em algumas narrativas breve” – no primeiro capítulo) a propósito das *riddle stories*: elas apresentam certo matiz fantástico que, no fim, se correlaciona com um aspecto materialista. Em “A terceira margem do rio”, tudo parece em suspense: nem prevalece o aspecto fantástico, nem o materialista. O certo é que a consciência diegética, quando procura explicações, não o faz recorrendo a manifestações do sobrenatural; antes, busca soluções materiais: doença, loucura, promessa feita, traços de religiosidade em geral (que não podem ser confundidos com o fantástico), como, por exemplo, quando diz o povo que o pai é o “avisado que nem Noé” (ROSA, 2011, p. 81). Assim, nos parece que a suspensão se resume somente à causalidade principal – que desconhecemos totalmente e, por isso mesmo, estamos inabilitados a classificá-la como materialista ou fantástica.

523 Com essa dupla funcionalidade vem também a dupla importância da sequência: por um lado é fundamental para representar o desespero extremo do filho ante a situação prestes a se definir como permanente através do término da própria narrativa. Por outro lado, fazendo menção de se ligar à macroestrutura do sistema de base, esta sequência é imprescindível para a constituição do desfecho. Nesta perspectiva, o seu grau de funcionalidade é bastante elevado, o que justifica chamar as suas ‘unidades’ narrativas de *núcleos* (funções cardinais) e não de *catálises*.

524 Dizemos “uma forma de elucidação”, porque, a rigor, *substituir* o pai no barco não seria garantia de que o narrador compreenderia o mistério. Em suposição, teríamos, com a substituição do pai pelo filho, um princípio de elucidação, e isto se a narrativa não se encerrasse logo após a permuta. Porém, em todas as hipóteses, parece que o narrador continuaria sendo o portador da aporia, uma vez que mesmo no barco, ele teria que se deparar com a sua fase zetética e permanecer nas entre-margens até decifrá-la (ou não).

Finalmente, a função *Fuga* também abre espaço para a (re)construção<sup>525</sup> definitiva do tema *Conformação* que se materializa no último parágrafo do conto:

Sofri o grave frio dos medos, adoeci. Sei que ninguém soube mais dele. Sou homem, depois desse falimento? Sou o que não foi, o que vai ficar calado. Sei que agora é tarde, e temo abreviar com a vida, nos rasos do mundo. Mas, então, ao menos, que, no artigo da morte, peguem em mim, e me depositem também numa canoinha de nada, nessa água que não para, de longas beiras (ROSA, 2011, p. 82).

A declaração da *fragilidade físico-emocional* (“Sofri o grave frio dos medos, adoeci”), do último e *devastador questionamento*, direcionado a sua “homênia” (“Sou homem, depois desse falimento?”), da *desesperança* (“Sou o que não foi, o que vai ficar calado. Agora é tarde”) e do *derradeiro consolo* ante um mal irremediável (“ao menos, que no artigo da morte, peguem em mim, e me depositem numa canoinha de nada, nessa água que não para”): toda essa conjuntura afetiva, que aparece predominantemente nas formas indiciais, testemunha o peremptório triunfo da aporia sobre as formas possíveis da elucidação.

Pelo exposto, percebe-se que a cadeia de eventos que monta o sistema de base é bastante reduzida. Por um lado, temos o arcabouço da narrativa, representado pelas quatro grandes funções cardinais; e, por outro, temos o misto de funções e índices formando os eventos que estão ligados ao narrador. Neste último caso, a predominância dos índices é inquestionável. Como havíamos mensurado anteriormente, cerca de setenta e três por cento da narrativa é indicial. E este dado tem uma ligação direta com a forma aporética da causalidade motora do enredo. Como o esclarecimento está truncado, impede-se o nascimento de novas funções cardinais que pudessem fechar a incerteza aberta no princípio do relato. Entra em cena, então, o que Barthes chama de “expansões”.

Para o conto “A terceira margem do rio”, este termo é inadequado. Justamente porque, com ele, o teórico francês quer se referir aos eventos menores que ajudam a ‘prolongar’ a narrativa. Porém, a dominante presença das funções indiciais espelha o que há de mais caro ao conto: a perplexidade da consciência diegética ante um evento que permanece incerto. Este aspecto, feito quase todo indicialmente, é o que nos permite classificar a natureza da aporia (catártica) e verificar a intensidade do impacto que ela causa. A impressão dada é a de que o conto parece ter sido construído para isso mesmo: *vivenciar a perplexidade, mais do que*

---

525 Dizemos ‘(re)construção’ porque o tema entra dentro do ciclo de repetições do estado emocional do narrador, referido anteriormente.

*elucidá-la*. Nesse sentido, os índices são tão imprescindíveis quanto às próprias funções cardinais que estruturam o sistema de base. Ou seja, apesar de estarem em classes diferentes, e ‘normalmente’ constituírem unidades hierarquicamente inferiores às funções cardinais, os índices neste conto rosiano estão em inteira igualdade funcional com os núcleos. E tudo isso devido ao tipo da causa motora que rege o sistema de base<sup>526</sup>.

### 1.5. Constatações finais da análise

Nesta primeira fase, procuramos fazer a demonstração analítica das ideias e conceitos trabalhados ao longo dos dois primeiros capítulos de nossa tese. Como vimos, traçamos o argumento do enredo de “A terceira margem do rio” (tópico 1.1.), com o intuito de fazer visível a história para que o leitor possa ter o vislumbre do entrecho das ações em sua totalidade.

Em seguida, passamos a analisar os elementos de outros níveis (especialmente, o da narração) que passam a compor o enredo através da observação do princípio diegético. Sabemos que, no conto, o narrador e sua enunciação exercem funções complementares importantes dando relevo aos efeitos da causa motora aporética, especificamente, aqueles que chamamos de *catárticos*.

Analisamos a natureza do problema central do conto e o submetemos aos testes da aporia<sup>527</sup>. Pelo critério da predominância de traços, tornou-se possível representar a decisão do pai na forma de uma aporia. Mais do que isso, confirmamos, a partir dos efeitos e características, que a consciência diegética vivencia a fase catártica, conforme havíamos postulado antes. Verificamos a extensão dos efeitos da aporia não apenas sobre o narrador e os personagens, mas também sobre o posicionamento da crítica – particularmente, aquela chamada por João Adolfo Hansen de “crítica hermenêutica”. Ainda neste momento de análise, refletimos sobre a dificuldade de se ter acesso ao caráter e ao pensamento do protagonista, devido à total inescrutabilidade dos aspectos subjetivos.

---

526 Parece ser perfeitamente aplicável à aporia o seguinte princípio: a quantidade de informações e eventos tendem a ser inversamente proporcionais à quantidade de índices. Já mostramos a escassez de ações principais (os núcleos organizadores da macroestrutura do sistema de base) em contraposição à proliferação indexical. A própria *ausência*, muitas vezes, da informação serve de índice, como por exemplo, a ausência dos nomes das personagens.

527 Tópicos 1.3. (“O enredo: sua causa motora – forma e fim do relato”) e 1.3.1. (“Natureza da causa motora: o teste da aporia, aporia catártica e a ‘mutilação’ do caráter e do pensamento do protagonista”).



Dando seguimento ao que foi proposto<sup>528</sup>, procuramos expor as relações simbólicas decorrentes da noção de “terceira margem”, dos elementos da diegese *rio* e *canoa* (seção 1.3.2. “Causa motora aporética: efeitos simbólicos”), com o fim de demonstrar que até mesmo os símbolos do conto tendem a convergir para e reforçar aspectos determinantes da aporia central, como, por exemplo, a noção de permanência e atemporalidade do problema.

Na seção 1.3.3. (“Causa motora aporética: o acentuado efeito negativo das aporias”), chamamos a atenção do leitor para uma característica marcante do fenômeno da aporia nos textos literários consultados: o valor negativo e destrutivo que ela lança sobre os seus portadores. No conto “A terceira margem do rio” a desagregação do núcleo familiar é o exemplo geral; e a dolorosa vivência do filho é o exemplo particular, trabalhado em minúcias. Também há a danosa indiferença do pai, com duplo efeito negativo sobre o próprio pai e sobre os demais (especialmente, os membros da família).

Finalmente, lançando um rápido olhar sobre a ‘microestrutura do enredo’, chegamos ao sistema de base. Percebemos que suas funções cardinais são bastante reduzidas, e que abundam os índices. Essa organização estrutural do sistema de base, conforme vimos, é um reflexo da causa motora aporética, que tende a suspender a ação e dar lugar à reflexão, devido à impossibilidade de se prosseguir rumo a uma elucidação satisfatória do problema<sup>529</sup>.

Com estas abordagens, pensamos ter tocado nos principais pontos que estruturam o enredo do conto rosiano: a sua *história*, o *princípio diegético* que o legitima, a *causa* que lhe dá forma e finalidade, a *natureza* desta causa, os *efeitos* desta causa e a organização estrutural dada ao *sistema de base* em função da causalidade aporética.

Passaremos, agora, a fazer uma ligeira comparação entre “A terceira margem do rio” e outras narrativas de Guimarães Rosa que trabalham, em graus diversos, com enredos que apresentam certas dificuldades de elucidação. Nosso intuito é o de demonstrar que o conto aqui estudado carrega um enredo de exceção dentro da obra rosiana, mas sem perder de vista que os enredos rosianos tendem a fugir de todas as soluções fáceis.

---

528 Seguindo o esquema proposto no final do segundo capítulo (ver segundo capítulo, *seção 1.7*).

529 Vale ressaltar: uma causa motora representada por uma aporia em sua *fase catártica*. Supomos que a representação da causa motora por uma aporia em sua *fase zetética* poderia, inclusive, gerar consequências contrárias, levando o protagonista à ação implicada no *metodos*, na busca pela elucidação do problema.

## 2. Breves aproximações: “A terceira margem do rio” e outras narrativas rosianas potencialmente aporéticas

Em geral, criar um estudo comparado entre enredos aporéticos (ou supostamente aporéticos) é tomar como ponto de partida o exame comparativo das causas destes enredos. Este princípio comparativo não advém de nenhuma admoestação teórica externa ao trabalho que estamos desenvolvendo, mas da própria configuração que exige a categoria. Como já se deve saber, em nossa pesquisa é a causa motora que propicia a forma e o fim de um enredo; e nos atrevemos a lançar a hipótese de que o caminho mais adequado para se fazer uma tipologia de enredos aporéticos, e por consequência, um estudo comparado, é aquele que toma como referência, no mínimo, quatro aspectos da causalidade motora: a) a sua *natureza*; b) o seu *alcance*; c) a sua *centralidade*; e d) o seu *grau*.

A *natureza* da causa motora de um enredo pode decorrer estritamente dos componentes formais do próprio gênero narrativo ou da temática adotada. No primeiro caso, como vimos, uma das categorias narrativas pode ser causa principal do desdobrar do enredo, e incluímos aqui a hipótese de que o enredo ele mesmo pode ser causa de outro. No conto rosiano “Cara de Bronze”<sup>530</sup>, por exemplo, temos um enredo misterioso e encoberto que pode ser compreendido, em seu conjunto, como causa do enredo principal, mesmo que não constitua a causa central deste último. Em diversas narrativas citadas por Ricardo Piglia como ilustrativas de suas famosas “Teses”, o enredo fragmentado e elíptico da história secreta torna-se causa central do enredo aparente da história de superfície. A anedota prototípica, retirada de Chekhov (PIGLIA, 2004, p. 89), supõe a existência de um entrecho anterior, indicial, que, em conjunto, funciona como causa do ato tão paradoxal cometido pelo protagonista. Obviamente, as observações piglianas são abordagens ainda embrionárias e precisam, por conta disso, de uma verificação analítica mais rigorosa. Entretanto, serve-nos para vislumbrar a capacidade que a narrativa possui de transformar seus próprios componentes em motores de ações paradoxais.

Outros exemplos poderiam expor o funcionamento de categorias narrativas na condição de causa motora. A mais destacada de todas é, sem dúvidas, a categoria elencada por Norman Friedman: a do protagonista<sup>531</sup>. Aqui, os exemplos são abundantemente citados pelo

---

530 Voltaremos a mencionar este conto mais adiante.

531 Ver a *seção 1.4.* do segundo capítulo (“O enredo na tradição teórica anglo-americana: alguns estudos”).

teórico norte-americano. De nossa parte, temos o próprio conto “A terceira margem do rio” e alguns contos aporéticos clássicos citados no início do primeiro capítulo desta pesquisa<sup>532</sup>.

Ainda em relação à natureza da causa motora, é necessário verificar o seu tipo em conformidade com a atuação dos sentidos que dela emanam. Ou seja, a informação que traz consigo elucida suficientemente os motivos centrais do enredo trazendo um desfecho *esclarecedor*? Ou, ao contrário, origina um desfecho *não elucidativo*? Ou ainda, o que se costuma chamar de desfecho *aberto*? Dentre estes nos interessa o segundo tipo de desfecho, cuja causa motora enquadrámos como aporética, de acordo com o exposto em nosso trabalho.

Sobre o *alcance* da causa motora aporética, é necessário verificar a extensão de seus efeitos. Se ela atinge todos os elementos narrativos e, inclusive, causa modificações em outros níveis que não o diegético, podemos supor que se trata da causalidade principal do enredo. Caso contrário, se apenas origina ou constitui um episódio específico dentro de um contexto superior, imaginamos se tratar de uma causalidade circunstancial. Na primeira situação, vemos como exemplo mais radical (até agora) do alcance de uma causa motora aporética aquela que forma o enredo de “A terceira margem do rio”. Segundo o exposto nas seções anteriores, a aporia do conto rosiano atua não apenas ao nível da diegese, mas também ao nível da narração, e sua abrangência perpassa toda a obra, notando-se sua presença nas minúcias textuais<sup>533</sup>. Na segunda situação, vemos uma causa aporética atuar numa cena específica, incorporada num contexto alusivo maior, como, por exemplo, ocorre em “Campo Geral” de Rosa, no momento em que o protagonista Miguilim recebe uma carta extremamente confidencial que o tio lhe incumbe de entregar a sua mãe. Não sabemos o teor da carta (e nem o protagonista), mas percebemos que ela causa certo desdobramento constrangedor e doloroso ao menino, colocando-o no dilema de entregar ou não o bilhete à mãe <sup>534</sup>.

---

532 Ver *seção 1.* do primeiro capítulo (“Sobre uma peculiaridade do enredo em algumas narrativas breves”).

533 Semelhante impacto também é percebido no conto aporético clássico “The mysterious card”, de Cleveland Moffett e outros não necessariamente aporéticos como o já citado “The oblong Box”, de Edgar Allan Poe. E, obviamente, o conto “El inmortal”, a ser estudado ainda neste capítulo, traz essa espécie de *metalepse* causal, em que o motivo central perpassa não apenas os elementos da diegese, mas migra também para os elementos da narração.

534 “e Tio Terêz pegou o queixo de Miguilim, endireitando a cara dele para se olharem. – ‘você vai, Miguilim, você leva, entrega isto aqui à Mãe, bem escondido, você agarante?! Diz que ela pode dar a resposta a você, que mais amanhã estou aqui, te espero...’ Miguilim nem paz, nem pôde, perguntou nada, nem teve tempo, Tio Terêz foi falando e exaperacendo [sic?] nas árvores. Miguilim sumiu o bilhete na algibeira, saiu quase corre-corre, o quanto podia, não queria afrouxar ideia naquilo, só chegar em casa, descansar, beber água, estar já faz-tempo longe dali, de lá do mato (...)” (ROSA, 2001, p. 47). Mais adiante, depois de intenso martírio emocional, Miguilim resolve devolver o bilhete ao tio: “‘Tio Terêz, eu não entreguei o bilhete, não falei nada com Mãe, não falei nada com ninguém!’ – ‘Não. Não. Não! O bilhete está aqui na algibeira de cá, o senhor pode tirar ele outra vez...’” (ROSA, 2001, p. 53). Voltaremos a comentar esta narrativa mais adiante.

*Alcance e centralidade* andam de ‘mãos dadas’, pois uma vez que o alcance de uma causa abarque os principais elementos da obra torna-se importante examinar a possibilidade de adotá-la como o ‘movente’ mais importante do sistema de base de um enredo. Em geral, a centralidade da causa motora se configura estruturalmente por meio de uma *função cardinal*, isto é, como um elemento narrativo que aparece no domínio *distributivo* do texto ficcional. Como vimos, as (poucas) ações do pai em “A terceira margem do rio”, especialmente, a da permanência nas entre-margens, constituem a ‘armadura’ barthesiana do sistema de base. E é daí que decorre a causa motora central. Em contrapartida, a já referida cena de “Campo Geral” é composta de funções com valor de catálise (sempre considerando a importância da cena dentro do contexto). O conjunto dessas funções desempenha um papel mais indicial (a carta como índice de possível traição) do que nuclear no interior da narrativa como um todo<sup>535</sup>. Este fato, entretanto, não torna a cena menos importante no contexto, mas o seu *alcance* não toma proporções maiores a ponto de comprometer os principais elementos da diegese.

O *grau* de uma causa aporética diz respeito a sua partilha (ou não-partilha) entre as consciências ficcionais (personagens) e não ficcionais (leitores). Ou seja, não se trata de saber apenas quem é o *portador da aporia*, mas a quem ela atinge. Nessa perspectiva, a aporia pode ser partilhada: a) por todas as formas de consciência, tanto a diegética como a extradiegética; b) apenas pela consciência diegética; c) apenas pela consciência extradiegética; e d) apenas por um elemento da consciência diegética (um personagem, por exemplo).

No primeiro caso encontramos “A terceira margem do rio”, cuja aporia atinge invariavelmente personagens e leitores. Trata-se, portanto, do grau mais elevado de aporia, uma vez que uma informação vital é vetada a todos, em todos os níveis. No segundo caso, temos no já mencionado “Averróis” de Borges um provável exemplo de como o protagonista, no contexto de seu universo cultural, se debruça sobre um problema sem o elucidar definitivamente, enquanto o leitor acompanha a sua aflição intelectual e conhece os limites nos quais o filósofo árabe está encarcerado. No terceiro caso, aparecem situações semelhantes as que costumam acontecer nos melhores contos de Kafka, tais como em “O veredito”, em que, inversamente, é o leitor quem não partilha o sentido problemático que origina a discussão entre Georg Bendemann e o pai, e que o leva a cometer suicídio (após o ‘veredito’ dado pelo pai). Pai e filho sabem, mas não há respaldo textual necessário que garanta a elucidação do

---

535 Ou seja, no contexto que cria a atmosfera de traição, o episódio do bilhete carrega uma causalidade ‘local’, particular que se insere e se coaduna no todo final da narrativa como mais um dos indícios da traição. Inversamente, a causalidade emanada da ação de permanência do pai em “A terceira margem do rio” é, digamos, ‘universal’, pois é componente imprescindível para o desenrolar da narrativa em sua totalidade, comprometendo a estrutura geral do enredo.

motivo para a consciência extradiegética<sup>536</sup>. No último caso, a situação aporética se configuraria numa perspectiva semelhante a que ocorre com o protagonista Miguilim em “Campo Geral”, na qual apenas ele parece não apreender a grave realidade que o circunda, atenuada por sua visão de mundo pueril<sup>537</sup>.

Com base nesses aspectos, procederemos toda a análise comparada entre a “A terceira margem do rio” e algumas outras narrativas potencialmente aporéticas de Guimarães Rosa.

### 2.1. Narrativas potencialmente aporéticas

Chamamos “potencialmente aporéticas” certas narrativas rosianas acerca das quais não há plena convicção da natureza verdadeiramente aporética de suas causalidades motoras, pois pensamos que tal confirmação merece um estudo analítico individual das obras aqui citadas, coisa que não nos cabe fazer em profundidade no presente trabalho.

O intuito de aproximarmos esses textos decorre do compartilhamento de certos aspectos aparentemente não sujeitos a uma elucidação interpretativa satisfatória. Interessa-nos verificar, mesmo que rapidamente, se esses aspectos alcançam um grau de elaboração tão elevado como os que constituem o enredo de “A terceira margem do rio”. O resultado das comparações servirá (ou não) para legitimar a nossa tese de que este conto possui um enredo único dentro da vasta produção literária narrativa de Guimarães Rosa.

Feita essa observação, acrescentamos que nossa rápida abordagem comparada toma como referência uma linha sequencial hipotética na qual situamos, primeiramente, as narrativas supostamente ‘menos’ aporéticas, isto é, as que admitem maior e mais variada gama de elucidações; e, em seguida, aquelas ‘mais’ aporéticas, ou seja, que restringem mais suas possibilidades elucidativas. Em outras palavras, como as possibilidades elucidativas estão em direta relação com a causalidade, começaremos pelas obras cuja causalidade, em tese aporéticas, sejam menos *centrais* e seu *alcance* mais restrito; em contraposição as que apresentam a causalidade supostamente aporética com maior *centralidade* e maior *alcance*.

---

536 Modesto Carone (2012, p. 27), em comentário introdutório ao referido conto kafkiano, se refere a uma “culpa desconhecida” que desempenha papel central em várias narrativas do escritor tcheco.

537 Comentaremos esse detalhe logo mais adiante.

### 2.1.1. “Campo Geral”

A narrativa de “Campo Geral”<sup>538</sup> apresenta uma estruturação interessante do enredo. Traçando rapidamente sua representação argumental, vemos a história do menino Miguilim. No relato, o narrador, apesar de ser terceira pessoa, conta sempre os eventos a partir da perspectiva do menino e de sua capacidade de entender e compreender as coisas, por vezes ‘infantilizando’ o discurso para ser fiel à perspectiva do protagonista.

Vivenciamos, desta forma, as experiências infantis de um menino de aproximadamente oito anos. Suas primeiras ligações estão todas direcionadas para o seu irmão mais novo: o Dito. Com o falecimento deste, segue certa revolta no espírito do menino e se intensificam os castigos que o pai lhe impõe. Após remanescer de uma doença (sarampo?), Miguilim vai para a cidade, a convite de um médico que por sua casa passou.

No decorrer do relato, perceber-se, contudo, que há algo mais ocorrendo e que, de certa forma, determina o destino de Miguilim. Primeiro, é a misteriosa desavença entre o pai (seu Berno/Bero) com o tio Terêz. Pela menção ao mito bíblico de Caim e Abel<sup>539</sup>, compreendemos que Terêz é irmão de Berno. Pela perspectiva do menino, é possível suspeitar-se de que o pavor de toda briga é sua mãe (Nhanina).

Porém, a capacidade de julgamento ainda não desenvolvida em Miguilim nos veta o acesso às informações mais contundentes sobre o tema da traição. É por meio do que retém de sua avó Izidra que se deduz quase certa essa possibilidade.

Outra situação que aponta para o tema da traição (mas não o confirma, contudo) é a supracitada carta que tio Terêz incumbe Miguilim de entregar a Nhanina. O menino, por medo do que sua avó havia dito (que poderia haver derramamento de sangue entre o pai e o tio), não entrega a sua mãe e nem diz nada a ninguém do ocorrido. No dia seguinte, ele devolve o bilhete ao tio e não ficamos sabendo o que de tão importante tem aí escrito.

O último caso misterioso dá o desfecho à narrativa: o pai assassina Luisaltino, um homem jovem que havia vindo trabalhar na roça junto com eles. Após o assassinato, foge para os matos e se enforca. O comportamento da mãe, ao chegar para o filho ainda convalescente

---

538 Narrativa bem extensa que compõe, junto com “Uma estória de amor”, a obra *Manuelzão e Miguilim*, primeiramente incorporada numa obra maior denominada *Corpo de baile* (que, a partir da terceira edição foi dividida em três partes independentes: *Manuelzão e Miguilim*, *No Urubuquaquá*, *no Pinhém* e *Noites do sertão*).

539 “Vovó Izidra xingava Tio Terêz de ‘Caim’ que matou Abel (...)” (ROSA, 2001, p. 26); “Tio Terêz não parecia com Caim, jeito nenhum. Tio Terêz parecia com Abel...” (ROSA, 2001, p. 31); Alguém podia matar alguém, sair briga medonha, Vovó Izidra tinha agourado aquelas coisas, ajoelhada diante do oratório – do demônio, de Caim e Abel, de sangue de homem derramado” (ROSA, 2001, p. 48).

de sua doença e dizer que não foi culpa de ninguém, levanta novas suspeitas sobre o tema da traição.

O que, entretanto, não podemos afirmar, com certeza, é se, de fato, houve ou não traição. Como temos a compreensão de tudo limitada pela visão inocente de um menino de oito anos, não podemos formar julgamento preciso sobre a consumação de tal fato. Fica em aberto, mesmo que em menor possibilidade, a hipótese de o pai ser um homem extremamente ciumento, a ponto de cometer loucuras por conta de seu ciúme excessivo.

A partida da avó Izidra da casa de Miguilim volta a corroborar a hipótese de traição. Pois esta parte por causa da chegada de tio Terêz, que aparece logo que sabe da morte do irmão. Avó Izidra parecia sempre ralhar com Nhanina (é a impressão ligeira que o menino tem – mesmo que não lhe fique claro os motivos).

Por este viés, há, no mínimo, um duplo enredo: o primeiro – que ocupa o centro do relato e tem como causalidade motora uma categoria formal (o protagonista). Aqui, discernimos as experiências e o amadurecimento de um menino até a sua partida para a cidade. O segundo diz respeito às desavenças pai-tio, ao assassinato de Luisaltino e suicídio do pai. Para este, toma-se por alusão, uma categoria temática como causalidade motora (no caso, o problema do ciúme/traição).

O enredo alusivo, que perpassa paralelo ao enredo aparente, influencia este último. Por ser “enredo alusivo”, não constitui, no seu todo, um enredo aporético. No entanto, temos a cena da carta que se configura como uma aporia<sup>540</sup>, visto que nunca sabemos o que nela vem escrito. Isto nos faz atentar para o fato de que a aporia pode perfeitamente existir em menor unidade narrativa (uma cena ou episódio) sem que seja necessário classificar todo enredo como aporético. Mesmo nesta cena, ainda podemos deduzir (nunca confirmar) o que poderia ter escrito o tio: alguma coisa relativa ao amor entre os dois. Mas, mesmo assim, poderia ser coisa de menor, ou ainda, de maior importância que não dissesse respeito necessariamente a amor de traição. O que nos leva à primeira dedução é o contexto alusivo em que a carta surge, no interior do enredo secundário<sup>541</sup>.

---

540 Estruturalmente falando, a aporia na narrativa se caracteriza, em sua manifestação mais elementar e primeira, por *reter informações* (geralmente, vitais ao enredo). Assim, a revelação do que vai escrito na carta poderia desvirtuar a construção da própria trama – que está fundamentada e arquitetada na visão pueril de Miguilim.

541 Há outro conto de Rosa, intitulado “A vela ao diabo” (*Tutameia*), em que o motivo da carta aparece como recurso aporético não centralizado. Mais adiante, veremos rapidamente o papel da aporia neste conto a partir de suas relações com outras narrativas rosianas, em especial com “A terceira margem do rio”.

Entretanto, detendo a atenção sobre o protagonista, nos questionamos: até que ponto ele está consciente da atmosfera criada pelas alusões constantes ao adultério e à traição amorosa? Até que ponto sua percepção consegue compreender que o clima de violência iminente e ameaças desconcertantes (para o protagonista, pelo menos) entre pai/mãe/tio, que tudo isso decorre de uma possível infidelidade conjugal? Para Miguilim e sua visão de mundo infante, a causalidade do enredo alusivo parece ser tão aporética quanto a do enredo de “A terceira margem do rio” é para o narrador/filho. Miguilim (como o pinta o narrador em seu discurso quase ‘indireto livre’) não demonstra compreender que a causa motora principal de toda a história vivenciada por ele é o tema da traição amorosa<sup>542</sup>. Na cena seguinte, o questionamento feito pelo narrador reflete, em discurso indireto livre, a flagrante inocência de Miguilim, em contraste com o ambiente carregado de ameaças no qual o menino está inserido:

Mas Vovó Izidra vinha saindo de seu quarto escuro, carregava a almofada de crivo na mão, caçando tio Terêz. – “Menino, você ainda está aí?” – ; ela queria que Miguilim fosse para longe, não ouvir o que ela ia dizer a tio Terêz. Miguilim parava perto da porta, escutava. O que ela estava dizendo: estava mandando tio Terêz fosse embora. Mais falava, com uma certa curta brabeza diferente, palavras raspadas. Forcejava que o tio Terêz fosse embora, por nunca mais na mesma hora. Falava que por umas coisas assim é que há questão de brigas e mortes, desmanchando famílias. Tio Terêz nem não respondia nada. *Como é que ela podia mandar Tio Terêz embora quando vinha aquela chuvada forte, a gente já pressentia até o derradeiro ameaço dela entrando no cheiro do ar?! (ROSA, 2001, p. 26. Grifo nosso).*

De nossa perspectiva, o *alcance* e a *centralidade* do problema principal é conhecido através do enredo que se constrói alusivamente. Ou seja, conhecemos relativamente bem o motivo central que impulsiona o relato até o seu trágico desfecho. A consciência extradiegética conjectura a questão do ciúme/traição perpassando toda a narrativa, e atingindo os personagens envolvidos diretamente na situação conflituosa gerada do enredo.

Assim, por um lado, enquanto leitores, conhecemos a natureza, o alcance e a centralidade da causa motora do enredo alusivo; por outro, entretanto, ao adotarmos a postura do narrador e imergirmos na visão de mundo do protagonista, veremos ‘embaçados’ o *teor*, a

---

542 O irmão de Miguilim, o Dito, apesar de ser mais jovem, é o que demonstra maior maturidade perceptiva: “O Dito suspendia um susto na gente – que sem ser, sem saber, ele atinava com tudo” (ROSA, 2001, p. 48); ainda a cena seguinte, em que o irmão de Miguilim desfaz a ilusão da posição social do pai: “Pai é dono, Dito, de mandar nisso tudo, ah os gados... Mas Pai desanima de galopar nunca, não vem vaquejar boiadas...” – ‘Pai é dono nenhum, Miguilim: o gadame é dum homem, Sô Sintra, só que Pai trabalha ajustado em tomar conta, em parte com o vaqueiro Salúz’ – ‘Sei e sei, Dito. Eu sabia... Mas então é ruim, é ruim...’ – ‘Mais, mesmo, também, Pai não consegue de muito montar, ele não aguenta campeio. Pai padece de escandescência’ – ‘Eu sabia, Dito. Só a mal eu esqueci...’ O Dito aboiava de endiabrado certo, que nem fosse um homem, estremecido” (ROSA, 2001, p. 49). Outras passagens fazem menção à maturidade de Dito como, por exemplo, esta observação feita pelo narrador: “o Dito sabia tanta coisa tirada de ideia, Miguilim se espantava” (ROSA, 2001, p. 50).



*extensão* e a *importância* do problema apresentado no enredo alusivo. É porque, neste caso, um aspecto da causalidade motora em particular distorce os demais: estamos nos referindo especificamente ao aspecto de *grau*. A perspectiva que vislumbramos, portanto, é a de um protagonista para o qual o conhecimento de uma determinada realidade (o enredo alusivo e sua causa) está total ou parcialmente vetado. No caso de haver impossibilidade total de apreensão dos motivos implícitos, temos a transformação de uma causa conhecida (em mais de um nível) em uma causa desconhecida, inapreendida apenas nos limites do caráter e do pensamento do protagonista. Por este viés, seria legítimo dizer também que a causa motora é aporética, mas com ênfase na ressalva do seu alcance e de sua centralidade (pois, para Miguilim, há outras coisas do universo infantil muito mais importantes que ocupam praticamente todo o seu tempo diegético<sup>543</sup>).

Essa limitação estabelecida pela visão de mundo em “Campo Geral” marca a grande divisão comparativa entre este texto e o conto “A terceira margem do rio”. Como sabemos, na última narrativa, a experiência aporética é total, uma vez que o narrador se insere dentro da diegese, tornando-se o principal portador da aporia, falando por ele mesmo, diferente do que ocorre em “Campo Geral”, em que o narrador fala por Miguilim através dos mecanismos do discurso indireto.

Em “Campo Geral”, ainda temos a possibilidade de ‘olhar de fora’ e reconhecer que a dificuldade de se executar tecnicamente a elipse informativa é bem menor, uma vez que basta cuidar para que o mundo do protagonista se sustente até o fim, sem deixar que o enredo alusivo viole a inocência que lhe estrutura. Já em “A terceira margem do rio” o esforço de ‘contenção’ é imensamente grande; e arranjar toda a configuração de um enredo sobre uma causalidade desconhecida, de modo que o *alcance* da aporia provoque a *metalepse*, atingindo os níveis da narração e da recepção, tudo isso, do ponto de vista técnico, não é nada fácil de preservar<sup>544</sup>.

Em “Campo Geral” a dupla faceta da causa permite a existência de duas perspectivas entrelaçadas, como vimos; e isso gera certa flexibilidade na classificação da natureza causal, já que a podemos olhar por um ou outro viés. Em “A terceira margem do rio”, a visão unilateral do narrador toma conta de todo o relato, não permitindo o mencionado ‘olhar de fora’ e, conseqüentemente, a coexistência de uma dupla natureza causal.

543 Sua amizade com seu irmãozinho Dito e a morte deste, o cachorro que foi levado embora, uma série de eventos ‘paisagísticos’ e minúcias da terra local, da fauna e da flora, as atividades rurais e a rotina dos membros da família etc., toda uma gama de temáticas semelhantes a estas abundam ao longo da narrativa, e parecem ganhar uma importância diferenciada na visão infante de Miguilim.

544 Falamos da *técnica* nos referindo propriamente ao nível da *trama* tomachevskiana. Parece que somente neste sentido é que se pode falar em dificuldade de execução de certos graus da aporia.

Em suma, conclui-se facilmente que a narrativa de “A terceira margem do rio” possui uma causalidade aporética superior à narrativa de “Campo Geral” em *natureza* (unicamente aporética), em *alcance* (ultrapassando, inclusive, os limites da diegese), em *centralidade* (a aporia é o motivo que dá a forma e o fim do relato) e, por último, em *grau* (trata-se de uma *aporia total*, que atinge todas as formas de consciência). Veja-se o breve quadro comparativo abaixo:

| “Campo Geral”                                                                                                                                                                            | “A terceira margem do rio”                                                                                                           |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Narrador fala pelo protagonista – discurso indireto livre.                                                                                                                               | Narrador fala por si mesmo, em primeira pessoa (está inserido na diegese).                                                           |
| Dupla natureza da causa motora, devido às perspectivas que podem ser adotadas.                                                                                                           | Perspectiva unilateral da natureza da causa motora (somente aporética).                                                              |
| A faceta conhecida da causa motora atinge os personagens que participam diretamente do conflito; a faceta supostamente aporética atinge apenas o caráter e o pensamento do protagonista. | A causa motora atinge diretamente o nível da narração e indiretamente o nível extradiegético (além, obviamente, do nível diegético). |
| A dupla faceta causal dá a forma e a finalidade do enredo.                                                                                                                               | Somente a causa aporética dá a forma e a finalidade do enredo.                                                                       |
| A suposta aporia, enquanto causa, é relativa.                                                                                                                                            | A aporia, enquanto causa, é total.                                                                                                   |

### 2.1.2. “Cara de Bronze”

A narrativa começa relatando os trabalhos dos vaqueiros num dia de forte temporal. Assumindo quase majoritariamente a estrutura dialogal do gênero dramático, é pelos discursos dos vaqueiros que vamos, aos poucos, adentrando na principal causalidade motora do enredo. Esta gira em torno da viagem de um dos vaqueiros (o Grivo) à terra natal do patrão Cara de Bronze (Segisberto)<sup>545</sup>. Ninguém sabe o que motiva a viagem. Os demais vaqueiros (são

545 A precisão do nome do Cara de Bronze parece dúbia: “O vaqueiro Adino: Nome dele é Sigisbé. O vaqueiro Mainarte: Sejisbel Saturnim... O vaqueiro Cicica: Xezisbé Saturnim, eu sei (...) O vaqueiro Sacramento: Homem, não sei. Em que sube, toda-a-vida, é Jizisbéu, só... O vaqueiro Doím: Zijisbéu Saturnim... O vaqueiro Sacramento: Jizisbéu Saturnim, digo. (...) O vaqueiro Sãos: Sezisbério... (...) O vaqueiro Tadeu: Nome dele? A

quarenta) debatem entre si e imaginam situações que justifiquem uma viagem que dura cerca de dois anos.

Com a chegada do vaqueiro Grivo, o velho Cara de Bronze se tranca no quarto com ele para tomar notícias. Alguns especulam que se trata de uma mulher jovem – que acabou casando com o Grivo –, mas o Grivo logo os faz desacreditarem.

A estrutura do enredo e de seu sistema de base gira em torno de especulações causais até praticamente o final, não sabendo nem o leitor, nem a maior parte da consciência diegética (pois exceção deve ser feita ao vaqueiro Grivo e ao Velho) a causalidade motora que desencadeia, dá forma e fim aos eventos intrincados do relato.

No final, um dos vaqueiros (Tadeu), lança uma explicação plausível, a qual Grivo não refuta, mas também não confirma: há uma história de um rapaz que atirou no pai em legítima defesa. Ele, pensando ter cometido crime imperdoável, foge do local. Mas, depois de algum tempo, fica-se sabendo que o pai não morreu. Na hora, por se achar bêbado, cambaleou com o tiro recebido e caiu sem ser atingido.

O rapaz é noivo de uma bela jovem. Depois de algum tempo em que empreendeu a fuga, fica sabendo que sua noiva se casara com outro e tivera filhos. Assim, a viagem do Grivo é, na verdade, para relatar como andam as coisas na terra natal, especialmente, como anda a ex-noiva do Cara de Bronze.

A escolha do Grivo, dentre todos os vaqueiros, no início da narrativa, é devido justamente ao seu poder de descrever em minúcias todas as coisas que vê. O velho queria um relato fiel de tudo e, especialmente, da ex-noiva.

Ao longo da narrativa, há um cantador de viola, contratado pelo Cara de Bronze. Suas improvisações podem remeter simbolicamente para a história do fazendeiro e seu antigo amor. E, neste sentido, exercem funções indiciais que corroboram a suposição do vaqueiro Tadeu.

Como a hipótese do vaqueiro Tadeu não foi refutada (mesmo que não tenha sido também confirmada), outros indícios ajudam a dar credibilidade a esta versão, pois é consenso, entre todos que trabalham com o Cara de Bronze, que ele chegou, ainda jovem, às pressas ao local em que fundou sua fazenda. Suspeitou-se que era fugitivo de algum crime.

Portanto, os índices confirmam a versão do vaqueiro Tadeu, apesar de alguma incerteza ficar pairando no ar. A linha principal do sistema de base deste enredo não possui uma estrutura propriamente aporética. Entretanto, se quisermos ir mais fundo, algo de aporético permanece no ‘subenredo’ que motiva a discussão do filho com o pai – o que resulta em suposto assassinato e fuga. O que está por trás desse remoto evento da narrativa? O que

---

pois, que: Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho (ROSA, 2001, pp. 71-2).

pode ter suscitado uma situação tão extrema de tentativa de parricídio? A narrativa não elucida este problema no seu desfecho.

Assim, A linha principal dá uma explicação plausível para a ida do vaqueiro à terra natal do Cara-de-Bronze, mas não elucida o motor de toda a desventura do fazendeiro misterioso, que sofre de reumatismo e, por isso, não anda mais, ficando recluso ao seu quarto e de lá dando as ordens.

Diferentemente de “Campo Geral”, em que a suposição da aporia recai apenas sobre o protagonista, o enredo de “Cara-de-Bronze” traz uma espécie de encadeamento causal: há um motivo primeiro que gera o motivo da fuga e do enredo principal. Como apontamos, esse motivo primeiro nos é vedado. Não estamos, portanto, tratando da percepção de *paralelismos* causais (“Campo Geral”), mas da percepção de *consequência* causal. No desenrolar dos diálogos, se impõem os efeitos advindos da fuga, isto é, a vida de mistérios do Cara-de-Bronze; o que significa que a narrativa redireciona as funções cardinais e os índices para este fato, deixando à causalidade primeva apenas a função de iniciadora e justificadora da causalidade que se quer manter em foco. Decorre disso o desinteresse dos personagens em questionar os motivos que levaram o filho a atirar no pai. Eles estão totalmente absorvidos pela enigmática vida atual do fazendeiro poderoso.

O enredo principal se resolve por meio das observações indiciais. Mas, já a causa do conflito pai/filho, por constituir um enredo a se desenvolver, é posto em segundo plano sem esclarecimento satisfatório. O vaqueiro Tadeu resume a percepção desta consequência causal da seguinte forma:

Eu, uma vez, sube dum moço que teve de fugir para muito distante de sua terra, por causa que tinha matado o pai... Pensava que tinha matado o pai: o pai deu um tiro nele – então, por se defender, ele também atirou... E viu o pai cair, com o tiro... Então, não esperou mais, fugiu, picou o burro...

(...)

Só mais de uns quarenta anos mais tarde, foi que ele soube: que não tinha matado ninguém não...! O tiro não acertou! O pai dele tinha caído no chão, era porque estava só bêbado mesmo...

(...)

...Com tantos anos assim passados, a moça que era namorada do rapaz já tinha casado com outro, tido filhos... Uma neta dessa moça, que se disse, era de toda e muito formosura (ROSA, 2001, p. 102).

Nas duas situações (conflito *pai/filho* e a misteriosa *viagem do Grivo* para a terra natal do Cara-de-Bronze) temos categorias diferentes como constituintes das naturezas causais envolvidas: o primeiro, o motivo *temático* do conflito pai/filho propriamente dito; o segundo,

o motivo *formal* advindo do caráter e do pensamento do protagonista (Cara-de-Bronze) desejoso de tomar notícias de sua terra natal e de sua ex-noiva.

Neste sentido, como o enigma da viagem do vaqueiro Grivo fica posto em xeque pela interpretação provável do vaqueiro Tadeu, só resta como situação aporética a que decorre da causa temática. Entretanto, esta tem seu alcance e sua centralidade comprometidos, pois sua função é, como dissemos, apenas introdutória. Para o que segue, não importa a razão de o pai ter atirado no filho e o filho ter respondido atirando no pai – o que importa é o que resulta disto, isto é, a fuga, o rompimento do noivado e a nova vida em outras terras.

Por mais que o *grau* da aporia presente na situação de início atinja a todos (pois ninguém sabe o motivo do conflito pai/filho, a não ser ambos), o seu valor estético não tem maiores desdobramentos dentro do enredo por causa de seu pífio *alcance* e *centralidade*.

No contexto da elaboração rosiana de enredos com traços aporéticos, a narrativa “Cara-de-Bronze” não tem a mesma complexidade de “Campo Geral” e de “A terceira margem do rio”. Os motivos já foram dados acima: apesar de a situação inicial trabalhar com o grau mais elevado da causalidade aporética, o alcance e a centralidade precárias transformam-na em uma razão de menor importância diante do alcance e da centralidade da causalidade aporética presente em “A terceira margem do rio”. Em relação a “Campo Geral”, a percepção dupla da causa central permite maior centralidade e alcance, muito embora o grau esteja restrito ao caráter e pensamento do protagonista. Observa-se, portanto, que, para um enredo ser caracterizado como aporético, não basta apenas possuir um elevado grau de hermetismo, mas se deve considerar o trabalho conjunto desse hermetismo com a sua importância e a sua extensão no interior da narrativa.

### 2.1.3. “Antiperipleia”

História de um guia de cego, que em primeira pessoa, relata para um narratário (delegado?) a morte (acidental?) de São Tomé (o cego que o narrador guiava). O mote de toda a aventura fatal é uma mulher: “aqui paramos, uns meses, por causa da mulher” (ROSA, 2009, p, 32).

O título do conto é sugestivo. Talvez derive do termo “périplo”, que antigamente designava um documento que narrava as circum-navegações em torno dos continentes ou dos países. Neste sentido, ganha dimensões simbólicas que precisaríamos confirmar analiticamente se, nesta condição, reflete um processo diegético.

Do ponto de vista de seu sistema de base, percebemos, num primeiro momento, que a situação principal que conduz ao desfecho decorre do caráter da personagem Tomé, a quem o narrador reputa a fama de ser mulherengo e conquistador, apesar de cego.

Porém, é na causa da morte de Tomé – precipitado abismo abaixo – que se centra o esforço narrativo do guia. Acusam-no de ser o culpado. E ele, entretanto, se defende e postula outras causas prováveis: a) um *acidente* – “Não pode ter sido só azares, cafifa?”; b) o *marido* – “Ou o marido, ardido por matar e roubar – empuxou o outro abaixo no buracão – seu propósito?”; c) *suicídio* – “Entrevendo que ela era real de má-figura, ele não pode, desiludido em dor, ter mesmo suicidado, em despenho?”; e d) a *mulher* – “Ou, ela, visse que ele ia ver, havia de mais primeiro querer destruir o assombroso, empurrar o qual, de pirambeira – o visionável! Caráter de mulher é caroços e cascas” (ROSA, 2009, pp. 33-4). Aqui, entretanto, não podemos esquecer o próprio guia, pois em alguns momentos de seu discurso, ele acaba revelando certa rixa com o cego: “Tinha inveja de mim: não via que eu era defeituoso feioso. Tinha ódio, porque só eu podia ver essas inteiras mulheres, que dele gostavam! (...). Me dava vontade de leve nele montar, sem freio, sem espora”; “Seô Tomé dessas sozinhas nossas não contrárias conversas tirando ciúme, com porfias e más zangas”; “Temo que eu é que seja terrível” (ROSA, 2009, pp. 33-4).

As causas prováveis apresentadas pelo guia e deduzidas do enredo parecem esgotar as possibilidades de elucidação. Dentre as cinco suposições, uma deve se apresentar como a causa verdadeira. Se houver aporia numa situação como esta, ela é fruto, simultaneamente, do excesso e da ausência: excesso de soluções virtuais (uma é certa); ausência de provas definitivas para corroborar qualquer uma delas. A aporia, então, sofre um deslocamento: não é a causa da morte que é aporética (uma vez que a solução é apresentada na forma de uma das hipóteses acima), mas aporética é a impossibilidade de decidir qual das suposições é a realidade da diegese. E, nessa condição, a aporia evoca a presença do *methodos*, da investigação – o que a caracterizaria como zetética.

Na conjuntura em que aparece, isto é, não representando a causa propriamente dita, mas uma *decisão impossível*, a aporia não é um elemento intrínseco ao enredo, como o é a causa do conflito pai/filho em “Cara-de-Bronze”, o limitado horizonte interpretativo de Miguilim para compreender a causa do sofrimento familiar em “Campo Geral”, ou a decisão do pai em “A terceira margem do rio”. Em outras palavras, a aporia, nos termos apresentados,

não é constituída por uma função cardinal ou uma catálise<sup>546</sup>, mas resulta do enredo *a posteriori*, mais como um efeito que incide sobre a recepção do que como um dado diegético.

Contudo, supondo a existência indubitável de todo esse contexto supracitado, prossigamos na aplicação dos parâmetros comparativos. Assim, por exemplo, do ponto de vista da *natureza*, a aporia presente em “Antiperipleia” não se manifesta na condição de tema ou de categoria formal da narrativa, visto que não entra na composição do enredo como elemento diegético, mas daí resulta como uma potência. O seu *alcance* é quase inteiramente restrito ao juízo da recepção, muito embora a figura do delegado apareça como elemento diegético também julgador do problema resultante<sup>547</sup>. Como a *decisão impossível* está associada à causa principal do conto, percebe-se a *centralidade* do problema. No entanto, esta centralidade não é ativa, isto é, não subjaz no sistema de base como irradiadora dos principais acontecimentos do enredo – como ocorre com as causalidades principais das outras narrativas rosianas apresentadas aqui. Ao contrário, seu papel central é resultante da importância da causa a qual está atrelado e do qual surge como consequência (a mais importante para a narrativa).

Em relação ao *grau*, toda a consciência extradiegética e parte da consciência diegética estão afetadas pela impossibilidade de decidir. No âmbito da diegese, novamente, o delegado – único a ter o poder do julgamento – não propõe adesão a nenhuma hipótese. Deduzimos apenas que ele deseja levar o guia para a cidade grande (para trabalhar como guia de cego ou para ficar preso lá e se livrar de um possível linchamento da população local?). O juízo do povo que condena o guia é um juízo infundado, sem efeito ‘legal’, e ainda cai na ilusão do mais óbvio. Todavia, alguém na diegese *pode* saber o que se passou: o próprio assassino – e, neste caso, ficam excluídas as hipóteses de *acidente* e *suicídio*.

Na perspectiva da comparação, considerando-se a aporia de “Antiperipleia” não como causa, mas como efeito da causa principal, a aproximação com as outras narrativas rosianas, especialmente com “A terceira margem do rio”, fica comprometida. Não obstante, podemos justapor criticamente as aporias entre si, através da consideração do tipo mais sobressalente. Como vimos, em “Antiperipleia” é o tipo zetético que se sobressai, uma vez que a consciência extradiegética é posta diante de um problema que exige o *methodos*, a investigação fria, próxima daquelas dos contos policiais.

---

546 A menção ao conflito pai/filho em “Cara-de-Bronze” alude a uma causa aporética constituída por catálise, uma vez que seu papel é apenas introdutório e, nesta condição, se liga às funções cardinais que dominam o enredo principal.

547 Esse personagem é semelhante ao interlocutor (“doutor”) de *Grande Sertão: Veredas*. Não há marcas linguísticas diretamente associadas a ele; deduzimos algo apenas pelas reações discursivas do narrador/guia.

Em “Campo Geral”, a impossibilidade de compreender a causa central por parte de Miguilim normalmente o conduz a vivenciar conflitos e sofrimentos que lhe são inexplicáveis. As dores que recai sobre o protagonista se não o purgam de um espírito arrogante quanto ao saber, ao menos o purgam de sua condição imatura, levando-o progressivamente a se aproximar do significado da verdade diegética que o “véu” da infância o impedia de ver. Neste contexto, a aporia tende a ser catártica.

Em “Cara-de-Bronze”, a função menor da aporia praticamente a desqualifica de uma classificação por tipos. Ainda assim, o conflito entre o pai e o filho não se presta a um ato de investigação na busca pela realidade diegética que o motivou. O objetivo inteiro da narrativa é a tentativa de aplacar a dor da saudade que o fazendeiro Segisberto do que ele deixou para trás em sua fuga (suas terras e sua ex-noiva) <sup>548</sup>. Se houver, portanto, alguma possibilidade de ligar a causa desconhecida do conflito com o pai ao estado afetivo atual do protagonista, diríamos que há aí resquícios de uma aporia catártica.

Sobre a “A terceira margem do rio”, basta dizer que a aporia também procede de uma *decisão* – não uma decisão de julgamento impossível, mas de uma que conduz à ação permanente de estar no meio do rio. Esta diferença de decisão é crucial, visto que, por meio dela, torna-se perceptível a incorporação da *atitude* do pai como elemento estruturante do sistema de base; enquanto, do outro lado, temos uma decisão estruturante apenas do juízo extradiegético.

#### 2.1.4. “A vela ao diabo”

Narrativa truncada, fragmentada através de discurso de subentendidos. Deduz-se que trata da história de um homem (Teresinho) que saiu de São Luís em busca de emprego em cidade distante, deixando para trás sua noiva, Zidica.

Com a diminuição das cartas enviadas pela noiva, Teresinho se perturba pensando que ela está se desinteressando dele. Resolve acender vela para santo “incógnita”, com o fito de manter ‘aceso’ o amor em sua noiva.

Conhece Dlena, mulher sutil e acolhedora, porém, mal intencionada, conforme é possível deduzir de algumas passagens: “de olhos de gata, amiga, toda convidatividade, a moça esvoaçadora”, “Dlena o acolheu, com tacto fino de aranha em jejum”, “Seu parecer

---

548 A verdade deste fato torna-se visível na escolha do vaqueiro selecionado para empreender a viagem de dois anos. Grivo, conforme a narrativa revela, possui uma memória fotográfica. Ele observa os detalhes mais ínfimos e sutis da natureza e do local para os descrever em pormenor ao Cara-de-Bronze quando retornar. E a prova mais concreta da realidade que o fazendeiro deixou para trás é a moça que vem junto com o Grivo.



provava-se sagaz tática (...). Seu picadinho de conversa, razões para depois-de-amanhã” (ROSA, 2009, p. 39).

Dlena, ao que parece, quer que Teresinho esqueça a noiva. Teresinho mostra-lhe algumas cartas que a Zidica lhe enviou. A última, aberta e lida por Dlena, contém alguma coisa diferente que faz com que ela a rasgue “rancordiosa”. Eis a cena:

Foi ela quem abriu o envelope; o iá-iá-iá de rir – riu de modo desusado. *Mas franziu-se*, então que então.

Ela era: seus olhos sem cinzas, rancordiosa. *A carta rasgou, desfaçava-se*. – “Viva, esta!” – voz de festa; o que maldisse. Soou, e fez-se silepse.

Teresinho recuou, de surpresa, susto, queimados os dedos. Seu coração se empacotou. Decidiu-se, de vez, de ombros, não preso (ROSA, 2009, p. 40. Grifos nossos).

Teresinho, que já vem com a consciência pesada por estar em tamanha intimidade com Dlena, ao ver essa atitude da mulher, resolve se afastar dela. Por fim, volta a São Luís e casa-se com Zidica.

A causa motora é decorrente do caráter e do pensamento do protagonista. Sua cisma de que a noiva está perdendo o amor por ele é que move inicialmente o enredo até que este se complica mais com a introdução de Dlena. Tal personagem desempenha o papel de antagonista, pois tenta impedir Teresinho de voltar a São Luís e casar com a noiva que o espera. De seu caráter e pensamento, enquanto antagonista, surge nova causalidade que confronta os interesses do protagonista, fazendo com que ele se decida, finalmente, pelos seus antigos planos.

A narrativa não tem um enredo fundado em uma causalidade aporética, isto é, não se trata de um enredo aporético. Entretanto, a misteriosa carta que Dlena rasga sem nos revelar seu conteúdo singular (pois lhe desperta o descontrole que as demais não haviam despertado nela) surge como elemento aporético que induz o protagonista ao desfecho da história (já que lhe revela o caráter, a personalidade e as intenções de Dlena).

Notam-se, assim, causalidades antagônicas: o motivo de Teresinho (a preocupação de manter o amor de sua noiva ‘aceso’ e voltar para casar com ela) e o motivo de Dlena (desfazer o relacionamento entre Teresinho e sua noiva para tomá-lo como parceiro). Ambas as causas procedem da *natureza* formal da categoria (o caráter e o pensamento); porém, é um motivo de natureza temática que resolve o conflito e possibilita o desfecho: a misteriosa carta rasgada. Nesse sentido, apesar de surgir no transcurso do relato, o tema da carta rasgada não só participa como elemento diegético da estrutura do enredo, mas também torna possível o

encerramento do mesmo. Já aqui notamos a diferença entre esta situação e aquela que aparece, por exemplo, em “Antiperipleia”: o traço aporético no primeiro conto, mesmo sendo mínimo, está sob o domínio do *princípio diegético*; enquanto a aporia do último conto, como vimos, está sob o domínio do juízo *a posteriori*, intimamente ligado à consciência extradiegética.

Comparado ao tema da carta em “Campo Geral”, mantêm-se as mesmas observações. Entretanto, deve-se ressaltar o fato de que, em “A vela ao diabo”, o traço aporético desempenha função de maior relevo, uma vez que propicia o reconhecimento e, por consequência, o desfecho. Já em “Campo Geral”, a carta não constitui mais do que um episódio indicial, junto de outros mais que surgem ao longo da narrativa.

Em termos de *alcance*, portanto, o tema da carta em “A vela ao diabo” possui menor papel, até agora, somente em relação à causalidade de “A terceira margem do rio” e “Campo Geral”. Pois, embora não seja causa do enredo (perpassando-o, assim, desde o início, como a decisão do pai em viver nas entre-margens), é causa de uma parte dele (o desfecho, conforme mencionamos) e, nesta condição, é fator mais importante para a economia do sistema de base (e da narrativa como um todo), do que as demais causas aporéticas até então mencionadas.

Decorre também dessas observações a relativa *centralidade* do tema, já que atua pontualmente no conflito central sinalizando o seu fim. Ou seja, o tema da carta rasgada não é a causa central (se assim fosse, o enredo seria aporético), mas partilha num momento diegético (o da cena supracitada) da proeminência causal que dá forma e finalidade ao enredo. Caracterizando-se como função cardinal, sua importância na estruturação do relato é superior, por exemplo, à catálise que introduz a aporia em “Cara-de-Bronze”; porém, inferior à centralidade da visão aporética de Miguilim em “Campo Geral”, e à centralidade da ação do pai em “A terceira margem do rio”.

Ao questionarmos sobre a (im)possibilidade de se conhecer o conteúdo veiculado pela carta, entramos no âmbito do *grau* da aporia enquanto causa<sup>549</sup>. Sobre esse aspecto, o narrador usa o discurso indireto livre para insinuar que Teresinho desconhece a informação trazida pela última carta: “Teresinho desconjurava-se, imaginava-se chorando morno, por fechado desespero. Zidica – *desconversas escrevera, volúvel, vaga?*” (ROSA, 2009, p. 40. Grifo nosso). Em seu desalento, recorre a Dlena, deixando a seu cargo o julgamento do que ia escrito<sup>550</sup>. Portanto, na condição apresentada pelo enredo, parte da consciência diegética (o

549 O tema da *carta* de conteúdo desconhecido aparece em *Grande Sertão: Veredas*, quando Riobaldo recebe, oito anos depois do envio, uma carta de Nhorinhá. Aqui também ficamos sem saber o que vai escrito.

550 “Foi ela quem abriu o envelope” (ROSA, 2009, p. 40). Dlena faz, ao longo do conto, o papel de conselheira amorosa. Ganha a confiança do protagonista ardilosamente e tenta por em prática suas más intenções no que concerne ao relacionamento dele com sua noiva. Teresinho, por sua vez, não parece ser homem instruído. Algumas atitudes suas sugerem isso. Primeiro, a ideia de segurar o amor de Zidica com promessa a santo

antagonista) *sabe*; todavia, não *sabem* o protagonista e a recepção. E o caso torna-se, por exemplo, o inverso do que ocorre com Miguilim, único a não *saber* o que vai passando ao seu redor, enquanto *sabem* os demais personagens e o leitor. Por outro lado, se aproxima da situação apresentada em “Cara-de-Bronze”, onde somente o filho *sabe* o motivo do conflito que resultou em sua fuga.

Além do tema da *carta rasgada*, há ainda outro tema misterioso no conto “A vela ao diabo”: o do *santo “incógnito”* (ROSA, 2009, p. 39), para o qual Teresinho faz promessa de acender vela<sup>551</sup>. Entretanto, as funções decorrentes daí ganham proporções simbólicas ao longo do texto e estão em relação com o título da obra e com a antagonista – que parece se tornar uma enviada do mal com o intuito de destruir o relacionamento de Teresinho e Zidica.

Em geral, em nenhum dos parâmetros comparativos, esta narrativa oferece a complexidade e a inteireza da aporia que se apresenta como estruturadora de todo o enredo de “A terceira margem do rio”.

#### 2.1.5. “Páramo”

A narrativa, talvez, possua o tom mais lúgubre dentre todas que foram produzidas por Guimarães Rosa.

O enredo é introduzido por um pequeno discurso que sinaliza uma orientação religiosa e, mais importante, uma *variante* desta orientação que perpassará todo o relato<sup>552</sup>. Ao alcançarmos a leitura da diegese, ficamos sabendo que o narrador protagonista faz uma viagem aos Andes, a uma cidade não identificada, para, possivelmente, um encontro com um homem, cujo aspecto cadavérico é mencionado de tempo em tempo. O narrador demonstra

---

desconhecido; segundo, o domínio deficiente do ritual religioso – o texto diz que ele rezava “errado o padre-nosso” (ROSA, 2009, p. 38). Talvez, essa aparente condição o impedisse de ler e compreender as cartas de sua amada, e, aqui, entra Dlena.

551 Diz o texto: “A de que se lembrou: novena, heroica. Devia, cada manhã, em igreja, acender vela e de joelhos ardê-la, a algum, o mesmo, santo – que não podia saber nem ver qual, para o bom efeito” (ROSA, 2009, p. 38).

552 “Sei, irmãos, que todos já existimos, antes, neste ou em diferentes lugares, e que o que cumprimos agora, entre o primeiro choro e o último suspiro, não seria mais que o equivalente de um dia comum, senão que ainda menos, ponto e instante efêmeros na cadeia movente: todo homem ressuscita ao primeiro dia”. Esta é a exposição da crença. A sua variante segue no próximo parágrafo: “Contudo, às vezes sucede que morramos, de algum modo, espécie diversa de morte, imperfeita e temporária, no próprio decurso desta vida. Morremos, morre-se, outra palavra não haverá que defina tal estado, essa estação crucial. É um obscuro finar-se, continuando, um trespassamento que não põe termo natural à existência, mas em que a gente se sente o campo de operação profunda e desmanchadora, de íntima transmutação precedida de certa parada; sempre com uma destruição prévia, um dolorido esvaziamento; nós mesmos, então nos estranhamos” (ROSA, 2013, p. 126).

muito incômodo com a presença deste homem, desejando libertar sua memória da lembrança dele para sempre.

A narrativa apresenta uma atmosfera irreal, quase onírica, beirando o fantástico. Mas, há referências concretas que a ligam à realidade objetiva: primeiro, a menção ao lugar e suas condições características: os páramos “que são elevados pontos, os nevados e ventisqueiros da cordilheira, por onde têm de passar os caminhos de transmonte” e uma cidade dos Andes “cuja pobreza do ar exigiria, para respirar-se, uma acostumação hereditária” (ROSA, 2013, p. 127); segundo, a menção ao modo como o narrador chega neste lugar: “Vim, viajei de avião, durante dias, com tantas e forçadas interrupções, passando por seis países. Por sobre a Cordilheira: muralhão de cinzas em eterno, terrível deserto soerguido” (ROSA, 2013, p. 128). Estas observações nos sugerem o fato de que toda a visão pessimista e melancólica do narrador não é fruto de uma intervenção fantástica, mas de sua profunda antipatia pelo local para o qual foi destinado.

Como assinalamos no início, a presença de certas crenças, como a da reencarnação, influem diretamente nesta visão pessimista do narrador. Porém, é, na verdade, uma variante desta crença que parece orientar sua visão de mundo: a de que outra forma de experienciar a morte é possível; isto é, *é possível estar morto mesmo estando vivo*<sup>553</sup>. Ele se considera um “morto”, possuído não da morte convencional, mas de uma diferente, que o deixa na incerteza entre o viver e o morrer.

Desde a epígrafe (a citação do *Górgias*, de Platão) isto fica indiciado. E ao longo do texto o narrador se apropria desta ideia para tentar refletir o quadro afetivo no qual está inteiramente imerso. Assim, tomado de sentimentos negativos a respeito do lugar, e imbuído nesta crença, não espanta que ele encontre a morte em quase tudo que olha; e que as coisas e os eventos em geral passem a ser visto sob a ótica do funéreo.

Esta atmosfera lúgubre do ambiente é reforçada também com algumas referências a certas obras artísticas que retratam a morte, como, por exemplo, a “Ilha dos mortos” e “Vita somnium breve”, ambas do pintor suíço Böckler. Há ainda menção a uma das cartas do tarô,

---

553 E aqui, o narrador tenta nos lançar na dúvida: esta crença é uma realidade diegética, o que tornaria o texto fantástico, ou é um modo de retratar o profundo negativismo evocado pelo lugar onde se encontra? Ele brinca com certos termos que alimentam essa dúvida como, por exemplo, ao formular a seguinte pergunta: “Tenho um corpo?” (ROSA, 2013, p. 127), ou, ao se referir a sua passagem pela alfândega de certo país: “Recordo-me do trecho de um clássico, em que se refere a um derradeiro ponto de passagem – pela que é a ‘alfândega das almas’”. Entretanto, esses índices são imediatamente contrastados com aspectos da realidade concreta, como por exemplo, ainda nesta mesma cena, a presença de um leve terremoto que assusta o funcionário das Aduanas: “O homem notara o que para mim ficaria despercebido. O que deve de ter durado fração de segundo. A terra tremera. Vi-lhe, no olhar, o espanto. Um mínimo terremoto. Mas um quadro ainda oscilava, pouquíssimo, na parede” (ROSA, 2013, p. 128).

aquela que diz respeito ao Arcano XII – que representa abnegação, sacrifício que implica mudança radical no sentido da vida; está muito relacionada à morte, mas, em especial, a uma morte simbólica, geradora de mudança de rumo.

Outro elemento importante da narrativa é o livro de poesia, adquirido pelo narrador por “setenta centavos”. Este passa a ser denominado de o Livro. Ele se abstém de lê-lo enquanto se encontra na cidade.

Em uma de suas caminhadas corriqueiras (feitas por indicação do médico para ajudar na adaptação de seus pulmões ao ar rarefeito da altitude dos Andes), ele se depara com um cortejo fúnebre. Levando consigo o Livro, decide acompanhar o enterro até o cemitério. Lá, em um canto à parte, resolve deixar o livro de poesia, sem ler sequer uma página. Quando está prestes a sair do cemitério, um dos que acompanhavam o cortejo interrompe o seu trânsito e lhe devolve o livro – tomando-o por esquecido.

No fim, o narrador protagonista opta por ler o livro. Onde haveria uma citação do poema lido (ou um trecho) aparece apenas um sinal de aspas. No texto original deste conto, segundo nota de rodapé do editor, há um espaço vazio, o que possivelmente indicaria um futuro preenchimento<sup>554</sup>.

Mas, o elemento mais misterioso é a referência feita ao “Homem com a semelhança de cadáver”, com quem o narrador está destinado a lidar<sup>555</sup>. O aspecto deste homem lança a impressão de que ele é o “mais morto”, comparado às outras pessoas da cidade. E o narrador reafirma a necessidade de enfrentar a sua presença, com todos os sentimentos negativos implicados<sup>556</sup>.

O encontro com esta figura é algo pontual, que deve ser realizado em tempo diegético breve: “com ele tenho de encontrar-me, *ainda hoje*, e *daqui a pouco*, e nada poderei fazer para o evitar, meu fado é suportá-lo” (ROSA, 2013, p. 130. Grifos nossos). E trata-se de um ser de realidade diegética concreta, com quem o narrador já manteve diálogo antes, conforme fica

554 “Voltava, a tardos passos. Agora, a despeito de tudo, eu tinha o livro. Abri-o, li, ao acaso: ‘[espaço vazio]’. Eu voltava, para tudo. A cidade hostil, em sua pauta glacial” (ROSA, 2013, pp. 138-9). Em nota, o editor acrescenta: “Há no original um espaço, para citação, que o autor não chegou a preencher”. No entanto, não se deve descartar a hipótese de essa ausência ter sido proposital, pois os índices anteriores apontam para a resistência de se ler um livro de poesia numa atmosfera tão aterrorizante tal como é pintada pelo protagonista. A leitura de um poema, neste contexto, soa como um ato de blasfêmia contra a “vida” ou “humanidade” que, na visão do narrador, a linguagem poética tenderia a representar.

555 “E tive de ficar conhecendo – oh, demais de perto! – o ‘homem com a semelhança de cadáver’. Esse, por certo eu estava obrigado a defrontar, por mal de pecados meus antigos, a tanto o destino inflexível me obrigava” (ROSA, 2013, p. 128).

556 “Sua presença, obrigatória, repugna-me, com o horror dos horrores infaustos, como uma gelidez contagiante, como uma ameaça deletéria, espantosa. Tenho de sofrê-la, ai de mim, e é uma eternidade de torturas” (ROSA, 2013, p. 129).

indiciado na seguinte passagem: “o Homem com a presença de cadáver ignora isso: – ‘Eu não compreendo a vida do espírito. Sem corpo... Tudo filosofia mera...’ – *ainda ontem ele me disse*”. Chama-o de “companheiro” por “decreto do destino”; e se vale de sua crença na reencarnação para explicar a ligação que mantém com ele: “ele, em alguma vida anterior, foi o meu assassino, assim ligou-se a mim” (ROSA, 2013, p. 130. Grifos nossos) <sup>557</sup>.

À parte as possíveis interpretações simbólicas que legitimamente podem construir um significado plausível para esta figura misteriosa<sup>558</sup>, ao terminarmos a leitura da narrativa, três perguntas são inevitáveis: o que motiva a viagem e o encontro do protagonista com este homem? Quem é este homem, e por que ele desperta tantos sentimentos negativos no protagonista? O enredo não apresenta informações que possam esclarecer satisfatoriamente esses quesitos; até porque, abruptamente, redireciona o foco para outros eventos diegéticos como os episódios da aquisição do “Livro” de poesia e o cortejo fúnebre que o narrador acompanha e que encerra a narrativa.

O narrador protagonista carrega em seu caráter e pensamento a causa principal de todo o relato, uma vez que é a sua visão de mundo e suas crenças que filtram e transformam os fenômenos com os quais se depara, dando-lhes o tom funesto que perpassa a narrativa inteira. Portanto, não há aporia em causa assim constituída. A menção ao “Homem”, feita de modo insistente até certa parte da narrativa, pode, por sua vez, configurar um traço aporético de relativa importância, pois ajuda a reforçar no narrador a sua perspectiva fúnebre das coisas. Mas, o seu papel se dilui no desfecho, que sofre um redirecionamento e acaba por encerrar outros eventos (embora a temática da morte continue ditando o ritmo do relato). Neste sentido, em uma *análise preliminar*, percebemos que o *alcance* do traço aporético é de cunho enfático (isto é, reitera a nefasta atmosfera não apenas da geografia, mas da ‘paisagem humana’ daquele local); e, por consequência, sua *centralidade* está circunscrita ao papel de causalidade complementar.

Observemos que o aspecto recorrente na narrativa é a representação lúgubre do espaço, e o “Homem” misterioso se insere dentro da dimensão espacial como elemento humano concentrador da maior carga funérea (é o “mais morto” dentre todos). Conquanto seja

---

557 O “Homem” recebe uma sequência quase gradativa de denominações que variam sutilmente: “Homem com a semelhança de cadáver” (ROSA, 2013, p. 128), “Homem com aspecto de cadáver” (ROSA, 2013, p. 129), “Homem com o ar de cadáver” (ROSA, 2013, p. 130), “Homem com fluidos de cadáver” (ROSA, 2013, p. 130), “Homem com a presença de cadáver” (ROSA, 2013, p. 130), “Homem frio como um cadáver” (ROSA, 2013, p. 131), “Homem com alguma coisa de cadáver” (2013, p. 132), “Homem com o todo de cadáver” (ROSA, 2013, p. 133), “Homem que é um cadáver” (ROSA, 2013, p. 133), “Homem com o frio de um cadáver” (ROSA, 2013, p. 134).

558 Consultando rapidamente algumas análises, percebemos que alguns críticos trabalham no sentido de interpretar a figura misteriosa como sendo um *duplo* do protagonista.

apresentado como a percepção mais perturbadora, ele não suplanta, em termos de importância e de ‘leitura da realidade diegética’, a própria índole negativa presente no caráter do protagonista e nem a crença religiosa materializada por seu pensamento, em especial, no discurso introdutório que antecede a diegese.

Em relação ao *grau* deste traço aporético, é *possível* que apenas a consciência diegética *saiba*, e o *não saber* se reserve ao leitor, o que acaba constituindo uma aporia relativa. Dizemos “é possível”, porque o próprio narrador referencia o homem estranho por meio de muitas denominações, como vimos em nota de rodapé anterior. Também, é somente o narrador que sabe o real motivo de ter de, inevitavelmente, se encontrar com este ser. Em geral, é o narrador quem está mais apto a responder as três perguntas formuladas anteriormente e, contudo, ele não responde.

Pelo abrupto ‘abandono’ do mistério, a aporia, na narrativa de “Páramo”, perde repentinamente alcance e centralidade e não ganha força diegética como ocorre, por exemplo, em “A terceira margem do rio”, ou mesmo em “Campo Geral” (em que a aporia dura enquanto dura a inocência da visão de mundo do protagonista). E, inversamente ao que ocorre com a temática da carta rasgada em “A vela ao diabo”, torna-se praticamente nula enquanto aspecto influenciador do desfecho.

Se tomarmos, assim, em consideração que é a última parte do enredo a que traz implicações mais decisivas para estabelecer o nível de importância da aporia dentro do todo, percebemos o quanto a narrativa de “Páramo” compromete o papel de seu traço aporético ao não trabalhá-lo até o encerramento do texto. Obviamente, deixemos claro, estamos pensando na perspectiva do texto, cujo fim principal é o manejo das condições instauradas por uma aporia (o que nenhuma narrativa está obrigada a fazer, muito menos a de “Páramo”).

Neste sentido, a narrativa de “Páramo” apresenta um grande ‘potencial aporético’ que deixa (aparentemente sem motivo algum) de ser explorado, ao menos como um problema paralelo (em alcance e centralidade) às demandas da causa principal (como ocorre, conforme mencionamos, com a visão de mundo de Miguilim em paralelo com a causa movente do enredo de “Campo Geral”, conhecida somente de nossa parte: a temática da traição).

#### 2.1.6. “*Lá, nas campinas*”

Conto que tem como foco central uma tentativa de recordação por parte do protagonista de um misterioso lugar, do qual só há, de concreto, a frase “lá, nas campinas”. O conto nos sugere uma abordagem psicanalítica como faz Leyla Perrone-Moisés. Mas, do ponto

de vista puramente formal, o tema da busca por uma lembrança perdida estrutura todo o enredo, funcionando indubitavelmente como sua causa motora principal. Ainda do ponto de vista formal, a impossibilidade de identificar o lugar poderia ser encarado como uma aporia, considerando-se, assim, o enredo aporético. Entretanto, há algumas descrições fragmentadas desse lugar ao longo do conto, o que parece desfazer parcialmente a condição de aporia. O que, de fato, é aporético é a completa identificação do lugar – que, parece, o protagonista só tem no momento de sua morte.

Alguns traços ou ‘efeitos’ percebidos por Perrone-Moisés (1998, p. 179) aproximam a causa motora de uma condição aporética do tipo catártico: “O melancólico Drijimiro vive numa permanente sensação de *perda* e, conseqüentemente, num estado de falta”, caracterizando, como vimos, o que Valisís Politis chama de *being at a loss*. Ele apresenta, ainda segundo a autora, a necessidade de estruturar verbalmente o seu sofrimento (“necessidade de comunicar verbalmente a outros sua dor”). Aliás, para ela, a própria recordação é a recordação<sup>559</sup>, antes de tudo, de um *locus amenus*<sup>560</sup> evocado por uma estrutura linguística desconhecida, incompleta e precária (a expressão “Lá, nas campinas”). Essa precariedade linguística para conceber e referenciar o lugar indefinido recordado também lembra os problemas da incapacidade de articular linguisticamente o sentimento que persegue implacavelmente o protagonista do conto<sup>561</sup>. Outra característica da aporia catártica está presente no sofrimento que afeta Drijimiro (conforme aponta também Perrone-Moisés).

Neste conto, portanto, diferente dos demais, a causa motora ganha proporções de *alcance* e *centralidade* tão relevantes para a economia do enredo que podemos fazer uma identificação mais precisa do tipo de aporia (que, em potencial, a representaria) observando os seus efeitos sobre o protagonista. Por este viés, estamos diante de uma narrativa que em muito se aproxima daquela presente em “A terceira margem do rio”.

---

559 A autora faz distinção, na obra de Guimarães Rosa, entre *lembrança* e *recordação*: “A palavra ‘recordar’ contém ‘coração’ (*cordis*); recordar é muito diferente de lembrar. O que se recorda é do domínio dos afetos, é menos uma coisa, pessoa ou lugar, do que um tom, uma qualidade, um estado do ser. A lembrança pode ser nítida, a recordação será sempre fluida, imprecisa. Com as lembranças, sabemos lidar conscientemente; com as recordações, lidamos como pode o coração, e muitas vezes ele não pode. E, então, as recordações nos aprisionam, num retiro melancólico. É o caso de Drijimiro, apertado pelo ‘nó das recordações’” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 180).

560 Perrone-Moisés lembra que na retórica da Antiguidade Clássica, a expressão latina *locus amenus* designa um lugar de natureza paradisíaca. Citando Curtius, diz: “é uma bela e ensombrada nesga da Natureza”; “seu mínimo de apresentação consiste numa árvore (ou várias), numa campina e numa fonte e regato” (CURTIUS, apud PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 183).

561 No início do conto, o narrador referencia esta dificuldade de articulação linguística através da expressão *retalhos do verbo*: “Todo o mundo tem a incerteza do que afirma. Drijimiro, não; o pouco que pude entender-lhe, dos retalhos do verbo” (ROSA, 2009, p. 91).



Mas, é importante ressaltar que “Lá, nas campinas” ainda contém expedientes indiciais e funcionais que sugerem caminhos interpretativos de um modo mais ‘seguro’ do que aqueles apresentados em “A terceira margem do rio”. Por exemplo, uma tese de Perrone-Moisés (1998, p. 178) é a de que certos textos literários “parecem solicitar, por sua temática ou projeto, uma visada crítica particular, que se revela mais rentável do que outras”. No caso de “Lá, nas campinas”, as suas funções e os seus índices evocam uma análise psicanalítica (sem prejuízo, obviamente, de outras leituras possíveis). E é justamente nesse sentido que a autora encaminha a sua interpretação do fenômeno central apresentado pela narrativa. Por outro lado, “A terceira margem do rio” amplia sobremaneira as possibilidades interpretativas, perpassando domínios temáticos que vão desde concepções sociológicas e filosóficas até outras que trabalham quase puramente com as representações simbólicas tais como a própria psicanálise e campos mais ‘fluidos’ como o da religião e da mística em geral<sup>562</sup>.

Em termos comparativos, segue-se que, quanto à *natureza* da causa motora, encontramos, assim como em “A terceira margem do rio”, a categoria formal do protagonista; isto é, o seu caráter e o seu pensamento como fonte primeva do problema central. O narrador (que se coloca como uma espécie de testemunha) sofre o impacto da incerteza advinda do protagonista: “Então, *ao narrador foge o fio*. Toda estória pode resumir-se nisto: Era uma vez uma vez, e nessa vez um homem. Súbito, sem sofrer, diz, afirma: ‘Lá...’ Mas não *acho* as palavras” (ROSA, 2009, p. 93. Grifos nossos – com exceção da palavra “Lá”). Neste sentido, o *alcance* atinge o próprio nível da narração, mesmo que não manifeste impacto semelhante ao que ocorre em “A terceira margem do rio”. Indiscutível também é a centralidade da recordação estruturada linguisticamente sob a “frase única” *Lá, nas campinas* que, mesmo “desinformada, inconsoante, absurda” (ROSA, 2009, p. 91) dita a forma e a finalidade da narrativa como um todo.

Em relação ao *grau*, algo semelhante a “A terceira margem do rio” ocorre: o protagonista, na condição de portador da aporia, *não sabe*. E, em geral, *não sabe* a consciência diegética e muito menos a extradiegética. Uma distinção, entretanto, é necessária: em “Lá, nas campinas”, o protagonista vivencia o que parece caracterizar a fase catártica aporia; já em “A terceira margem do rio” o protagonista (o pai) dá indícios de que experimenta uma aporia zetética. Essa distinção evidencia mais uma diferença de complexidade estrutural entre uma e

---

562 Na *seção 1.3.1.* do presente capítulo (“Natureza da causa motora: o teste da aporia, aporia catártica e a ‘mutilação do caráter e do pensamento do protagonista’”), considerando características gerais dos textos críticos que tratam de “A terceira margem do rio”, os agrupamos dentro das seguintes abordagens: a) os *filosófico-transcendentais*; e b) os *sociológico-psicanalíticos*. Essa diversidade de vieses críticos demonstra, como afirmamos nesta seção, o grau de complexidade do problema apresentado – incapaz de se sujeitar satisfatoriamente a qualquer elucidação apresentada por tais áreas.

outra narrativa: enquanto em “Lá, nas campinas” o problema se restringe às dimensões catárticas da condição aporética, em “A terceira margem do rio” o problema é posto sob duas frentes, isto é, a provável vivência da fase zetética pelo pai e a vivência da fase catártica pelo filho/narrador. Esse trabalho mais extensivo com a aporia, feita no último conto, implica em maior riqueza de construção artística do enredo.

Como síntese de nossas breves comparações, construímos o quadro abaixo onde podemos observar os enredos rosianos mencionados e suas variações conforme a natureza, o alcance, a centralidade e o grau da causa motora aporética trabalhada:

#### QUADRO SÍNTESE

| <b>Narrativa</b>                | <b>Causa motora aporética</b>                                           | <b>Natureza</b>                                                          | <b>Alcance</b>                                                                  | <b>Centralidade</b>                                                                             | <b>Grau</b>                                                                                                            |
|---------------------------------|-------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>A terceira margem do rio</b> | A decisão do pai                                                        | Formal                                                                   | Provoca a ‘metalepse’ causal                                                    | É a causalidade mais importante do enredo, dando-lhe a forma e a finalidade do relato           | Aporia total                                                                                                           |
| <b>Campo Geral</b>              | A percepção do protagonista                                             | Formal                                                                   | Restringe-se à percepção do protagonista                                        | É central apenas da perspectiva do protagonista                                                 | Aporia relativa                                                                                                        |
| <b>Cara-de-Bronze</b>           | O conflito inicial pai/filho                                            | Temática                                                                 | Restringe-se a uma situação introdutória                                        | Não é central em nenhuma perspectiva (diegética ou extradiegética)                              | Aporia relativa (se considerarmos que o filho <i>sabe</i> por que o pai atirou)                                        |
| <b>Antiperipleia</b>            | A aporia não surge como causa, mas como consequência da causa principal | Na condição de estruturada ora do juízo extradiegético, não se apresenta | Atinge a recepção, muito embora se admita o caso do delegado (figura diegética) | Enquanto efeito emanante da causa principal, torna-se a consequência mais importante advinda do | Aporia relativa (se considerarmos a hipótese de assassinato, excluindo-se, portanto, as hipóteses de <i>acidente</i> e |

|                         |                                                                                                                                                             |                                                                                                                   |                                                                                       |                                                                                                                                                                   |                                                                                                                                     |
|-------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                         |                                                                                                                                                             | como categoria formal ou como tema específico                                                                     |                                                                                       | enredo                                                                                                                                                            | <i>suicídio)</i>                                                                                                                    |
| <b>A vela ao diabo</b>  | A carta rasgada é causa motora aporética apenas do desfecho                                                                                                 | Temática                                                                                                          | Atinge parte do enredo – o desfecho                                                   | Centralidad e parcial ou relativa, uma vez que só ganha relevância a partir de uma cena específica                                                                | Aporia relativa, já que pelo menos a antagonista <i>sabe</i>                                                                        |
| <b>Páramo</b>           | A misteriosa figura do “Homem com a semelhança de um cadáver” funciona como causa aporética complementar da visão de mundo funesta do narrador protagonista | Enquanto personagem desconhecido, a causa complementar advém de uma categoria formal da narrativa                 | Abrange a parte inicial do enredo sem impacto aparentemente significativo no desfecho | Ganha relevância momentânea na narrativa, mas sua ausência de relação com desfecho diminui sua importância enquanto causa aporética complementar da causa central | Aporia relativa, levando-se em conta que o narrador é único capaz de responder satisfatoriamente os três questionamentos formulados |
| <b>Lá, nas campinas</b> | A recordação de um lugar indefinido evocado apenas por uma estrutura linguística precária (“Lá, nas campinas”)                                              | É do caráter e do pensamento do protagonista que decorre a recordação ; portanto, temos uma categoria formal como | Perpassa toda a narrativa e afeta o nível da narração                                 | É a causa central, pois dita a forma e a finalidade do enredo                                                                                                     | Aporia total, já que nem o protagonista (e a consciência diegética como um todo) não sabe, e nem a consciência extradiegética       |

|  |  |                           |  |  |  |
|--|--|---------------------------|--|--|--|
|  |  | veiculador<br>a da aporia |  |  |  |
|--|--|---------------------------|--|--|--|

Diante do exposto, reiteramos a convicção que nos levou a fazer tais aproximações: “A terceira margem do rio” possui um enredo aporético mais complexo e completo em relação aos contos que poderiam ‘convidar’ o crítico literário a refletir sobre a presença da aporia enquanto causa motora na contística do escritor mineiro. Portanto, os critérios sugerem que tal narrativa figura como obra de exceção dentro da produção literária rosiana<sup>563</sup>.

---

563 Devemos fazer menção ao conto “Subles”, que aparece em *Ave, palavra*. Conta a história de um interlocutor misterioso com quem o narrador deseja falar por telefone, mas nunca consegue. Vale ressaltar que o narrador disca um número de telefone a esmo, certa noite em que não conseguia dormir. Ele conhece vagamente um tal de Subles, que trabalha como atendente de um banco. O esquisito é que a ligação passa por várias etapas ou estágios até que chegue a Subles. No entanto, não é possível, no final, escutar a voz do próprio Subles. Esta narrativa ganha um tom de fantástico, pois temos a impressão de que o interlocutor do narrador jamais responderá, uma vez que se encontra numa dimensão espiritual de sofrimento – a qual, de algum modo a sua ligação aleatória conduziu. Também é interessante o texto “Sobre a escova e a dúvida”, que aparece em *Tutameia*. Apesar de ser tomado como prefácio, apresenta discussões importantes e menciona o próprio conto “A terceira margem do rio” (dentre outros). Na VI parte, há uma reflexão interessante sobre paranormalidade e eventos que apontam o desconhecido. Estas reflexões podem ser úteis para a análise do invólucro místico de algumas narrativas de Guimarães Rosa. A questão da “suspensão do julgamento” de Sextus Empiricus é levantada diversas vezes, o que nos leva a pensar que o ceticismo pode ser o berço da formação de aporias na obra do autor mineiro.

## SEGUNDA PARTE

### “EL INMORTAL”

#### Introdução

O conto apresenta, no mínimo, duas diegeses entrelaçadas, uma abrangendo a outra. Do ponto de vista da teoria todoroviana da *proposição* e da *sequência*, teríamos uma *inserção*, visto que a sequência (S2) que apresenta a diegese principal está incluída dentro da sequência (S1) mais ampla<sup>564</sup>. Entretanto, para referenciar cada uma das sequências, preferimos empregar os termos *diegese* e *intradiegese*, oriundos do universo teórico de Gérard Genette.

Neste sentido, então, *diegese* designará a parte correspondente à *exposição introdutória* – que contextualiza e justifica o achado do manuscrito – e também a parte final que compreende o *comentário crítico* do “pós-escrito de 1950”, cuja função é a de legitimar a autenticidade do manuscrito diante da suspeita levantada de que ele seja texto apócrifo. A *intradiegese* encerrará o argumento central do conto, consistindo no relato apresentado pelo próprio manuscrito. Acompanhando a ordem de exposição, o argumento do conto pode ser representado conforme segue.

A princesa de Lucinge recebe do antiquário Joseph Cartaphilus seis volumes da *Ilíada* de Pope em junho de 1929. Em outubro, ela ouve que o antiquário havia falecido e que o enterraram em Ios. No último volume da *Ilíada*, a princesa encontra o manuscrito que carrega a história central do conto (a *intradiegese*).

Ela está apresentada em cinco partes. E estas partes, por sua vez, apesar de não serem nomeadas, sugerem ao analista a seguinte sequência: a) *Busca pela Cidade dos Imortais e pelo rio da imortalidade*; b) *Descoberta do rio e descrição da Cidade dos Imortais*; c) *O*

---

<sup>564</sup> Ver, a esse respeito, a *seção 1.3.* do segundo capítulo. Todorov encontra três possibilidades de combinação entre as sequências: a *inserção*, o *encadeamento* e a *alternância*. No caso da *inserção*, uma das cinco proposições que estruturam a sequência principal será desenvolvida ao ponto de formar uma história que, por sua vez, apresente suas próprias proposições essenciais. Deste caso, Todorov dá o exemplo a partir da seguinte representação argumental, retirada de um conto do *Decamerão*: “Bergamin chegou a uma cidade estrangeira, convidado para um banquete por Messire Cane; no último instante, este anula o convite sem indenizar Bergamin, que se vê obrigado a gastar muito dinheiro; mas, encontrando um dia Mesire Cane, conta-lhe a história de Primas e do abade de Cluny. Primas fora a um banquete oferecido pelo abade, sem ser convidado, e o abade lhe havia negado comida. Tomado de remorsos, o abade cobriu Primas de graças. Messire compreende a alusão e manda que Bergamin seja indenizado” (TODOROV, 1976, p. 95). Neste argumento, observamos que P1 representa a situação inicial em que se encontra Bergamin; P2 representa a sua “degradação”; P3 a situação de “penúria em que se encontra”; P4 o estratagema que descobre para se livrar da situação difícil; P5 a situação final que reestabelece o equilíbrio da primeira. Aqui temos, segundo Todorov, a quarta proposição substituída por um enredo completo (isto é, uma nova sequência inserida).

*troglodita Argos*; d) *Revelações: Argos é Homero, os trogloditas são os imortais; lógica da imortalidade*; e) *Aventuras do imortal: em busca do rio da mortalidade; revisão do manuscrito*<sup>565</sup>.

A partir destas partições, passamos a apresentar o argumento do manuscrito, isto é, da intradiegeese.

## 1. Análise imanente

### 1.1. *Representação argumental da intradiegeese*

#### 1.1.1. *A busca pela Cidade dos Imortais e pelo rio da imortalidade*

Marco Flamínio Rufo relata que sua busca começa na era do imperador Diocleciano. Ele, comandando uma legião de soldados romanos (é tribuno militar), fica por longo período de tempo assentado na região de Berenice, que se localiza na costa do Mar Vermelho, a espera de ordens para entrar em novos combates<sup>566</sup>. Estas ordens, entretanto, não vieram porque, segundo conta, a guerra contra os rebeldes acaba em menos de um ano. Assim, apenas consegue “divisar El rostro de Marte” (BORGES, 1989, p. 533). No período de ociosidade, o exército é consumido pela “fiebre y la magia”, e o próprio Rufo sente em demasia os efeitos da privação da guerra. Esse contexto de ócio e imobilidade favorece a busca de outras realizações. E uma delas logo se torna propícia quando, certa noite, tomado pela insônia, o tribuno se depara com a figura de um cavaleiro ferido que vem do oriente. Este lhe revela os motivos que o trazem ali: a busca de um rio secreto que “purifica de la muerte a los hombres” (BORGES, 1989, p. 534). Acrescenta, antes de morrer, outro detalhe que caracteriza este rio: na sua “margem ulterior” está a assombrosa Cidade dos Imortais.

Marco Flamínio Rufo, então, determina-se a dar continuidade à busca do viajor e descobrir a localização do rio e da Cidade famosa. Confirma com alguns prisioneiros mauritanos a veracidade da história do cavaleiro. De volta a Roma, o procônsul de Getulia

---

<sup>565</sup>Todorov encontraria nestas partes uma divisão natural que ilustraria perfeitamente a necessidade das *cinco proposições* essenciais que compõem as sequências completas, conforme diz: “a sequência completa é composta – sempre e apenas – de cinco proposições” (TODOROV, 1976, p. 93. Grifo nosso). Falamos, no segundo capítulo (ver seção 1.3.) dos problemas que este número pode apresentar.

<sup>566</sup> Fica sugerido que Rufo e sua legião entram em combates menores, que não trazem muita distinção. Muito provavelmente contra os mauritanos – dos quais (vamos saber mais adiante) mantém alguns como prisioneiros. Em suas palavras, diz: “Yo había militado (sin gloria) en las recientes guerras egípcias” (BORGES, 1989, p. 533). E mais adiante, narra: “Interrogados por el verdugo, algunos prisioneros mauritanos confirman la relación del viajero” (BORGES, 1989, p. 534).

(Flavio) entrega ao tribuno duzentos soldados para a realização de tal feito. E o próprio Rufo recruta mercenários que dizem ser sabedor dos caminhos, mas que, adiante, foram os primeiros a desertar.

Eles começam a jornada desde Arsinoe. Passam pelo deserto. Atravessam o “país de los trogloditas”, dos garamantes e do augilas. Perpassam desertos de areia escura, divisam a montanha que “dio nombre al Océano”. Acrescenta que ao longo da viagem perde muitos homens para febre e a loucura, e que as deserções aumentam, seguidas dos motins. Por causa de um desses motins (que foi reprimido severamente, aplicando-se, inclusive, o castigo da crucifixão) alguns homens procuram vingança. Advertido por um centurião, o tribuno foge do acampamento com apenas os soldados que lhe são fiéis. Acaba, finalmente, perdendo todos eles na travessia de outros desertos e vaga vários dias sem encontrar água, deixando “al arbitrio” do seu cavalo o caminho.

#### *1.1.2. Descoberta do rio e descrição da Cidade dos Imortais*

Após acordar de um pesadelo, Rufo se encontra manietado a um “oblongo nicho de piedra” (BORGES, 1989, p. 535) escavado sobre o declive de uma montanha. De tal elevação, ele descreve em detalhes o lugar onde está preso e avista o que ele chama de “arroyo impuro” que corre ao pé da montanha. Observa o lado oposto da margem deste rio e enxerga a evidente Cidade dos Imortais. Dos nichos e buracos feitos na areia vê emergir “hombres de piel gris, de barba negligente, desnudos” (BORGES, 1989, p. 535). Reconhece aí a tribo dos trogloditas, cujas características sobressalentes são o fato de não falarem e devorarem serpentes. Devido à sede intensa que sente, delibera consigo mesmo sobre pular montanha abaixo com o fito de beber das águas do rio que acabara de ver.

Ainda com mãos e pés manietados, Rufo perde de vista o número dos dias que passa sobre a areia, impossibilitado que está de voltar ao seu antigo abrigo. Roga aos trogloditas que o matem, mas eles o ignoram totalmente. Consegue, finalmente, romper as ligaduras que o amarram com a ajuda de uma pedra pontiaguda e prova a “primera detestada ración de carne de serpiente” (BORGES, 1989, p. 536).

O tribuno se dirige, então, para a Cidade dos Imortais. Percebe que dois ou três homens de “menguada estatura” (BORGES, 1989, p. 536) o seguem. À meia-noite consegue alcançar os muros da Cidade. Nota que, dos que o seguiam, apenas um troglodita o acompanha até o fim. Resolve parar e esperar que o dia chegue para explorar a espantosa arquitetura da Cidade.

Refugia-se numa caverna para fugir ao calor do dia que chega. No fundo, há um poço com uma escada que dá para regiões inferiores. Marco Flamínio Rufo adentra pelo poço, descobre galerias caóticas e alcança uma câmara circular. Nela, há nove portas. Das nove, oito leva a um labirinto que conduz o explorador sempre ao mesmo lugar de origem. A nona leva-o por outro labirinto que desemboca numa segunda câmara circular, em tudo semelhante à primeira. Depois de explorar o subterrâneo por tempo ignorado, Rufo é surpreendido por tênue luz que escapa de um círculo superior. Rente a um muro observa uma escada que se liga a esta saída.

Emerge num pátio rodeado por um edifício de formato e altura irregular com diversas cúpulas e colunas, cujas partes inferiores o tribuno vira outrora na sua perambulação subterrânea. Percebe ser tudo aquilo construção antiquíssima. E deduz que toda aquela arquitetura emaranhada só podia ser obra de imortais. Ao explorar mais detidamente a parte superior, Flamínio Rufo se vê perdido num aglomerado de escadas e pavimentos no interior do palácio. Sente temor e repulsa da arquitetura que, segundo ele, “carecía de fin” e certamente foi planejada para confundir os homens, pois “Abundaban el corredor sin salida, la alta ventana inalcanzable, la aparatosa puerta que daba a una celda o a un pozo, las increíbles escaleras inversas, con los peldaños y la balaustrada hacia abajo” (BORGES, 1989, p. 537). O tribuno romano confessa que não recorda como consegue se desvencilhar da Cidade e alcançar, outra vez, a sua parte externa.

### *1.1.3. O troglodita Argos*

Ao sair, encontra o troglodita, remanescente do grupo que o havia seguido, rabiscando algo na areia e, em seguida, apagando. Rufo examina os caracteres e imagina se tratar de alguma escrita bárbara, mas logo recorda que os trogloditas não chegaram ao domínio das palavras. Percebe que os caracteres não fazem sentido, porque não apresenta semelhança de formas (“ninguma de las formas era igual a otra”) e isso anula a possibilidade de serem simbólicas (BORGES, 1989, p. 538). O troglodita examina Rufo, mas já não o reconhece. O tribuno, por sua vez, fica aliviado ao que podia ao menos desfrutar da companhia do “rudimental troglodita”.

Ao regressarem para aldeia, o tribuno romano tem a ideia de ensinar o troglodita algumas palavras. Observando a “humildad y miséria” daquele ser, lembra-se de Argos, o cão da Odisseia, e resolve chamá-lo assim. Os fracassos na tentativa de ensiná-lo vieram um após



o outro. O troglodita parece alheio a tudo o que lhe é externo<sup>567</sup>. Este fato faz Rufo pensar em uma série de suposições que justificassem tal comportamento, como, por exemplo, a ideia de que havia uma combinação perceptiva diferente entre ambos, o que permitia Argos construir outras relações e objetos. Pensa na possibilidade de nem sequer existir “objetos” para o troglodita e sim um “vertiginoso y continuo juego de impresiones brevísimas” (BORGES, 1989, p. 539). Considera, por isso, a existência de uma linguagem em que não há substantivos; constituída apenas por verbos impessoais e “indeclinables epítetos”.

Após longo período de tempo, ocorre a chuva. Tal fenômeno, descreve Rufo, é “algo parecido a la felicidad” (BORGES, 1989, p. 539). Ele e a tribo se entregam, em êxtase, ao banho oportuno. O deslumbramento da tribo lembra a Rufo os coribantes possuídos pela divindade. Argos chora e geme fascinado. O tribuno, ao vê-lo, chama-lhe pelo nome. E, então, um fio de recordação é despertado na memória do troglodita e ele pronuncia as seguintes palavras: “*Argos, perro de Ulises [...] Este perro tirado em el estiércol*” (BORGES, 1989, p. 539. Os grifos são do autor). O tribuno romano lhe indaga o que sabe sobre a *Odisseia* e, com dificuldade, o troglodita lhe diz o que segue: “*Muy poco [...]. Menos que el rapsoda más pobre. Ya habrán pasado mil cien años desde que la invente*” (BORGES, 1989, p. 539. Os grifos são do autor).

#### *1.1.4. Revelações: Argos é Homero, os trogloditas são os imortais: lógica da imortalidade*

Naquele dia de chuva, Marco Flamínio Rufo descobre que os trogloditas são os imortais. E que o riacho do qual bebeu as águas é o rio buscado pelo viajante. Rufo dá a entender que a Cidade dos Imortais foi construída por sobre outra cidade<sup>568</sup>, destruída pelos imortais há novecentos anos. A construção desta cidade marca o fim da vida pragmática dos imortais. Considerando que toda empresa é vã, passam a adotar um estilo de vida contemplativo onde reina apenas o pensamento e a especulação, quase sem nenhuma percepção do mundo objetivo.

Estas revelações, conta Rufo, são feitas por Homero, troglodita a quem o tribuno outrora chamara de Argos. Homero lhe conta da viagem que empreendeu em busca dos

<sup>567</sup> Rufo assim descreve a inércia do troglodita: “Inmóvil, con los ojos inertes, no parecía percibir los sonidos que yo procuraba inculcarle. A unos pasos de mí, era como si estuviera muy lejos. Echado en la arena, como una pequeña y ruinosa esfinge de lava, dejaba que sobre él giraran los cielos, desde el crepúsculo del día hasta el de la noche” (BORGES, 1989, p. 539).

<sup>568</sup> “Con las reliquias de su ruina erigieron, en el mismo lugar, la desatinada ciudad que yo recorrí” (BORGES, 1989, p. 540).

imortais e de sua Cidade. Revela que foi ele quem aconselhou a construção da nova cidade, depois que a anterior havia sido derrubada.

Flamínio Rufo tece ponderações sobre o conceito de imortalidade e suas implicações religiosas. Dentro da lógica da imortalidade, a “república de hombres inmortales” já alcançou a perfeição da tolerância e quase da indiferença. Ainda segundo esta lógica, todas as coisas devem ocorrer a todos os homens, se lhes for dado um prazo infinito de tempo (BORGES, 1989, p. 540). Por consequência, não pode haver méritos morais ou intelectuais, uma vez que serão praticados pelo imortal boas e más ações. Os limites da individualidade estão permanentemente rompidos: todos serão todos e ninguém<sup>569</sup>.

O princípio da compensação, um dos principais dentro da lógica da imortalidade, afirma que não há coisa que não seja compensada por outra. Assim, se existe um rio que dá imortalidade, outro existirá que reverta tal estado. Baseados nisto, os imortais, no princípio do século X se dispersam pela face da terra à procura do rio da mortalidade.

#### *1.1.5. Aventuras do imortal: em busca do rio da mortalidade; revisão do manuscrito*

Rufo relata sua passagem por diversos reinos e impérios. Ressalta alguns dos eventos dos quais participou de modo mais ativo, como, por exemplo, a sua militância na ponte de Stamford ao lado de Harold ou Harald Hardrada, no outono de 1066<sup>570</sup>. No sétimo século da Hégira transcreve as sete viagens de Simbad com a história da Cidade de Bronze<sup>571</sup>. Joga

---

569 “Nadie es alguien, un solo hombre inmortal es todos los hombres” (BORGES, 1989, p. 541).

570 Evento considerado entre os historiadores como o grande marco do declínio das invasões vikings.

571 Em sua dissertação de mestrado (*O livro das Mil e uma Noites em Jorge Luis Borges*, disponível em: <[https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8159/tde-28082013-102743/publico/2013\\_ThaisDeGodoyMorais\\_VCorr.pdf](https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8159/tde-28082013-102743/publico/2013_ThaisDeGodoyMorais_VCorr.pdf)>; acessado em 31/01/2020), Thaís de Godoy Morais considera o conto “A Cidade de Bronze” a matriz de “El inmortal”: “O conto no qual Borges se baseou para criar ‘O Imortal’ é a ‘Cidade de Bronze’ (Tomo III, na versão de Mardrus e tomo xx na de R. Burton). [...]”. Em resumo, os personagens que saem à procura dos vasos de bronze em que o rei Salomão havia encerrado os gênios rebeldes, encontram, após atravessarem o deserto, uma construção, cujas muralhas são intransponíveis. Ao chegarem próximo aos muros, eles “leem inscrições gravadas nas portas que falam sobre a efemeridade da vida” e conhecem a história do rei Kusch-ben-Scheddad ben-Aad, O grande. Este rei oferece toda a sua riqueza ao qualquer homem do reino que consiga prolongar “sua vida em um dia apenas do prazo determinado pelo destino”. Diante da impossibilidade de tal realização, o rei morre conforme determinação do seu destino. Para Thaís de Godoy Morais, Borges realiza o pedido do rei através do protagonista Marco Flamínio Rufo: “Borges, por sua vez, faz o protagonista Flamínio tornar-se imortal, ele consegue aquilo que o rei Kusch queria”. Daí conclui: “Portanto, ‘O Imortal’ é uma versão espelhada de ‘A Cidade de Bronze’”. Borges em suas especulações mostra quais seriam as consequências se esse desejo do rei fosse realizado” (2013, pp. 110-111). O problema na proposição de Thaís de Godoy Morais é a sua conclusão categórica. Se levarmos em consideração todas as referências, perceberemos que sua ilação é apenas mais uma possível dentro da infinidade de outras ilações que podem surgir se analisarmos um por um os links da narrativa de “El inmortal”. O certo é que, assim como a aporia central do enredo, não há uma proposta única, capaz de reivindicar para si o direito à fundação primordial da narrativa. Por isso, é sempre sábio, da parte dos críticos, relativizar as afirmações ante o contexto

“muchísimo” o xadrez num pátio do cárcere de Samarcanda. Professa a astrologia. Passa por Kolozsvar e Leipzig em 1638. Assina os seis volumes da *Iliada* de Pope em Aberdeen em 1714. Discute, em torno de 1729, com Giambattista (Vico) a questão homérica e encontra nele argumentos irrefutáveis. Finalmente, no dia quatro de outubro de 1921, a embarcação que o conduzia a Bombaim teve de fundear na costa eritreia. Ao desembarcar, depara-se com um “caudal de agua clara” (BORGES, 1989, p. 542). Como é de seu costume, prova de suas águas. Ao subir a margem é ferido por uma árvore espinhosa no dorso da mão. Sente uma dor incomum, muito viva. Contempla, feliz, a “formación de una lenta gota de sangre”. Havia se tornado mortal outra vez.

Passado um ano, revisa o manuscrito. Encontra algumas ‘interpolações’ que aparentemente falseiam o relato. Entretanto, Rufo (já então conhecido por Joseph Cartaphilus) se explica: “*La historia que he narrado parece irreal porque en ella se mezclan los sucesos de dos hombres distintos*”, a saber: Marco Flamínio Rufo e Homero (BORGES, 1989, p. 543. Grifo do autor). Justifica as demais interpolações pela lassidão mental causada pela passagem do tempo, que destrói as “imágenes del recuerdo” deixando apenas as palavras, que facilmente são tomadas por atributos ligados a destinos diversos.

Neste ponto se encerra a intradiege. Com o *pós-escrito de 1950*, voltamos à diege que, por convenção, unimos ao trecho introdutório<sup>572</sup>. Aqui também o narrador trata de outras interpolações encontradas por certo Nahum Cordovero. Para este crítico, todo o documento é apócrifo. O narrador, no entanto, não vê assim. Baseado nas considerações finais de Cartaphilus, encontra no argumento da destruição das “imágenes del recuerdo” o motivo de toda a confusão causada pelas interpolações. Portanto, restam à memória de Joseph Cartaphilus, antigo imortal, apenas “palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros” – a esmola deixada pelas “horas y los siglos”, isto é, pelo período em que andou entre os homens como imortal (BORGES, 1989, p. 544).

## 1.2. O mundo de Marco Flamínio Rufo: suas interpolações

Ao traçarmos o argumento da intradiege é fácil nos depararmos com uma infinidade de referências geográficas, históricas e culturais. Esta parte de nosso trabalho tem como

---

incomensuravelmente rico desta obra borgesiana.

572 A rigor, o narrador do trecho introdutório parece pertencer a uma realidade mais ampla, que abarca mesmo a realidade diegética do *pós escrito de 1950*. Ele parece ser o responsável por apresentar o todo da obra, podendo-se, inclusive, ser-lhe atribuídas as duas notas de rodapé. Observe-se que uma destas notas trata do aspecto externo do manuscrito ao referir-se a uma “tachadura” (rasura) no manuscrito, alertando-nos de que o nome do porto em que desembarca Cartaphilus tenha sido deliberadamente apagado.

objetivo principal tentar esclarecer o máximo possível todas elas, ligando-as a seus respectivos períodos e espaços, bem como a suas respectivas autorias. Nesse sentido, a exposição que segue obedece, primeiramente, à ordem de aparecimento das referências geográficas, históricas e das interpolações no interior da narrativa. Em seguida, propomos verificar a convergência de tais casos para a construção do enredo e de sua causa motora central.

Na representação argumental traçada acima, nota-se que a intradiegeese toma uma referência temporal relativamente precisa como ponto de partida: a era do imperador romano Diocleciano, que governou de 284 a 305 d.C. Seu governo enfrenta uma rebelião no ano de 297, liderada por Domício Domiciano – que tenta usurpar o poder nos domínios egípcios pertencentes a Roma. O conflito se estende até o cerco e captura de Alexandria, não durando, portanto, mais do que oito meses<sup>573</sup>.

Essas informações são o ‘pano de fundo’ de que se serve a intradiegeese para estabelecer o contexto histórico inicial da aventura do protagonista. Assim, notamos que, no conto, Marcus Flamínio Rufo está assentado com sua legião nas proximidades de Alexandria, mais precisamente em Berenice, uma cidade localizada na costa do mar Vermelho. Apesar de ter militado “sin gloria” (BORGES, 1989, p. 533) em alguns momentos da guerra egípcia, permanece aguardando ordens para que entre de modo mais efetivo na batalha contra os rebeldes liderados por Domício Domiciano. Entretanto, antes que essas ordens cheguem, a rebelião é sufocada. Observamos como o protagonista confirma as informações referidas acima, e como manifesta certa ‘frustração’ em relação à rapidez com que o conflito é encerrado:

Los mauritanos fueron vencidos; la tierra que antes ocuparon las ciudades rebeldes fue dedicada eternamente a los dioses plutónicos; Alejandría, debelada, imploró en vano la misericordia del César; antes de un año las legiones reportaron el triunfo, pero yo logré apenas divisar el rostro de Marte. Esa privación me dolió fue tal vez la causa de que yo me arrojara a descubrir, por temerosos y difusos desiertos, la secreta Ciudad de los Inmortales (BORGES, 1989, p. 533)<sup>574</sup>.

Outra marcação é a referência feita à cidade de Berenice. Segundo Estrabão (XVII, 45), a cidade foi construída como ponto de apoio para os mercadores, a fim de facilitar o transporte de mercadorias por terra, tendo em vista a dificuldade de navegar o mar Vermelho.

---

573 Conforme o verbete “Diocleciano” disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Diocleciano#Combate\\_%C3%A0\\_Revolta\\_no\\_Egito](https://pt.wikipedia.org/wiki/Diocleciano#Combate_%C3%A0_Revolta_no_Egito)>. Acesso: 03/09/19.

574 Com o fim desta fala de Rufo, os contornos do universo fantástico começam a suplantam os contornos do universo histórico, até que a intradiegeese mergulhe inteiramente num mundo sem referencial preciso.

Gonçalves (2017, p. 98) nos informa, a partir de Estrabão, Agatárquides e Plínio, da existência de três cidades chamadas Berenice, todas localizadas nas proximidades do mar Vermelho. Essa multiplicação de ‘Berenices’ parece convir perfeitamente ao jogo de referências dúbias que será explorado constantemente ao longo do enredo, atingindo o ponto máximo com a problemática das referências às identidades autorais<sup>575</sup>.

Mas, os “trabalhos” de Rufo começam em “un jardín de Tebas Hekatómpylos”, até onde ele recorda (BORGES, 1989, p. 533). Esta é a Tebas egípcia, de cem portas, a que se refere Homero pela boca de Aquiles: “[...] Tebas Egípcia, onde as casas pejadas de bens sempre se acham, e que cem portas ostenta, cada uma das quais dá passagem a combatentes duzentos, seus carros de guerra e cavalos” (*Iliada*, IX, 383-385). Contudo, levando-se em consideração a origem ou ‘nacionalidade’ de Rufo, era esperado que se referisse à Tebas egípcia pelo nome de *Diospolis*, conforme ficou conhecida no mundo romano<sup>576</sup>. Chamá-la de “Tebas Hekatómpylos” é uma clara interpolação homérica, segundo é constatado pela figura de Joseph Cartaphilus: “ninguna de esas locuciones es adecuada a él [Rufo], sino a Homero, que hace mención expresa, en la *Iliada*, de Tebas Hekatómpylos” (BORGES, 1989, p. 543).

Ao longo do trajeto que faz a partir da costa do mar Vermelho, Marco Flamínio Rufo se depara com alguns povos do deserto. Como observa Ronald Christ (1986, p. 86), há uma apropriação criativa de Plínio no momento de descrever estes habitantes. No conto vemos o seguinte:

Atravesamos el país de los trogloditas, que devoran serpientes y carecen del comercio de la palabra; el de los garamantas, que tienen las mujeres en común y se nutren de leones; el de los augilas, que solo veneran el Tártaro. Fatigamos otros desiertos, donde es negra la arena, donde el viajero debe usurpar las horas de la noche, pues el fervor del día es intolerable. De lejos divise la montaña que dio nombre al Océano: en sus laderas crece el euforbio, que anula los venenos; en la cumbre habitan los sátiros, nación de hombres ferales y rústicos, inclinados a la lujuria (BORGES, 1989, p. 534).

---

575 Situação similar ocorre com a cidade de Arsínoe, também mencionada por Marco Flamínio Rufo: “Partimos de Arsínoe y entramos en el abrasado desierto” (BORGES, 1989, p. 534). Neste caso, por contiguidade à menção feita a Berenice, é viável pensar que a Arsínoe do conto seja aquela a que se refere Estrabão (VXII, 38). Segundo Gonçalves (2017, p. 77), a cidade de Arsínoe foi assim nomeada em homenagem à esposa-irmã de Ptolomeu Filadelfo. Enquanto nome de pessoa, Arsínoe também designa algumas princesas pertencentes à dinastia dos Ptolomeus. Arsínoe I, primeira esposa de Ptolomeu II, é preterida por este para que Arsínoe II (irmã de Ptolomeu II) seja rainha. Daí Ptolomeu II ser conhecido como “Filadelfo” (“o que ama a irmã”, em grego). Ver, a esse respeito: <<https://www.infopedia.pt/%sarsinoe>>. Acessado em 03/09/19.

576 á na época de Estrabão a Tebas egípcia era conhecida pelo nome de Diospolis (Cidade de Zeus), conforme indica na seguinte passagem de sua *Geografia*: “Depois de Apollonospolis chega-se a Tebas (*agora chamada de Diospolis*)” (XVII, 46. Grifo nosso. Trad. livre de: “After Apollonospolis one comes to Thebes (now called Diospolis)”. “Tebas” é o nome que os gregos deram à cidade que os egípcios, por sua vez, conheciam pelo nome de Uaset, ou Nywt.

Em Plínio (V, cap. 8), temos:

Os Atlantes, se acreditarmos no que se diz, perderam todas as características humanas; não há meio distinguir um de outro por nomes; e, ao observarem o nascer e o pôr do sol, eles pronunciam terríveis imprecensões contra este fenômeno, por achá-lo mortal para eles e suas terras. Nem são visitados por sonhos, como o resto dos mortais. Os Trogloditas fazem escavações na terra, que lhes servem como moradias. A carne das serpentes é o seu alimento; eles não possuem voz articulada, mas apenas um tipo de barulho estridente; e, assim, estão totalmente destituídos de todos os meios de comunicação pela linguagem. Os Garamantes não têm a instituição do casamento entre eles. Vivem em concubinagens promíscuas com suas mulheres. Os Augilas não adoram nenhuma divindade além dos deuses das regiões infernais. Os Gamphasantes, que ficam nus, não estão familiarizados com a guerra e não mantêm relação alguma com estranhos. Dos Blemmyas é dito que não possuem cabeças e que suas bocas e olhos estão situados nos seus peitos. Os Sáticos, além de sua figura, não têm mais nada em comum com a raça humana; e a forma dos Egípcios é tal como está representada nas pinturas. Os Himantopodes são uma raça de pessoas com pés semelhantes a correias, sobre os quais eles se deslocam pela natureza com um serpenteado, um tipo rastejante de marcha. Dos Farusii, descendentes dos antigos persas, é dito que foram companheiros de Hércules na sua expedição às Hespérides. Além do citado acima, não encontrei nada relativo à África digno de menção<sup>577</sup>.

Ronald Christ (1986, p. 70) comenta que Borges não apenas condensa Plínio, mas também mistura suas fontes, “criando um pastiche de pastiches”<sup>578</sup>. Para este crítico, dois aspectos importantes estão subentendidos nesta interpolação: primeiro, a descrição daqueles povos monstruosos está ajustada dentro de “uma sequência geográfica que sugere uma jornada”<sup>579</sup>; e segundo, Homero é tomado como fonte de autoridade confiável para tal

---

577 Trad. livre de: “The Atlantes, if we believe what is said, have lost all characteristics of humanity; for there is no mode of distinguishing each other among them by names, and as they look upon the rising and the setting sun, they give utterance to direful imprecations against it, as being deadly to themselves and their lands; nor are they visited with dreams, like the rest of mortals. The Troglodytæ make excavations in the earth, which serve them for dwellings; the flesh of serpents is their food; they have no articulate voice, but only utter a kind of squeaking noise; and thus are they utterly destitute of all means of communication by language. The Garamantes have no institution of marriage among them, and live in promiscuous concubinage with their women. The Augylæ worship no deities but the gods of the infernal regions. The Gamphasantes, who go naked, and are unacquainted with war, hold no intercourse whatever with strangers. The Blemmyæ are said to have no heads, their mouths and eyes being seated in their breasts. The Satyri, beyond their figure, have nothing in common with the manners of the human race, and the form of the Ægipani is such as is commonly represented in paintings. The Himantopodes are a race of people with feet resembling thongs, upon which they move along by nature with a serpentine, crawling kind of gait. The Farusii, descended from the ancient Persians, are said to have been the companions of Hercules when on his expedition to the Hesperides. Beyond the above, I have met with nothing relative to Africa worthy of mention”.

578 “creating a pastiche of pastiches”.

579 “into a geographical sequence which suggests a journey”.

informação<sup>580</sup>, implicando com isso, segundo Christ, que o próprio poeta grego tenha realizado semelhante jornada<sup>581</sup>. Sendo assim, tal implicação reforça a identificação entre Homero e Marco Flamínio Rufo, o “homem que fez a viagem à Cidade dos Imortais”<sup>582</sup> (CHRIST, 1986, p. 70).

O que Christ, entretanto, não menciona claramente é o fato de o texto do próprio Plínio, por sua vez, está cheio de interpolações herodotianas. Por exemplo, Heródoto (*Hist*, IV, CLXXXIV) descreve a “nação dos Atarantes” (que Plínio chama de “Atlantes”) com as seguintes palavras:

Esses homens, que constituem a nação dos Atarantes, são os únicos, que eu saiba, a não possuírem nome próprio. Reunidos em nação, tomam o nome de Atarantes, mas considerados individualmente, não usam um nome que os distinga uns dos outros. Têm o hábito de lançar maldições contra o sol quando este se acha no seu zênite, por queimar-lhe a pele e secar-lhes as terras.

Heródoto também menciona os Atlantes; mas atribui a eles apenas a característica de nunca sonhar: “Os habitantes da região dizem ser ele [o monte Atlas] uma coluna do céu, tendo dele o nome de Atlantes, por que são conhecidos. Segundo se afirma, esse povo não come nenhuma espécie de ser vivo e nunca sonha” (*Hist*. IV, CLXXXIV). Em um momento anterior, o historiador grego menciona, em conjunto, os povos Garamantes e os Trogloditas:

Os Garamantes dão caça aos Trogloditas-Etíopes, servindo-se, para esse fim, de carros puxados por quatro cavalos, isso porque os Trogloditas-Etíopes são, de todos os povos que conhecemos, o mais veloz. Alimentam-se de serpentes, lagartos e outros répteis; falam uma língua que nada tem de

---

580 De fato, em Plínio (V, cap.8), um pouco antes da descrição dos povos dos desertos, encontramos a seguinte menção a Homero: “Depois de passados todos esses povos, há vastos desertos em direção ao leste até chegarmos aos Garamantes, aos Augilas e aos Trogloditas; a opinião extremamente fundamentada é a dos que situam duas Etiópias além dos desertos da África, e mais particularmente a que é expressa por Homero, que nos conta ser os Etíopes divididos em duas nações, uma a leste e outra a oeste” (Trad. livre de: “After passing all these peoples, there are vast deserts towards the east until we come to the Garamantes, the Augylae, and the Troglodytae; the opinion of those being exceedingly well founded Who place two Aethiopias beyond the deserts of Africa, and more particularly that expressed by Homer, Who tells us that Aethiopians are divided into two nations, those of the east and those of the West”). Esta menção de Homero, por sua vez, é retirada da *Odisseia* (I, 23-25): “Mas o deus, agora, se achava em visita aos longínquos Etíopes, últimos homens, que vivem cindidos nos termos da terra, uns, onde o Sol se levanta, outros, onde no ocaso se deita”.

581 Vico (1995, pp. 408-9), não concordaria com esta ideia de Ronald Christ. Apoiado em suas pesquisas filológicas, o pensador italiano chega a seguinte conclusão: “se deducen estas dos cosas: que Homero no vio Egipto, y que narra numerosas cosas de Egipto y de Libia, de Fenicia y de Asia, y sobre todo de Italia y de Sicilia, gracias a las relaciones que los griegos mantuvieron con los fenicios”. Voltaremos, mais adiante, a falar da emblemática presença de Giambattista Vico no conto borgiano.

582 “the man who makes the trip to the City of the Immortals”.

comum com as das outras nações e se dizem capazes de compreender os gritos dos morcegos (*Hist.* IV, CLXXXIII).

Em Heródoto são os Garamantes (e não os Gamphasantes, como em Plínio) que “fogem ao contato com outros homens” e que são “povo extraordinariamente atrasado”, que não “usam armas e nem sequer sabem defender-se” (*Hist.* IV, CLXXIV).

Percebemos que, com poucas alterações, são as mesmas características das tribos que prevalecem num e noutro. Se olharmos o fenômeno do ponto de vista da *trama*, entendemos que, ao retomar criativamente estas características, Borges não parece enfatizar mais a figura homérica do que o procedimento do pastiche em si mesmo; ou seja, a ênfase não está propriamente no criador do escrito, mas no processo de escrita – que parece ser, sempre, uma reescrita, diluindo ao máximo os limites da autoria.

Homero, nesse contexto, não é o fim, mas o meio simbólico, o exemplo mais relevante na literatura do mundo ocidental, do amálgama de registros culturais diversos. E, ao trazer isto ao universo literário, o autor argentino está evocando os problemas mais agudos da chamada Questão Homérica, dando parecer favorável aos argumentos dos *analíticos* – que, ao contrário dos *unitários*, defendem a tese de que a *Iliada* e a *Odisseia* se formaram “pela união mal-ajeitada de composições menores, de fácil identificação”, segundo as palavras de Carlos Alberto Nunes (2015, p. 9). Portanto, não é à toa a sutil presença de Giambattista Vico no universo diegético de “El inmortal”<sup>583</sup>. Segundo este pensador, Homero não seria mais do que a soma de todos os rapsodos cegos (“homero” significa cego) que ganhavam a vida cantando os feitos heroicos que constituem a *Iliada* e a *Odisseia*:

y la pobreza de Homero fueron las de los rapsodas, quienes, siendo ciegos, por lo que cada uno de ellos se llamó “homero”, destacaban en memoria y, siendo pobres, se sustentaban yendo a cantar por las ciudades de Grecia los poemas de Homero, de los cuales eran autores, puesto que eran parte de los pueblos que habían compuesto sus historias (VICO, 1995, p. 428).

---

583 No corpo do texto de “El inmortal”, lemos: “Hacia 1729 discutí el origen de ese poema com un profesor de retórica, llamado, creo, Giambattista; sus razones me parecieron irrefutables” (BORGES, 1989, p. 542). Em nota de rodapé, no conto, ficamos sabendo que se trata, provavelmente, de Giambattista Vico: “Ernesto Sabato sugiere que el “Giambattista” que discutió la formación de la *Iliada* con el anticuario Cartaphilus es Giambattista Vico; ese italiano defendía que Homero es un personaje simbólico, a la manera de Plutón o de Aquiles” (BORGES, 1989, p. 543). Esta defesa de Vico está no terceiro livro (O Descobrimento do Verdadeiro Homero) de sua *Ciência Nova*. Daqui retiramos a seguinte passagem: “por tantas dificultades se diría que Homero ha sido un poeta en idea, y no un individuo humano concreto. Pero tales y tantas dificultades, junto a sus poemas que nos han llegado, parecen forzarnos a afirmarlo a medias: que *este Homero ha sido una idea o un carácter heroico de los hombres griegos, en cuanto que éstos narraban, cantando, sus historias*” (VICO, 1995, p. 427. Grifo nosso).



Nesse contexto, o símbolo homérico é a máxima representação ocidental de uma memória criada culturalmente, de uma escrita que resulta de palimpsestos, empréstimos e pastiches. Os críticos do conto garantem, em geral, tal unanimidade de pensamento, como é o caso, por exemplo, de Dominique Julien (1995), para quem o enredo de “El inmortal” é a representação artística do processo de alteração e acumulação que um mito sofre ao longo de sua existência. Em seu ensaio, Julien deixa em segundo plano a figura de Homero e se concentra na formação da(s) identidade(s) mítica(s) de Joseph Cartaphilus. Neste crítico, como vimos no primeiro capítulo, é o mito do Judeu Errante que determina a tônica do enredo e demonstra, pela perspectiva da arte literária, como se dá o processo de imbricações culturais:

A história é, como o mito, construída a partir do amálgama de diversos elementos culturais. Ao combinar o soldado romano e o antiquário, a história reflete a contaminação inicial (um Romano, Cartaphilus, e um Judeu, Ahasuerus) que deu origem à lenda do Judeu Errante. O Imortal se assemelha a uma composição de vários viajores errantes e vários narradores (JULLIEN, 1995, p. 138)<sup>584</sup>.

Como é sabido, há outras interpolações e referências histórico-geográficas mencionadas no conto. Mas, para o universo clássico do imortal enquanto Marco Flamínio Rufo, as informações dadas parecem resumir bem o difícil ponto de partida da intradiegeese.

Acrescentemos que, ao contrário do que afirmam boa parte dos críticos, o problema dos palimpsestos e imbricações culturais não começa ao nível da própria ‘escrita’ em si (com a interpolação de diversos textos), mas já está diegeticamente representado no nível espacial. São provas disso, a existência das múltiplas Berenices e Arsínoes, pelas quais Rufo pode ter passado. E, numa dimensão, digamos, de uma geografia fantástica, ficamos sabendo que a famosa Cidade dos Imortais é obra construída sobre as ruínas de outra cidade<sup>585</sup>.

Tais constatações nos sugerem que no conto há um processo gradual de afunilamento, partindo dos domínios mais visuais e concretos possíveis (referências espaciais e suas variações) para outros mais complexos e abstratos tais como, respectivamente, a criação cultural e a construção da própria escrita<sup>586</sup>, responsável por registrar em síntese tudo isso. Ao

---

584 Trad. livre de: “The story is, like the myth, built on the amalgamation of diverse cultural elements. By conflating the Roman soldier and Antiquarian, the story mirrors the initial contamination (a Roman, Cartaphilus, and a Jew, Ahasuerus) which gave rise to the legend of Wandering Jew. The Immortal is likewise a composite of several mythical wanderers and storytellers”.

585 “En cuanto a la ciudad cuyo renombre se había dilatado hasta el Gangés, nueve siglos haría que los Inmortales la habían asolado. Con las reliquias de su ruina erigieron, en el mismo lugar, la destinada ciudad que yo recorrí” (BORGES, 1989, p. 540).

586 Segundo Carlos Mario Mejía (2009, p. 187), o conto não trabalha apenas o relato das aventuras de Marco Flamínio Rufo, mas também as aventuras do próprio manuscrito.

nível da *trama*, Shklovsky, certamente, encontraria aí a existência de um procedimento-guia que parece orientar o processo inteiro de criação: poderíamos chamá-lo em termos gerais de *sobreposição*.

Os casos apresentados aqui são suficientes para que o leitor possua um mínimo de orientação quanto ao entendimento do enredo como representação artística do procedimento de sobreposição. Outros exemplos, reiteramos, poderiam ser anexados. Basta pensarmos nos apontamentos do *Pós-escrito de 1950*, especialmente, na figura de Nahum Cordovero.

Em suma, o intuito desta seção foi o de, primeiramente, apresentar ao leitor esclarecimentos quanto ao desenrolar do enredo e do seu universo diegético, bem como preparar o caminho para a demonstração de que todos esses aspectos (e muitos outros) decorrem de um sistema causal de natureza aporética.

### *1.3. Causa motora do enredo intradieético: forma e fim do relato*

Desde o princípio, a busca de Marcus Flamínio Rufo está delimitada: o que o move rumo ao desconhecido, aos desertos intermináveis do mundo ‘líbio’, e para além do que já havia sido explorado até então, o que possibilita a origem e o encadeamento dos eventos do enredo é, de nosso ponto de vista, a *imortalidade*. O domínio deste tema vem à baila a partir do momento em que o cavaleiro do oriente, “rendido y ensangrentado”, aparece e cai a uns passos do tribuno romano:

Con una tenue voz insaciable me preguntó en latín el nombre del río que bañaba los muros de la ciudad. Le respondí que era el Egipto, que alimentan las lluvias. Otro es el río que persigo, replicó tristemente, el río secreto que purifica de la muerte a los hombres. (...). Antes de la aurora murió, *pero yo determiné descubrir la ciudad y su río* (BORGES, 1989, p. 534).

A partir daí, a narrativa sofre um redirecionamento e deixa em segundo plano os motivos iniciais que servem de ‘pano de fundo’ para a ambientação e a situação histórico-geográfica do protagonista. Notamos também que o motivo da busca da imortalidade é, em certo modo, assumido por Rufo *in medias res*, isto é, o tribuno romano dá prosseguimento a uma busca que já tinha uma história e origem própria, conforme assinala o cavaleiro ferido: “Me dijo que su patria era una montaña que está del otro lado del Ganges y que en esa montaña era fama que si alguien caminara hasta el occidente, donde se acaba el mundo, llegaría al río cuyas aguas dan la inmortalidad” (BORGES, 1989, p. 534). Ou seja, há outra história, que desconhecemos, conforme aponta Mejía (2009, p. 189), na qual Rufo substitui o

antigo protagonista. Mas, na história continuada a partir do tribuno, somente a centralização do tema *imortalidade* nos possibilita visualizar quatro grandes fases do enredo: a) a Busca; b) a Práxis; c) a Inércia; e d) a Dispersão. Vejamos como é a atuação causal do tema em cada uma.

A Busca, como vimos, começa com a determinação de Rufo em descobrir o rio e a Cidade dos Imortais a que faz referência o cavaleiro do oriente. No entanto, um pouco antes, lemos que a Cidade e o rio em si não são, inicialmente, o grande interesse do tribuno. A ideia de busca vem compensar a ausência da batalha: “Esa privación [de guerra] me dolió y fue tal vez la causa de que yo me arrojava a descubrir, por temerosos y difusos desiertos, la secreta Ciudad de los Inmortales” (BORGES, 1989, p. 533). Mais adiante, ele comenta: “Ignoro si creí alguna vez en la Ciudad de los Inmortales: pienso que entonces me bastó la tarea de buscarla” (BORGES, 1989, p. 534). Em outras palavras, o que move, de imediato, o soldado romano, não é a ânsia de se tornar imortal, mas a própria aventura da busca.

É importante levar sempre em consideração as indicações de que o narrador do relato registra fatos separados por imensos lapsos temporais. O manuscrito é a síntese da aventura, mas também é síntese de seus desdobramentos, isto é, das consequências de ser imortal e do empenho para reverter este processo. Portanto, em tal condição, o narrador, bastante distanciado dos eventos primeiros, conta as suas impressões iniciais, conforme a memória lhe permite recordar. Por este caminho, a causa imediata da busca (a aventura) é o que se manifesta de forma mais evidente na índole do soldado romano, sedenta por emoções extremas. Sabemos, contudo, que nem por isso o tema da imortalidade deixar de ser a causa primordial, uma vez que, sem a justificativa fornecida pelo tema, a aventura em si jamais poderia existir.

Quando se retira a Roma, à procura de homens para ajudá-lo em seu empreendimento, Rufo conversa com filósofos não sobre a aventura em si, mas sobre o tema da imortalidade: “En Roma, conversé con filósofos que sintieron que dilatar la vida de los hombres era dilatar su agonía y multiplicar el número de sus muertes” (BORGES, 1989, 534). Ao cruzar o deserto e se deparar com os povos monstruosos que o habitam, a primeira referência que lembra, para critério de comparação por contraste, é o motivo implícito da busca, isto é, a Cidade dos Imortais: “Que esas regiones bárbaras, donde la tierra es madre de monstruos, pudieran albergar en su seno una ciudad famosa, a todos nos pareció inconcebible” (BORGES, 1989, p. 534). E, apesar de ver o “arroyo impuro” primeiro, é o avistamento desta mesma cidade que lhe dá a definitiva garantia de que havia chegado ao seu destino: “Al pie de la montaña se dilatava sin rumor un arroyo impuro, entorpecido por escombros y arena; en la opuesta

margem resplandecia (bajo el último sol o bajo el primero) *la evidente* Ciudad de los Inmortales” (BORGES, 1989, p. 535. Grifo nosso). Com a descoberta da Cidade, vem também a descoberta dos próprios imortais: os trogloditas com os quais já tinha se deparado antes em sua viagem.

Mas, a atuação definitiva do tema da imortalidade como causa do relato ocorre quando o próprio tribuno romano bebe das águas do rio: “Hundí la cara ensangrentada em el agua oscura. Bebí como se abrevan los animales”, e pronuncia versos da *Ilíada*, como uma forma simbólica de corroborar o seu novo estado: “*Los ricos teucros de Zelea que beben el agua negra del Esepo*” (BORGES, 1989, p. 535. Grifo do autor). De repente, não é mais a sede de aventura em si que move o protagonista, mas sim a *ânsia* incontida de ver e tocar as figuras que eram apenas pretextos de busca: “La codicia de ver a los Inmortales, de tocar la sobrehumana Ciudad, casi me vedaba dormir”. A partir de então, a imortalidade deixa de ser tema de aparente pretexto para tornar-se causa explícita e suprema do relato inteiro.

Na condição de imortal e, portanto, sob o impulso causal da imortalidade, Flaminius Rufo explora o gigantesco e labiríntico palácio. Mais adiante, o troglodita Argos lhe revela que aquela aberração arquitetônica é fruto de um período ou fase em que os imortais se entregaram à práxis como forma de justificar ou compensar os seus estados: “Aquella fundación fue el último símbolo a que condescendieron los inmortales; marca una etapa en que, juzgando que toda empresa es vana, determinaron vivir en el pensamiento” (BORGES, 1989, p. 540).

A Práxis parece representar um período de iniciação à imortalidade, em que a intervenção no mundo físico transforma-se na consequência mais importante de ser imortal. O processo de construção, destruição e reconstrução é um dos aspectos que ilustra a imortalidade enquanto causa final: “nueve siglos haría que los Inmortales la habían asolado. Con las reliquias de su ruina erigieron, en el mismo lugar, la desatinada ciudad que yo recorri” (BORGES, 1989, p. 540)<sup>587</sup>. Ou seja, a práxis constitui uma finalidade absurda que gera coisas sem sentido e põe os imortais diante de uma pergunta sem resposta satisfatória: *ser imortal para quê?* Dado um prazo ilimitado de tempo, todas as realizações práticas cairão na

---

587 A seguinte passagem também simboliza, de certo modo, o processo construir-destruir-reconstruir, característico da fase Práxis: “Estaba [Argos] tirado en la arena, donde trazaba torpemente y borraba una hilera de signos, que eran como las letras de los sueños, que uno está a punto de entender y luego se juntan. (...). El hombre las trazaba, las miraba y las corregía. De golpe, como *se le fastidiara esse juego*, las borro con la palma y el antebrazo” (BORGES, 1989, p. 538. Grifo nosso). De semelhante modo, o aborrecimento do troglodita (ao executar, apagar e reescrever as letras na areia), representa simbolicamente a impossibilidade de justificar satisfatoriamente o sentido do ser imortal.

dimensão do eterno retorno, assinalado por Francis Bacon na epígrafe inicial, tornando a própria existência enfadonha e despropositada.

Por conseguinte, os trogloditas procuram responder o problema da finalidade invertendo radicalmente a postura: passam a viver na Inércia, suprimindo as relações objetivas e emergindo totalmente na subjetividade pura: “juzgando que toda empresa es vana, determinaron vivir en el pensamiento, en la pura especulación. Erigieron la fábrica, la olvidaron y fueron a morar en las cuevas. Absortos, casi no percibían el mundo físico” (BORGES, 1989, p. 540).

A inércia, obviamente, é a negação da práxis, isto é, a supressão de intervenções objetivas<sup>588</sup>. Em contrapartida, tal estado indicia uma atividade mental intensa, em que o exercício do pensar constitui uma forma complexa de prazer: “No hay placer más complejo que el pensamiento y a él nos entregábamos” (BORGES, 1989, p. 541). A abstração pura, assim, passa a representar outro dos aspectos da imortalidade enquanto causa final. No mundo objetivo, a imortalidade enquanto fim é uma aporia. Basta saber, agora, se o exercício do pensamento puro pode justificar e compensar a existência do ser imortal.

Dos frutos de séculos de imersão total no universo das atividades abstratas, formula-se uma doutrina que passa a reger a visão de mundo dos trogloditas: a *compensação*. Segundo tal doutrina, não há coisa que não esteja compensada por outra. Portanto, se existe um rio que dá a imortalidade, haverá outro que a tire. Este corolário leva os trogloditas a uma nova e última fase do enredo: a da Dispersão.

Percebe-se que a doutrina da compensação é uma alternativa para o problema da imortalidade enquanto causa final. A rigor, porém, não a soluciona senão aparentemente. Em todas as situações, o tema da imortalidade é a causa movente que faz progredir os eventos no sistema de base e, por consequência, faz progredir o próprio enredo. E em nenhuma das fases o problema da finalidade do ser imortal está claramente resolvido. Neste último caso, não se encontra uma justificativa para assim permanecer, mas, ao contrário, a questão se resolve não com a solução do problema, mas com a sua eliminação, sua extinção. Deste modo, os trogloditas recorrem à *nêmesis* da imortalidade como única alternativa viável para sair definitivamente do labirinto de aporias eternas em que estão inseridos. É a busca da *mortalidade* que caracteriza a etapa final do enredo. Porém, ainda assim, o tema da

---

588 Talvez, a representação diegética suprema da Inércia seja esta curiosa recordação registrada por Rufo: “todos los Inmortales eran capaces de perfecta quietud; recuerdo alguno a quien jamás he visto de pie: un pájaro anidaba en su pecho” (BORGES, 1989, p. 541).

imortalidade não deixa de ser causa motora do relato, pois a procura do *ser mortal* é apenas a consequência do *ser imortal*.

As aventuras do imortal retratadas na quinta parte do manuscrito estão, portanto, motivadas pela temática da imortalidade. Esta, inclusive, torna-se, uma causa que transcende os limites da intradiegeese e atinge a organização e os motivos presentes no enredo e no discurso do pós-escrito, bem como atinge ainda o próprio nível da narração<sup>589</sup>.

Sabendo que o tema da imortalidade é a causa central do enredo, precisamos, agora, refletir sobre o tipo de imortalidade caracterizada ao longo de todo o conto. Neste sentido, é interessante colocar uma diferença acentuada pelo próprio Borges, em uma de suas palestras intitulada “A imortalidade”, realizada em 5 de junho de 1978, na Universidade de Belgrano<sup>590</sup>.

O escritor destaca o segundo plano a que foi relegado o problema da imortalidade na filosofia. William James, por exemplo, considera que se trata de uma questão menor, porque se confunde com os vieses religiosos. Borges critica Unamuno pelo seu desejo de, na hipótese de se tornar imortal, querer continuar sendo ele mesmo, enquanto o contista argentino vai na contramão dessa ideia: “eu não quero continuar sendo Jorge Luis Borges, quero ser outra pessoa. Espero que minha morte seja total, espero morrer de corpo e alma” (BORGES, 1999, p. 13). Já nessa primeira reflexão, Borges deixa claro a que tipo de imortalidade se dirige a sua crítica: ao que ele se refere por imortalidade *pessoal*.

Alternativa à compreensão da imortalidade como o prolongamento da identidade individual<sup>591</sup> (conforme Unamuno) é, segundo Borges, a da transmigração das almas, retirada do pensamento clássico (de Platão, em especial). Mas, a dualidade alma-corpo defendida por esta visão, em que a alma permanece em detrimento do corpo, passa a se tornar suspeita com as inquiuições da filosofia moderna encabeçada por John Locke e David Hume.

Borges, então, passa a avaliar os argumentos que defendem a imortalidade pessoal. Há, segundo o contista argentino, dois grandes pensadores nesta linha: Fechner e Tomás de Aquino. Do primeiro, destaca a ideia de o homem ser dotado de anseios que ultrapassam à

---

589 Falaremos, em maiores detalhes, sobre isso nas seções seguintes.

590 Precisamos reiterar o que dissemos algures acerca da produção ensaística ou do pensamento reflexivo de Jorge Luis Borges: o escritor argentino é um dos poucos que põe em suspenso a postura crítica de distanciamento entre visão de mundo de autor e suas respectivas obras ficcionais. Ou seja, algumas produções ficcionais borgesianas podem estar estritamente vinculadas a determinadas ideias defendidas por ele em seus ensaios e palestras. Os casos são muitos. E, talvez, o exemplo mais admirável de alinhamento entre pensamento reflexivo e produção artística seja o conto “El inmortal”. Textos como “Nueva refutación del tiempo”, “Historia de la eternidad” e, especialmente, a palestra citada, apresentam ideias que são transpostas artisticamente para o enredo do conto aqui analisado, constituindo, inclusive, a causalidade central que orienta o desenrolar dos eventos narrados.

591 Borges acrescenta que compreender a imortalidade assim, “sendo quem somos e recordando aquilo que fomos” é um “tema pobre” (BORGES, 1999, p. 13).

própria duração da vida, e isto sinaliza a condição da imortalidade. Mais emblemática é a alegoria do feto: “Fechner pensa no embrião, no corpo antes de sair do ventre da mãe. Nesse corpo há pernas que para nada servem, assim como braços, mãos; nada disso tem sentido; só pode ter sentido em uma vida ulterior” (BORGES, 1999, p. 15). Do segundo, destaca a frase: “A mente, espontaneamente, deseja ser eterna, existir para sempre”. Neste caso, Borges (1999, p. 16) rebate de imediato: “poderíamos responder que [a mente] deseja, muitas vezes, cessar”. Reitera este pensamento ao se referir às variações de anseio que nos povoam a vida: o anseio de viver e o de cessar, do temor e da esperança. E declara: “Todas essas coisas podem ser alcançadas sem imortalidade pessoal – dela não precisamos. Eu, pessoalmente, não a desejo e a temo. Para mim, seria espantoso saber que vou continuar, seria espantoso pensar que vou continuar sendo Borges” (BORGES, 1999, p. 16).

Ao voltar a tratar da transmigração das almas, lembra o que diz Schopenhauer (segundo Borges, “autoridade máxima” no assunto), Shaw e Bergson sobre a *Wille* (vontade): a transmigração, pelo viés desses pensadores, não seria mais do que a doutrina da vontade de viver: “Há algo que quer viver, algo que abre seu caminho através da matéria, ou apesar da matéria” (BORGES, 1999, p. 19). Introduzindo a frase de Tomás de Aquino neste contexto, o escritor argentino a reinterpreta concordando que a mente deseja ser eterna, mas acrescenta que não de modo pessoal (segundo o sentido de Unamuno, de prolongamento da identidade e das recordações individuais), mas de modo geral.

Neste sentido, a identidade individual não tem importância. O “eu” é, conforme Borges, o que se manifesta em todas as criaturas, o que percebe a imortalidade como algo necessário: não a individual, mas a geral, a cósmica. Assim, determinados sentimentos ou experiências emocionais que podem ser vivenciados pelos seres humanos os fazem, por algum momento, tornarem-se idênticos:

Por exemplo, cada vez que alguém ama um inimigo, surge a imortalidade de Cristo. Nesse momento, ele é Cristo. Cada vez que repetimos um verso de Dante ou de Shakespeare, somos, de algum modo, aquele instante em que Shakespeare ou Dante criaram esse verso. Enfim, a imortalidade está na memória dos outros e na obra que deixamos” (BORGES, 1999, p. 19).

Ou seja, Borges está defendendo a tese de que a imortalidade se assenta na vivência de determinadas experiências (artísticas ou cotidianas) que tendem a ser repetidas ao longo do tempo: “Cada um de nós é, de algum modo, todos os homens que morreram antes” (BORGES, 1999, p. 19), isto é, quando revivemos em nós experiências já vivenciadas por estes antepassados: “minha mãe me dizia – que, cada vez que repito versos ingleses, eu os repito

com a voz de meu pai (...). No momento em que repito versos de Schiller, meu pai está vivendo em mim” (BORGES, 1999, p. 19).

A imortalidade borgesiana é alcançada pelas obras e pela memória que são impressas nas gerações seguintes. Não importa a grandeza: “Por exemplo, [na frase]: ‘Fulano de tal, mais vale perdê-lo que encontrá-lo’. Não sei quem inventou essa frase, mas cada vez que a repito eu sou esse homem” (BORGES, 1999, p. 20). A mesma situação se estende para outras áreas, tais como a música e a linguagem: “Estou usando a língua castelhana. Quantos castelhanos mortos estão vivendo em mim?” (BORGES, 1999, p. 20). Borges encerra reiterando sua crença na imortalidade. Aquela, porém, que ele chama de “cósmica” e não a “pessoal”<sup>592</sup>.

Em suma, o escritor argentino rechaça a imortalidade de cunho pessoal. Se houver alguma forma de imortalidade, essa decorre do fato de nos apropriarmos das heranças genéticas, linguísticas, culturais, filosóficas e científicas de nossos antepassados, de modo que damos continuidade, em nossa vida, a certas memórias, desejos e modo de pensar dos que nos antecederam, conferindo-os, assim, imortalidade. A imortalidade não está na consciência individual e suas experiências singulares. Mas numa consciência coletiva.

A ressonância dessas ideias em “El inmortal” é notória. Enquanto ensaísta, Borges abre duas vias de análise para o tema da imortalidade que merecem ser verificadas no conto. Se tomarmos como ponto de partida certas ocorrências da narrativa, é possível compreender o tipo de imortalidade que funciona como causa motora do relato. Nossa tese é a de que, até determinado ponto, é admissível encontrar referências que distinguem *imortalidade cósmica* de *imortalidade pessoal* na intradiegeese. Vejamos algumas situações.

Quando Flamínio Rufo é questionado pelo viajante do oriente a respeito do nome do rio que circunda as muralhas de Tebas, o tribuno usa expressões homéricas para um e outro (*Egito* por *Nilo* e *Tebas Hekatompylos*), conforme Cartaphilus observa. Esta e as demais interpolações ocorridas ao longo das primeiras partes do manuscrito indiciam que a imortalidade cósmica é uma constante que acompanha as aventuras de Rufo desde o início. Isto significa dizer que o tribuno romano desfruta, ao vivenciar e acumular experiências e memórias de outros (autores e povos), da imortalidade cósmica; ou seja, ele, em certo sentido, já é imortal. Talvez, a evidência mais extrema dessa vivência cumulativa característica da imortalidade cósmica seja a menção feita à *flecha cretense*.

---

592 Conclui com as seguintes palavras: “Continuaremos sendo imortais; para além de nossa morte corporal, permanece nossa memória e, para além de nossa memória, permanecem nossos atos, nossas realizações, nossas atitudes, toda essa maravilhosa parte da história universal, mesmo que não o saibamos. E é melhor que não o saibamos” (BORGES, 1999, p. 20).



Os lapsos de memória que ficam patentes desde o início do relato são outra evidência de que a imortalidade cósmica é a condição primeva do protagonista. Não à toa, a primeira expressão que introduz o relato da intradiegeese faz referência às precariedades da recordação: “*Que yo recuerde, mis trabajos empezaron en un jardín de Tebas Hekatómpylos*” (BORGES, 1989, p. 533. Grifo nosso).

Estas recordações laceradas são também efeito da outra forma de imortalidade, adquirida por Rufo ao beber da água do arroio. Neste ponto da narrativa, o soldado romano é possuidor de duas naturezas conflituosas: uma que acentua a diluição das fronteiras entre identidades, e outra que acentua a preservação do ser individual. A imbricação entre as duas formas de imortalidade (a cósmica e a pessoal) na figura de Rufo traz todo o desequilíbrio e aporias da narrativa. Desde então, o soldado romano, que não possuía autoconsciência de sua imortalidade cósmica, passa a ver-se como sabedor de sua imortalidade pessoal. Daí manifesta o momentâneo sentimento de perplexidade diante de sua lucidez: “*Ser inmortal es baladí; menos el hombre, todas las criaturas lo son, pues ignoran la muerte; lo divino, lo terrible, lo incomprensible, es saberse inmortal*” (BORGES, 1989, p. 540. Grifo nosso).

Ele ‘sabe-se imortal’ graças à imortalidade pessoal adquirida. E nesta condição, “saber-se imortal” significa testemunhar os eventos que o circundam, e mais, interpretá-los pela ótica de um ser que se tornou consciente da perpetuação de sua identidade. Porém, como apontamos, a imortalidade cósmica é uma constante, não desaparece com a aquisição da outra. Ela é atuante e atravessa a todo o momento o registro que vai sendo feito pelo imortal. É responsável por interpolar os lapsos de recordações das vivências acumuladas no interior de um relato cuja visão predominante é a de um ser detentor da imortalidade individual. Ao longo do conto, percebe-se o discurso da imortalidade pessoal cedendo espaço e refletindo sobre a condição imposta pela imortalidade cósmica: “*Nadie es alguien, un solo hombre inmortal es todos los hombres. Como Cornelio Agripa, soy dios, soy héroe, soy filósofo, soy demônio y soy mundo, lo cual es una fatigosa manera de decir que no soy*” (BORGES, 1989, p. 541). Ou o seguinte registro de Cartaphilus: “*Yo he sido Homero; en breve, seré Nadie, como Ulises; en breve, seré todos: estaré muerto*” (BORGES, 1989, p. 544).

Este último registro é revelador: primeiro, prova que, no final do conto, a imortalidade cósmica suplanta a imortalidade pessoal, pois há indícios de que Cartaphilus já perdera a sua condição de imortalidade pessoal neste momento da narrativa<sup>593</sup>; segundo, evidencia que a

---

593 A quinta parte do relato sofre uma quebra após o imortal encontrar e beber das águas do rio que lhe devolve a mortalidade. As palavras que seguem estão antecidas de reticências, indicando que há um lapso temporal entre um registro e o seguinte, e também fazendo referência à introdução de um novo discurso, mais impessoal, voltado para a análise das interpolações presentes no corpo do manuscrito: “*De nuevo soy mortal, me repeti, de nuevo me parezco a todos los hombres. Esa noche, dormi hasta el amanecer. [quebra]*”

condição da imortalidade cósmica prescinde do corpo físico ou da consciência individual para existir, uma vez que “ser todos” é está fisicamente morto e, por consequência, desprendido de toda a individualidade atrelada à singularidade do ser.

Entretanto, a vitória de um tipo de imortalidade sobre outro não anula o fato de que é a imortalidade pessoal a condição preponderante no enunciado. É através do seu filtro que o narrador formula a visão de mundo de um imortal – bem delineada na quarta parte do conto<sup>594</sup>. Deve-se observar, nesta parte, que a tomada de consciência da perpetuação advinda da imortalidade pessoal (o *saber-se* imortal) é a ‘raiz’ da racionalização ou sistema doutrinário em que estão sintetizados os pilares da compreensão de todos os fenômenos:

Adoctrinada por un ejercicio de siglos, la república de hombres inmortales había logrado la perfección de la tolerancia y casi del desdén. Sabía que en un plazo infinito le ocurren a todo hombre todas las cosas. Por sus pasadas o futuras virtudes, todo hombre es acreedor a toda bondad, pero también a toda traición, por sus infamias del pasado o del porvenir. Así como en los juegos de azar las cifras pares y las cifras impares tienden al equilibrio, así también se anulan y se corrigen el ingenio y la estolidez, y acaso el rústico poema del Cid es el contrapeso exigido por un solo epíteto de las Églogas o por una sentencia de Heráclito. El pensamiento más fugaz obedece a un dibujo invisible y puede coronar, o inaugurar, una forma secreta. Sé de quienes obraban el mal para que en los siglos futuros resultara el bien, o hubiera resultado en los ya pretéritos... Encarados así, todos nuestros actos son justos, pero también son indiferentes. No hay méritos morales o intelectuales (BORGES, 1989, p. 541).

É possível deduzir da exposição acima que a imortalidade pessoal, *ao legar ao imortal a autoconsciência de seu estado*, o mergulha num conhecimento deletério que anula valores muito caros à definição da própria ideia de humanidade. A anulação dos méritos morais e intelectuais é, em última instância, a anulação de todos os fundamentos que permitem o exercício de um altruísmo mínimo responsável pela constituição das sociedades humanas em geral. E não é outra a condição de quem adere a um sistema doutrinário como o exposto senão o do caminho *sem saída*, da destruição de qualquer propósito atribuído à vida: temos a instauração do reinado do absurdo que se desdobra na forma de aporias, paradoxos e situações irreconciliáveis. A súpula da racionalização do mundo oferecida pela imortalidade pessoal está expressa no princípio da compensação das coisas:

---

... He revisado, al cabo de un año, estas páginas” (BORGES, 1989, p. 542).

594 Visão de mundo da imortalidade pessoal que não deixa de estar ‘contaminada’ pela visão de mundo da imortalidade cósmica. Como havíamos dito, até certo ponto é possível distinguir ambos os tipos de imortalidade; porém, em determinados momentos da narrativa, esta distinção se torna inviável devido à imbricação sofrida.

El concepto del mundo como sistema de precisas compensaciones influyó vastamente en los inmortales. En primer término, los hizo invulnerables a la piedad. He mencionado las antiguas canteras que rompían los campos de la outra margen; un hombre se despeño en la más Honda; no podía lastimarse ni morir, pero lo abrasaba la sed; antes le arrojaran una cuerda pasaron setenta años. Tampoco interesaba el propio destino (BORGES, 1989, p. 541).

A invulnerabilidade ao sentimento piedoso é, pelo menos em uma situação, incompatível com seres humanos, a saber, quando atinge o instinto de autopreservação. Nesta condição de imortalidade, o homem se descaracteriza enquanto tal, e não faz isso para o seu benefício, mas apenas para o seu malefício. Entrega-se desgraçadamente ao despropósito e perde o próprio sentido de *ser*: “El cuerpo era un sumiso animal doméstico y le bastaba, cada mes, la limosna de unas horas de sueño, de un poço de agua y de una piltrafa de carne”, continua Rufo (BORGES, 1989, p. 541).

Não há como desejar ser perpétuo nestas condições. Claramente, a imortalidade pessoal soa como um problema sem solução – não importa ao imortal o tempo, ele jamais estará ajustado aos conflitos, paradoxos e aberrações oriundos do *saber-se imortal*. A única via é a da fuga, isto é, a de sair em busca de algo que seja capaz de reverter o processo e devolver a mortalidade do ser, pois é impossível conciliar a natureza humana (ou o que sobrou dela nos imortais) à consciência da eternidade individual. Somente uma procura desta importância é capaz de tirar os imortais de uma fase de inércia que dura aproximadamente mil anos<sup>595</sup>. A ‘brecha’ dada vem da mesma racionalização dos fenômenos que, dentro da visão dos imortais, resulta na doutrina da compensação:

Entre los corolarios de la doctrina de que no hay cosa que no esté compensada por otra, hay uno de muy poca importancia teórica, pero que nos indujo, a fines o a principios del siglo x, a dispersarnos por la faz de la tierra. Cabe en estas palabras: Existe un río cuyas aguas dan la inmortalidad; en alguna región habrá otro río cuyas aguas la borren. El número de ríos no

---

595 Interessante perceber que o enredo sugere certos lapsos temporais que permitem deduzir com relativa precisão o tempo de cada fase vivenciada pelos imortais. Por exemplo, a fase da *Práxis* dura, em média mil anos, conforme é possível concluir da seguinte passagem: “*nueve siglos* haría que los Inmortales la habían asolado [a Cidade dos Imortais]. Con las reliquias de su ruina erigieron, en el mismo lugar, la desatinada ciudad que yo recorri” (BORGES, 1989, p. 540. Grifo nosso). Sabemos que Rufo vive entre os séculos II e III d.C, de acordo com seu próprio registro: “cuando Diocleciano era emperador” (BORGES, 1989, p. 533). E que, mais ou menos neste período, empreende sua viagem em busca da Cidade dos Imortais. Encontra-os já na fase da Inércia. Esta, por sua vez, se estende até o início ou final do século X, conforme relata o narrador: “a fines o a principios del siglo X” (BORGES, 1989, p. 541); e, finalmente, a fase da Dispersão dura, pelos menos para o narrador do manuscrito, até os princípios do século XX: “El cuatro de octubre de 1921” (BORGES, 1989, p. 542). Portanto, contabilizando tudo, teríamos algo em torno de quase mil anos para cada fase vivida pelos imortais: a) *Práxis* – 900 anos, compreendo a destruição e a reconstrução da Cidade dos Imortais; b) *Inércia* – de um período um pouco anterior a Rufo até o século X – mais uns mil anos; c) *Dispersão* – do século X até o século XX – mais uns mil anos.

es infinito; un viajero inmortal que recorra el mundo acabará, algún día, por Haber bebido de todos. Nos propusimos descubrir ese río (BORGES, 1989, p. 541).

A disposição dos imortais para saírem à procura do estado primevo demonstra que a condição em que se encontram *não* é desejada<sup>596</sup>. Mais ainda aqui, como havíamos observado anteriormente, é o tema da imortalidade (especificamente, a pessoal) que coordena o encadeamento dos eventos que seguem, até que o narrador encontre o rio da mortalidade.

Em termos comparativos, fica sugerido no relato que imortalidade cósmica, isto é, a ausência do *saber-se imortal* não suscitaria, em contrapartida, as aporias que nos transmite o narrador do manuscrito e, por consequência, preservaria as condições de existência da humanidade, ao cuidar que nenhum ser individual se compreenda como ser eterno<sup>597</sup>.

Entretanto, como conciliar, no enredo, as funções advindas destes aspectos conflituosos e gerir as manifestações que caracterizam cada uma delas? A solução é engenhosa: a criação do próprio *manuscrito* e suas peculiaridades abertas à ambiguidade<sup>598</sup>. Mas, para que o enredo possa aí ser gravado, é imprescindível que o narrador partilhe da imortalidade pessoal; e que, por meio dela, use as faculdades do *saber-se imortal* a fim de pôr em relevo a experiência da perpetuação, registrando o absurdo que ela é.

Em outras palavras, o manuscrito (e, portanto, o enredo) só existe graças ao atributo da autoconsciência legada pela imortalidade pessoal, porque é esse atributo que possibilita a concatenação dos fatos e das experiências dos imortais através do ser individual. Simultaneamente, aquilo que é a causa do desequilíbrio, de atitudes e pensamentos absurdos, e do desejo de regressar à natureza original, em suma, a causa que justifica o encerramento da intradiegeese (isto é, a causa final), é também a causa central do próprio relato, da existência da própria história e do manuscrito: sem imortalidade pessoal, não haveria narrativa. E mais: sem esse atributo (o do *saber-se imortal*), jamais seria possível evidenciar as benesses da

---

596 Percebemos certo alinhamento entre a busca dos imortais pela mortalidade e, por consequência, pela cessação do ser, e o pensamento de Borges, expresso em sua palestra, quando da refutação dada à tese de Tomás de Aquino – para quem, a mente deseja ser perpétua, imortal. Borges contrapõe: “poderíamos responder que deseja outras coisas também; deseja, muitas vezes, cessar” (BORGES, 1999, p. 16). No contexto da narrativa, sabemos ser esse o anseio dos trogloditas imortais: eles procuram conter o fluxo eterno de sua consciência através da morte.

597 Não à toa, Borges, no final da palestra mencionada, declara: “Continuaremos sendo imortais; para além de nossa morte corporal, permanece nossa memória e, para além de nossa memória, permanecem nossos atos, nossas realizações, nossas atitudes, toda essa maravilhosa parte da história universal, *mesmo que não o saibamos*. *E é melhor que não o saibamos*” (BORGES, 1999, p. 20. Grifo nosso). É curioso como ele enfatiza a necessidade de não sabermos da perpetuação de nossa memória e nossos atos, isto é, de não estarmos autoconscientes de que algo nosso é imortal (no sentido que o escritor argentino atribui a essa palavra).

598 Não por acaso, Mejía reporta que o manuscrito também tem a sua aventura.

imortalidade cósmica, nem qualquer de suas interpolações (que passariam despercebidas). Através da consciência de sua condição de imortal, Rufo dá vazão a certos lapsos de memória incompreendidos por ele, pois apontam a existência de outra forma de imortalidade – contraposição, mas também complemento, da ideia de individualidade perpetuada – a imortalidade cósmica.

As interpolações desta forma de imortalidade costumam aparecer marcadas por determinadas expressões que indicam relativa estranheza para o narrador. Por exemplo, quando Rufo contempla a esdrúxula Cidade dos Imortais, registra: “*Los dioses que lo edificaron estaban locos. Lo dije, bien sé, con una incompresinble reprobación*” (BORGES, 1989, p. 537. O último grifo é nosso). Quando bebe a água do arroio diz: “*inexplicablemente repeti unas palabras griegas*” (BORGES, 1989, p. 535. Grifo nosso). Ou quando busca razões para haver registrado sua militância na ponte de Stamford, sua tradução das viagens de Simbad e sua ‘assinatura’ da *Iliada* de Pope, diz: “*Una oscura razón elemental me obligó a registrarlos*” (BORGES, 1989, p. 543. Grifo nosso). Ou seja, na consciência do imortal, tudo isto aponta para outra natureza que lhe escapa por ser essencialmente fragmentária, cumulativa. Ele parece não reconhecer plenamente a coexistência das duas formas de imortalidade; apenas registra algo incômodo, interpolações misteriosas doadoras de uma espécie de resquícios de ubiquidade – que lhe permite sentir, pensar e ser, simultaneamente, ele mesmo e as memórias e ações de outros.

A convivência (não pacífica) das duas formas de imortalidade abre um leque de variações temáticas, o que, não raro, sujeita o crítico a tomar temas consequentes por causais. Não por acaso, o conto é matéria para tratamentos variados – muitos dos quais descentralizam completamente a função causal da *imortalidade*, relegando-a a um plano de menor importância. Uma rápida rememoração do pensamento crítico ligado a “El inmortal” pode testemunhar a favor de nossa constatação, conforme o quadro abaixo:

| AUTOR             | FOCO DA ANÁLISE                                                                      | TEMÁTICA(S) CENTRAL(IS)                                                                |
|-------------------|--------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------|
| Ronald Christ     | Alusões e verificação de interpolações, ligando-as aos seus respectivos intertextos. | Eterno Retorno, autor universal (cujo símbolo é Homero); imortalidade pela literatura. |
| Dominique Jullien |                                                                                      | Identidade, autoria, impessoalidade autoria da                                         |

|                          |                                                                                                                     |                                                                                         |
|--------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------|
|                          | A influência do mito do Judeu Errante na construção do enredo de “El inmortal”.                                     | literatura.                                                                             |
| Elena García Martín      | Aproximação entre o discurso de Rufo e o de Homero                                                                  | A linguagem e suas variações ao longo do conto.                                         |
| Jorge Sagastume          | O “eu” na perspectiva da matemática transfinita de George Cantor.                                                   | Fragmentação da identidade.                                                             |
| Estela Cédula            | A “Cidade arquetípica”- baseada na referência à Cidade dos Imortais.                                                | A Cidade, a questão da linguagem, a identidade (Rufo: contraparte guerreira de Homero). |
| Florent Souillot         | A centralidade de Homero e seu discurso como protagonistas do conto. Rufo é Homero.                                 | Autoria, identidade, Homero.                                                            |
| José M. Martínez Sánchez | Alegoria do processo de criação literária.                                                                          | Panteísmo, identidade.                                                                  |
| Eduardo Sabrovsky        | Considerações do conto a partir do nominalismo – o conto é uma parábola da escritura literária e da figura do autor | Autoria, Escrita Literária, Espaço Literário.                                           |
| Jon Stewart              | “El inmortal” como crítica ao sentido de imortalidade herdado dos                                                   | Imortalidade.                                                                           |

|                       |                                                                                                                                                                                                       |                                        |
|-----------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------|
|                       | gregos e cristãos.                                                                                                                                                                                    |                                        |
| Josefina González     | Circularidade infinita dos fenômenos                                                                                                                                                                  | Eterno Retorno, identidade.            |
| Carlos Mejía          | Imortalidade como uma série de superposições e substituições de personalidades – centra a pesquisa na questão da flecha cretense e a associa as questões entre a figura de Cristo e Apolônio de Tiana | Identidade, imortalidade.              |
| Sandeep Sreekumar     | Reflexão sobre a temática da imortalidade sob a perspectiva da filosofia analítica.                                                                                                                   | Imortalidade.                          |
| Gorka Bilbao Terreros | Defesa da centralidade da imortalidade cósmica no conto; o conto como alegoria da criação literária.                                                                                                  | Panteísmo, Autoria, Criação Literária. |
| Adriana Berchenko     | Os problemas da identidade.                                                                                                                                                                           | Identidade                             |

Um lapso frequente da crítica é o de não situar hierarquicamente o tema analisado dentro do contexto apresentado pelo enredo. Alguns reconhecem a imortalidade como centro do relato; porém, não a correlacionam ao assunto abordado como matriz temática que permite

toda a riqueza de variação apresentada pelo conto. Não raro, a análise fica no tema pelo tema, sendo feitas somente as relações temáticas mínimas no interior da intradiege<sup>599</sup>.

Parece-nos, no entanto, de suma importância analisar a questão das prioridades temáticas, porque ela é a chave para se entender não apenas o desdobramento das ações componentes do sistema de base do enredo, mas também o complexo amálgama de assuntos abarcados pelo conto. Subordinando as matérias ao princípio de causa e efeito, compreendemos o *locus* temático de cada uma delas, bem como o seu papel em diferentes dimensões do texto literário.

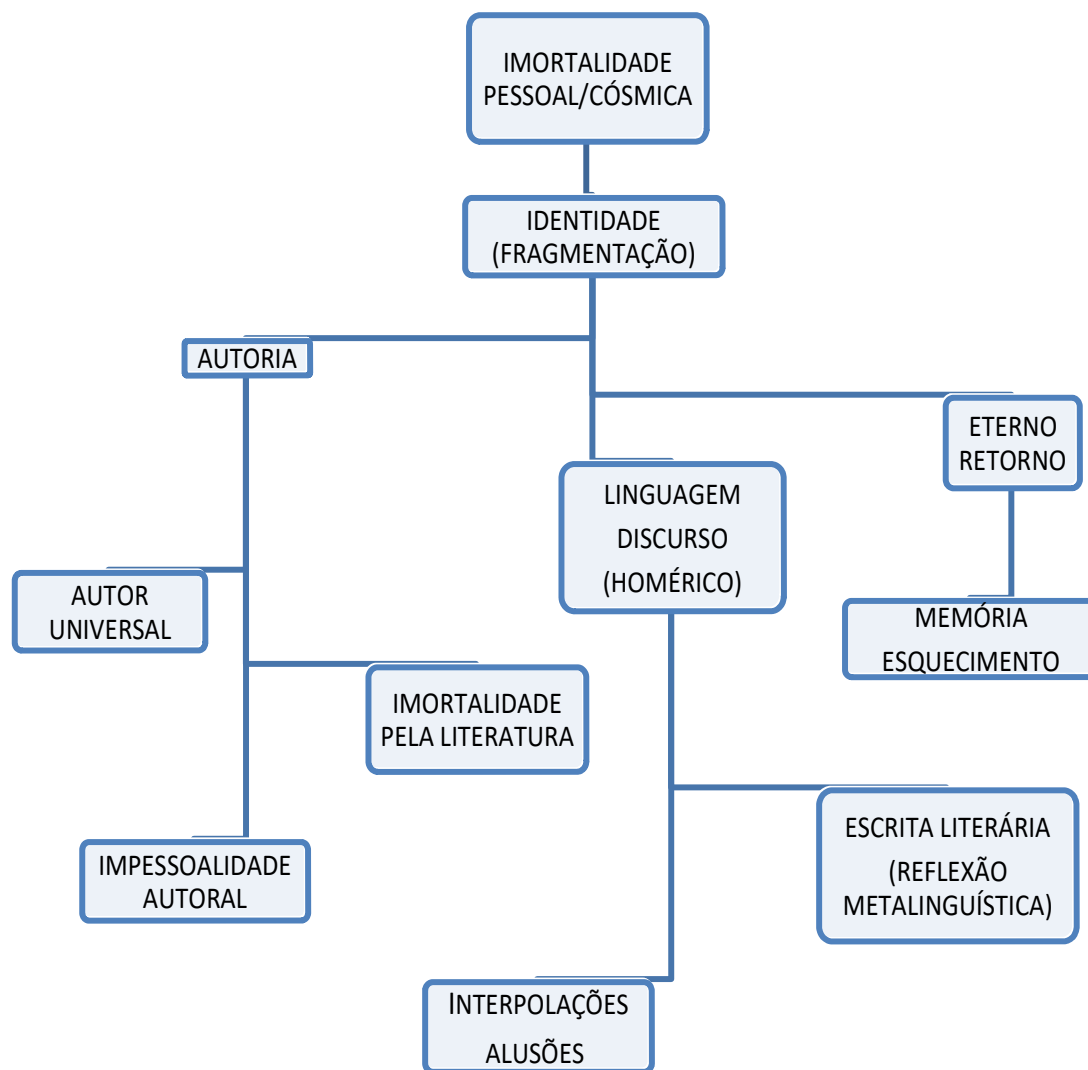
A análise feita um pouco mais acima demonstra que a imortalidade, ou melhor, a convivência simultânea (mas não harmônica) de dois tipos de imortalidade é a causa principal do relato. Nesta condição, fundamenta todas as formas de variações presentes no conto: não apenas as temáticas, mas as variações simbólicas, linguístico-discursivas e propriamente diegéticas.

Em relação às variações temáticas, é possível, pois, observar a seguinte ordenação:

---

599 É óbvio que este problema não desmerece trabalhos fundamentais como os de Dominique Jullien e Ronald Christ. Estes autores buscam outras formas de causalidade que não estão no domínio do *enredo*, mas da *trama* como, por exemplo, o entendimento de que a causa formal do conto é o mito do Judeu Errante (Jullien); ou as interpolações e alusões que contribuem para a visão de “El inmortal” como uma alegoria da criação literária (Christ). Estas são causas externas ao relato. Nós, entretanto, buscamos as causas internas – que fazem o enredo progredir e que o ordenam, conforme os imperativos lógicos intrínsecos à própria diegese, a concatenação dos eventos.





No esquema acima, é possível visualizar como o conflito entre imortalidade pessoal e cósmica, vivenciado por Rufo, se desdobra em vários planos: a) parte de temas da configuração estrutural do *enredo* (imortalidade, identidade, autoria, eterno retorno, memória/esquecimento); b) passa por uma etapa de transição entre *enredo* e *trama* (linguagem/discurso, interpolações/alusões); c) alcança assuntos da ordem da própria *trama* (autor universal, impessoalidade autoral, escrita literária, metalinguagem, literatura como meio de garantia da imortalidade).

Com a exposição da hierarquia dos temas, podemos compreender com mais clareza a que planos os textos críticos dão mais ênfase. Das análises sobre “El inmortal”, apenas a de Jon Stewart e a de Sandeep Sreekumar estão focadas no tema da imortalidade. As demais fazem menções, mas não expõem a fundo a relação existente entre os planos temáticos apresentados acima.

Assim, vemos que o conflito imortalidade pessoal/cósmica desestrutura, primeiramente, a identidade do imortal (ele é todos e ninguém): “Nadie es alguien, un solo hombre inmortal es todos los hombres” (BORGES, 1989, p. 541); devido à circularidade do tempo (pois, dado um prazo infinito de tempo, os fenômenos tendem a perder suas peculiaridades) a novidade não é mais do que esquecimento, e a memória perde sua função: “en un plazo infinito le ocurren a todo hombre todas las cosas” (BORGES, 1989, p. 540).

Sem identidade definida, os problemas autorais também perdem o sentido, bem como as marcas linguísticas acumuladas ao longo do tempo: “Cuando se acerca el fin, ya no quedan imágenes del recuerdo; solo quedan palabras. No es extraño que el tiempo haya confundido las que alguna vez me representaron con las que fueron símbolos de la suerte de quien me acompañó tantos siglos” (BORGES, 1989, p. 544).

Na ausência de marcas autorais e linguísticas definidas, as interpolações são as mais óbvias consequências de um mundo sem singularidades ou idiossincrasias: “[Nahum Cordovero] Denuncia, en el primer capítulo, breves interpolaciones de Plinio (*Historia naturalis*, V, 8); en el segundo, Thomas de Quincey (*Writings*, III, 439); en el tercero, de una epístola de Descartes (...), en cuarto, de Bernard Shaw (*Back to Methuselah*, V)...” (BORGES, 1989, p. 544).

Em suma, procuramos demonstrar, nesta seção que o tema da imortalidade é central para a análise das partes constituintes do enredo, uma vez que é gerador das ações/eventos da narrativa, bem como é dele que procedem todas as variações temáticas. Ao adentrarmos nas minúcias do tema, encontramos um protagonista dilacerado pela coexistência de dois tipos de imortalidade: a pessoal e a cósmica. O primeiro lhe confere a *consciência* necessária para conceber o absurdo da perpetuação individual; o segundo torna-se igualmente aporético e absurdo, na medida em que o “saber-se imortal” o expõe de modo fragmentário ao longo da narrativa. Porém, de modo geral, constatamos ser o primeiro o vetor de toda a desavença, pois este tipo é doador da percepção do eu e do mundo que o cerca.

Nestas condições, torna-se inevitável a conclusão de que o primeiro tipo é a causa motora primordial do enredo. Sem a imortalidade pessoal não haveria o próprio relato, já que não haveria a ‘faculdade’ do “saber-se imortal”. Ou seja, o protagonista, em tese, ainda partilharia da imortalidade cósmica, mas nada a esse respeito saberia; e o relato hipotético que podia surgir daí se limitaria à frustração de um tribuno romano que não participou efetivamente das guerras de sua época.

Já as variações temáticas não nascem somente da percepção do eu imortal, mas do embate deste eu (que, até certo ponto, tenta preservar-se para, pelo menos, tornar possível o

relato<sup>600</sup>) com os ‘estilhaços’ de “eus” coletivos – sintetizados no conceito de imortalidade cósmica borgiano. Tal imbricação torna fértil o campo da temática: os que esquematizamos acima são apenas os principais temas; contudo, outros ainda podem advir dos que estão expostos, de modo que a ‘árvore’ temática poderia ser mais ampla. Encabeçados pelo tema da imortalidade em suas versões conflituosas, os assuntos estão ordenados hierarquicamente, numa disposição de causa e efeito primários e secundários. Entretanto, como vimos, a crítica do conto parece não estar atenta para a precedência de uns temas sobre outros; e, por conta disso, tendem a desprezar relações temáticas que nos parecem vitais para o entendimento não apenas do modo como é constituído o enredo, mas do texto narrativo na totalidade de suas dimensões.

#### *1.4. Natureza da causa motora do enredo intradieético: o teste da aporia*

Facilmente se conclui, depois do exposto acima, que a causa do enredo de “El inmortal” é *temática* e não *formal*. Ou seja, não procede de uma categoria formal da narrativa, como frequentemente costuma ocorrer em relação ao protagonista (a categoria da *personagem*)<sup>601</sup>, mas lhe é externa: uma causa que antecede o próprio Marco Flamínio Rufo e que, posteriormente, nele se ‘incorpora’.

Em relação à natureza aporética desta causa, precisamos proceder conforme fizemos na análise de “A terceira margem do rio”: subordiná-la aos grupos de questionamentos que põem à prova sua legitimidade enquanto aporia ficcional. Dos questionamentos, de suas adaptações e aplicação já comentamos o suficiente na primeira parte deste capítulo. Portanto, somente na medida em que for necessário lembraremos as palavras dos estudiosos (Pierre Aubenque e Vasilis Politis) que nos dão a base para a formulação de nossa concepção de aporia.

De acordo com o escrutínio da seção anterior, tomamos o tema da imortalidade (e sua peculiar compleição) como causa central do enredo. Neste sentido, é legítimo submetê-la aos mesmos questionamentos feitos à causa central de “A terceira margem do rio”. Lembremos

---

600 A respeito do “esquecimento”, diz o narrador do manuscrito que alguns foram *voluntários*: “Nada más puedo recordar. Esse olvido, ahora insuperable, fue quizá voluntario; quizá las circunstancias de mi evasión fueron tan ingratas que, en algún día no menos olvidado también, he jurado olvidarlas” (BORGES, 1989, p. 538). Em geral, percebemos que o narrador vê-se diante de um dilema: como gerir o conflito entre a constante fragmentação identitária, oriunda da imortalidade cósmica, e o desejo (a *Wille*) de perpetuação da consciência individual, fruto da imortalidade pessoal? A solução mais viável é o *manuscrito*. Com a escrita, o registro dos eventos vividos, o narrador tenta fixar alguma coisa que indique referências individuais. Paradoxalmente, o manuscrito só é possível, como vimos, por causa da imortalidade pessoal. Sem ela, não seria possível contar as aventuras do imortal, a transmutação de sua natureza, as aporias e aberrações a que se sujeita por ser dotado da autoconsciência de sua perpetuação.

601 Novamente, lembremos Friedman, para quem o protagonista é sempre a fonte das causas do enredo.

que os questionamentos estão divididos em dois grupos: o primeiro indaga sobre traços mais gerais da aporia; e o segundo sobre os seus efeitos e características particulares. Acrescente-se ainda que tomamos o critério da *predominância de traços*, que consiste em verificar a similaridade das respostas dadas a cada pergunta. Se a causa questionada responde afirmativamente à *maioria* das perguntas, então será aporética. Assim, indagamos:

- c) A imortalidade do conto borgiano suscita elucidações *ambíguas*, que desembocam em outras questões?
- d) A imortalidade do conto borgiano admite elucidações *arbitrárias* (pelo menos mais de uma interpretação racionalmente possível)?
- e) A imortalidade do conto borgiano permite elucidações *contrárias* (no sentido dado por Aristóteles ao termo “contrário”)?

O conflito inerente às características reunidas pela imortalidade presente no conto não somente é ambíguo em si, como também conduz a diversas outras formas de ambiguidades. Consideremos, primeiramente, a constituição do próprio conflito. Por um lado, temos o protagonista que busca e alcança o prologamento de sua vida pessoal. Por outro, a preservação da pessoalidade e suas idiossincrasias é posta constantemente à prova pelos atributos da imortalidade cósmica – que consiste justamente em ‘diluir’ a solidez da personalidade singular em favor de uma mais ampla, coletiva, cósmica. Não à toa, diz em famosa passagem do conto: “Cuando se acerca el fin, ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras. No es extraño que *el tiempo haya confundido las que alguna vez me representaron con las que fueron símbolos de la suerte de quien me acompañó tantos siglos*” (BORGES, 1989, p. 544. Grifo nosso).

Tal registro, resultado da autocrítica do já mortal Joseph Cartaphilus, só nos resume os eventos diegéticos que fazem convergir diferentes traços de personalidades sobre outra ainda em construção: a do próprio narrador. Independente da consciência que ele (após extirpar de si a imortalidade pessoal) e o leitor passam a ter do processo, o fato é que não é possível devolver cada palavra, cada ação, cada traço de personalidade aos seus respectivos indivíduos, malgrado o esforço de Cartaphilus em atribuir a Homero o que é de Homero<sup>602</sup>. Por este viés, *sempre será ambígua a fonte dos discursos da consciência diegética*.

O conflito compromete a memória e, neste sentido, quase tudo o que vai sendo narrado tem uma referência dúbia, incerta: “Los hechos ulteriores han deformado hasta lo inextricable el recuerdo de nuestras primeras jornadas” (BORGES, 1989, p. 534). Por “hechos ulteriores”

---

602 O problema é que o mesmo Homero é uma figura emblemática, que congrega em si traços de uma personalidade coletiva. E assim pensa o narrador, uma vez que encontra “razões irrefutáveis” nas palavras de Giambattista Vico, conforme vimos anteriormente.

o narrador se refere a descoberta do rio, dos imortais e, especialmente, da Cidade e de suas experiências como ser imortal. Confessa, com relativa constância seus lapsos de memória: “No recuerdo las etapas de mi regreso (...). Nada más puedo recordar” (BORGES, 1989, p. 538).

O conflito dissolve a clareza entre o sonho e os feitos reais experimentados pelo protagonista, insinuando que alguns fatos narrados podem não ter passado de delírios oníricos: “Insoportablemente soñe con un exiguo y *nítido* laberinto”, ou “Antes de perderme otra vez en el sueño y en los delirios” (BORGES, 1989, pp. 535-6). Ou, quando o narrador admite claramente a ambiguidade: “Ignoro si todos los ejemplos que he enumerado son *literales*; sé que durante muchos años infestaron mis pesadillas; no puedo ya saber si tal o cual rasgo es *una transcripción de la realidad o de las formas que destinaron mis noches*” (BORGES, 1989, p. 538. Grifo nosso)<sup>603</sup>. O caráter *profético* do sonho também o faz oscilar entre a pura projeção e a realidade: “Soñé que un río de Tesalia (a cuyas aguas yo había restituido un pez de oro) venía a rescatarme” (BORGES, 1989, p. 539). E, finalmente, a ambiguidade *realidade/sonho* beira a contradição: “Fácilmente aceptamos la realidad, acaso porque intuimos que nada es real” (BORGES, 1989, p. 539-540).

Na mesma linha da ambiguidade entre realidade e sonho, o protagonista sofre com a incapacidade de indicar com precisão o tempo cronológico: “Varios días erré sin encontrar agua, o un solo enorme día multiplicado por el sol, por la sed y por el temor de la sed”, ou “No sé cuántos días y noches rodaron sobre mí”; ou ainda: “Ignoro el tiempo que debí caminar bajo tierra” (BORGES, 1989, pp. 535.-537. Grifo nosso)<sup>604</sup>.

Ainda como consequência do conflito inerente ao tema da imortalidade, observamos não apenas a fluidez dos traços individuais, mas também a perda do limiar ético que torna possível valorar e distinguir certos comportamentos. Neste contexto, a postura, as atitudes dos imortais estão totalmente assentadas na *ambiguidade*, uma vez que elas não lhes asseguram

603 O recurso da ambiguidade *realidade/sonho* serve para ilustrar outras situações ambíguas, como por exemplo, a cena em que o narrador tenta explicar o que se passa com o troglodita escrevendo na areia: “Estaba tirado en la arena, donde trazaba torpemente y borraba una hilera de signos, que eran como las letras de los sueños, que uno está a punto de entender y luego se juntan” (BORGES, 1989, p. 538).

604 Interessante observar a repetição próxima da palavra “ignorar”: o protagonista *ignora* o número total de câmaras presentes no interior da Cidade dos Imortais e, não somente isso, sugere que a atuação de sua subjetividade pode estar comprometendo a precisão das coisas observadas: “Ignoro el número total de las câmaras; *mi desventura y mi ansiedad las multiplicaron*” (BORGES, 1989, p. 536). Na próxima ocorrência do termo (a citada no corpo do texto), o narrador encerra o parágrafo sugerindo ambigualmente que confundiu, por conta dos intensos sentimentos que tomam a sua subjetividade, a aldeia dos bárbaros e sua cidade natal: “sé que alguna vez confundí, en la misma nostalgia, la atroz aldea de los bárbaros y mi ciudad natal, entre los racimos” (BORGES, 1989, p. 537). Em outras palavras, o relato está marcado por processos ambíguos, especialmente se considerarmos a possibilidade de esta última confusão ter surgido como reflexo da atuação da imortalidade cósmica – que projeta memórias, sentimentos e percepções de outros sobre a personalidade do protagonista.

um caráter predominante, podendo eles serem, a um só tempo, virtuosos e infames: “Por sus pasadas o futuras virtudes, todo hombre es acreedor a toda bondad, pero también a toda traición, por sus infamias del pasado o del porvenir”. Continua: “Encarados así, todos nuestros actos son justos, pero también son indiferentes” (BORGES, 1989, pp. 540-1).

Em suma, há soluções ambíguas para: a) a fonte dos discursos da consciência diegética; b) a rememoração dos fatos narrados; c) a percepção temporal; d) a distinção entre realidade e sonho; e) o impasse ético a que estão submetidos os imortais. Se as situações ambíguas resultam do conflito permanente, constituidor da causa motora central do enredo, é adequado dizer, portanto, que elas são aspectos congênitos à imortalidade.

De semelhante modo ocorre com o traço da *arbitrariedade*, pois como havíamos destacado no teste feito com a causa motora de “A terceira margem do rio”, esses aspectos parecem estar dispostos numa relação de causa e efeito: ambiguidade desemboca em arbitrariedade; arbitrariedade, em contrariedade.

Mas, no que diz respeito às respostas arbitrárias dos imortais ao problema da imortalidade, é conveniente contextualizá-las diegeticamente. Em geral, os imortais estão enredados num problema difícil<sup>605</sup>. Eles, dentro do prazo infinito de tempo, tentam solucioná-lo. Tentam enxergá-lo pelas mais variadas perspectivas. Entretanto, não estão claros os critérios de adoção de uma perspectiva que acomode o fenômeno adequadamente. Ao que parece, nem sequer existem. Aos imortais não há elucidação definitiva para o monstruoso problema da imortalidade, nem mesmo dado um prazo infinito de tempo. O problema é hermético, fechado sobre si; sua natureza não admite nenhuma forma de reconciliação com a racionalidade convencional. Logo, diante do desespero de viver eternamente contemplando e experimentando o absurdo, os imortais apelam para a *arbitrariedade* de determinadas soluções, esperando, com isso, encontrar uma ‘via suportável’ de convivência eterna com este problema.

A mais evidente maneira de tratar o problema está apresentada nas três grandes fases do enredo, estudadas anteriormente: a Práxis, a Inércia e a Dispersão. Essas fases tentam responder as seguintes perguntas: Como justificar a imortalidade? Como torná-la funcional, dá-lhe uma finalidade? Como compreendê-la em sua contradição inerente? Como tornar a imortalidade algo compensador, como elucidá-la?

Lendo a obra, não encontramos critérios claros para a adoção dessas três perspectivas como resposta à imortalidade. Ao longo da narrativa, é perceptível que a *intuição* ganha um

---

605 Os imortais encaram sua condição como um problema e não a veem com ‘bons olhos’. Isto é dedutível das palavras do narrador, especialmente, quando faz a descrição da Cidade – símbolo mor do absurdo. Falaremos mais adiante sobre os símbolos da imortalidade presentes no conto e o que eles revelam a respeito.

papel sutil, mas relevante nas tomadas de posição diante dos fenômenos. Por exemplo, o narrador confessa que os imortais aceitam facilmente a realidade por *intuir* que ela não é real: “*intuimos*<sup>606</sup> que nada es real”. (BORGES, pp. 539-540. Grifo nosso). Em outras palavras, a intuição parece ser o único critério que baliza as convicções dos imortais. E, nestas condições, a assunção de uma perspectiva em detrimento de outra para elucidar o problema aparenta ser uma imposição de forças arbitrárias<sup>607</sup>.

Primeiramente, como vimos, os imortais apelam para a vida prática, baseada em realizações concretas que têm na Cidade dos Imortais o exemplo máximo. Eles destroem a cidade anterior e reconstroem um monumento arquitetônico em que está patente a ânsia de encontrar o *sentido* do ser imortal. Se foi dado uma eternidade, será possível ao homem desfrutá-la através do que há de mais palpável: as intervenções na realidade objetiva.

Analisando, no entanto, o ponto de vista da práxis, a falha de sua solução torna-se, literalmente, visível (para Rufo) quando as realizações práticas acumuladas se coadunam, formando um todo inteiramente despropositado: “Un laberinto es una casa labrada para confundir a los hombres; su arquitectura, pródiga en simetrías, está subordinada *a ese fin*. En el palacio que imperfectamente exploré, *la arquitectura carecía de fin*” (BORGES, 1989, p. 537. Grifo nosso). Ou seja, a representação máxima da práxis como via de elucidação possível é uma realização perturbadora, até mesmo para os imortais – para quem tudo é previsível e monótono. Explicar a Cidade, descrevê-la em seus detalhes, é um meio simbólico de tentar elucidar o propósito de ser imortal. Porém, a perspectiva da práxis acaba conduzindo o narrador à conclusão contrária ao apresentar o *nonsense* como finalidade principal da imortalidade. A representação do absurdo que é a adoção das intervenções práticas como resposta à imortalidade está magistralmente sintetizada nos seguintes termos desesperadores: “No quiero describirla [a Cidade]; un caos de palabras heterogéneas, un cuerpo de tigre o de toro, en el que pulularan monstruosamente, conjugados y odiándose, dientes, órganos y cabezas, pueden (tal vez) ser imágenes aproximativas” (BORGES, 1989).

A fase da Inércia pode ser entendida como uma resposta que confronta a anterior; mas, ainda assim, não deixa de ter caráter arbitrário, já que não preza por processo racionalmente consciente. O que, no máximo, motiva a inércia como possível resposta viável é o fracasso da

---

606 Interessante observar o uso do verbo *intuir* na primeira pessoa do plural – o que torna taxativo o compartilhamento desse recurso como *método de busca* para todos os imortais.

607 A marca das forças arbitrárias já está presente desde o início da busca empreendida por Rufo. Em determinada altura de seu relato, já sem os seus companheiros, vagando sozinho e desesperançoso pelos desertos do mundo líbio, deixa ao cavalo a missão de lhe guiar: “Dejé el camino al *arbitrio* de mi caballo” (BORGES, 1989, p. 535. Grifo nosso). E o animal cumpre bem sua função, pois acaba sua jornada conduzindo o tribuno romano à aldeia dos trogloditas imortais.

atitude antagônica: se o caminho da práxis mostrou-se sem saída, a busca deve mover-se no sentido oposto deste caminho. Dessa forma, o caminho oposto é arbitrário na medida em que nada garante o sucesso de sua abordagem. A impressão que o leitor acaba adquirindo ao longo da leitura é a de que os imortais estão operando por tentativa e erro, na esperança de encontrar uma situação que satisfaça plenamente os problemas oriundos da imortalidade.

Em geral, a inércia propõe dar sentido à imortalidade através da fruição do pensamento. Neste caso, o problema torna-se ainda mais cruel para os imortais. O intenso labor intelectual a que se submetem acaba levando-os a formular a doutrina, ou o princípio da Compensação. Se na práxis a imortalidade perde o sentido pela monstruosidade despropositada das intervenções no mundo objetivo, na inércia o sentido se relativiza até o esvaziamento total das referências que distinguem os conceitos no domínio do abstrato. Dentre outras reflexões intelectuais, perde especialmente o sentido o debate sobre a conduta dos imortais, isto é, o debate sobre os princípios éticos que, porventura, regeriam uma sociedade de homens imortais.

A visão ‘compensatória’ do mundo (tudo tende a equivaler-se) não deixa, também, de resultar em ações arbitrárias. A tomada de decisões não provém, em princípio de uma motivação legítima, mas de uma postura descompromissada. É o que está implicado no seguinte relato feito por Rufo: “He mencionado las antiguas canteras que rompían los campos de la outra margen; un hombre se despeñó en la más honda; no podía lastimarse ni morir, pero lo abrasaba la sed; *antes que le arrojaran una cuerda pasaron setenta años*” (BORGES, 1989, p. 541). Se nos perguntássemos o que motiva o ato de lançar a corda para o miserável imortal, não encontraríamos razão clara. Certamente, não foi a piedade, pois o narrador faz questão de enfatizar que os imortais eram invulneráveis a este sentimento<sup>608</sup>. A decisão de assim fazê-lo decorre, novamente, de forças arbitrárias, cuja natureza é desconhecida. Assim, neste contexto, toda explicação para as motivações arbitrárias dos imortais tende a ser apenas mais uma interpretação racionalmente possível dentre várias outras. Em outros termos, não é possível haver uma *única* explicação satisfatória para o fenômeno.

A Dispersão em si, ao contrário, tem uma motivação fornecida pela visão de mundo compensatória. O narrador é taxativo:

Entre los corolarios de la doctrina de que no hay cosa que no esté compensada por outra, hay uno de muy poca importancia teórica, pero que nos indujo, a fines o a principios del siglo X, a dispersarnos por la faz de la

---

608 “El concepto del mundo como sistema de precisas compensaciones influyó vastamente en los Inmortales. En primer término, *los hizo invulnerables a la piedad*” (BORGES, 1989, p. 541. Grifo nosso).



tierra. Cabe en estas palabras: *Existe un río cuyas aguas dan la inmortalidad; en alguna región habrá outro río cuyas aguas la borren (...).* Nos propusimos descubrir esse río” (BORGES, 1989, p. 541. Grifo do autor).

Entretanto, o ato de dispersar-se não pode ser tratado como uma resposta possível ao problema da imortalidade, porque, a rigor, ele não o elucida; mas, antes, o *elimina*. Eliminar não é elucidar. E não é outra coisa o intento de reverter a imortalidade em mortalidade. Implicitamente, os imortais estão reconhecendo a natureza aporética do problema e adotando o seguinte pensamento: o que não pode ser resolvido, deve ser destruído<sup>609</sup>.

Em relação às elucidações contrárias, última forma de resposta dada à aporia, é interessante deixar claro o que pode ser considerado como *contrário* dentro da narrativa. A contrariedade, conforme nosso modo de ver, ocorre quando, deliberadamente, opomos situações ou características diferentes, ou quando a oposição é apresentada de forma imanental. O primeiro é, em geral, um esforço da consciência extradiegética que, analisando e comparando elementos distantes no enredo, consegue enxergar aí naturezas contrárias; o segundo é dado claramente, sem necessidade de análises mais complexas.

Encontramos a coexistência de atributos contrários no conflito inerente à imortalidade. Ela é, simultaneamente, a conjunção da consciência individual e o seu oposto, a consciência coletiva. Esta é a contrariedade suprema, o exemplo matriz da narrativa, que será a fonte de novas contrariedades. Entretanto, devemos observar se a consciência diegética percebe e concebe a imortalidade nos termos acima, porque o que está dito é fruto do labor analítico do crítico literário.

Talvez, o narrador-personagem, enquanto imortal, não compreenda integralmente o princípio de contrariedade operante no interior do problema que lhe aflige. Mas, se não o formula em termos idênticos ou semelhantes aos nossos, ao menos ele o deduz a partir dos desconcertos que experimenta. Diz: “Encarados así, todos nuestros actos son justos, pero también son indiferentes. (...). Nadie es alguien, un solo hombre inmortal es todos los hombres” (BORGES, 1989, p. 541). trata-se de um admirável esforço narrativo de tentar captar os contrários que vigem na natureza da imortalidade.

Mas, ao que parece, nada ilustra melhor essa dedução do que a pintura que feita da Cidade dos Imortais: “un caos de palabras heterogéneas, un cuerpo de tigre o de toro, en el que pulularan monstruosamente, conjugados y odiándose, dientes, órganos y cabezas” (BORGES, 1989, p. 538), recuperando um trecho de passagem já citada acima. Na tentativa

---

609 Como veremos mais adiante, o *método* utilizado na busca pelo rio da mortalidade, ao contrário da Dispersão, não aparenta ser motivado.

de abarcar as contrariedades do fenômeno presenciado, Rufo recorre a construção da imagem horrenda de um animal quimérico, em que a conjunção de diferenças forma paradoxos no interior, por sua vez, de situações irreconciliáveis. O palácio inteiro é absurdo, inapreensível à mentalidade até mesmo de um imortal. E a tentativa de racionalizá-lo, de exprimi-lo em termos de linguagem (conotativa) só resulta em figuras veiculadoras de contradições fantásticas.

Também é sintomático a existência de um narrador que é, num só tempo, ele mesmo e outros, inclusive abrangendo no seu ser traços de caracteres antagônicos. Por exemplo, a personalidade homérica é a contraparte erudita da personalidade guerreira de Marco Flamínio Rufo. E o narrador, na *persona* de Joseph Cartaphilus – o mortal – nota bem isso ao fazer sua autocrítica: “El primero de todos parece convenir a un hombre de guerra (...). En cuanto la oración que recoge el nombre de Bikanir, se ve que la ha fabricado un hombre de letras, ganoso (como el autor del catálogo de las naves) de mostrar vocablos espléndidos” (BORGES, 1989, p. 543). Não precisamos relembrar que o conflito de personalidades, ou de traços de personalidades, aparecem com grande frequência ao longo do texto borgiano.

Reflitamos, por exemplo, no que diz Cartaphilus: “*La historia que he narrado parece irreal porque en ella se mezclan los sucesos de dos hombres distintos*” (BORGES, 1989, p. 543. Grifo do autor). Esta assertiva é parcialmente verdadeira. Como julga a consciência diegética (Nahum Cordovero, por exemplo), há a presença de outros discursos que se mesclam na narrativa. Observe-se que Cartaphilus não julga a diferença entre os dois homens (Rufo e Homero) pelas suas ações, mas pelos discursos (pelo pensamento e pela elocução, como diria Aristóteles). Se tomarmos o discurso como critério de ‘descobrimento’ de identidades distintas, encontraremos os ‘sucessos’ de outros sujeitos (Plínio, Cornélio Agripa, de Quincey, Bernard Shaw etc.). No final, como sabemos, a convivência de identidades contrárias e diferentes tende a se apagar, permanecendo como evidência última apenas os discursos registrados no manuscrito (com suas ideologias ou idiossincrasias sem referente humano preciso).

Encontramos ainda a adoção de princípios contrários nas fases da Práxis e da Inércia – que, como vimos, são expedientes que fracassam em sua missão de elucidar o problema da imortalidade<sup>610</sup>. Assim, a contrariedade, enquanto forma conceitual da natureza irreconciliável da imortalidade, vem se juntar, na Práxis e na Inércia, à ambiguidade (representação conceitual de todos os fenômenos dúbios e confusos dentro da narrativa) e à arbitrariedade

---

610 Lembramos que a visão de mundo decorrente do período da Inércia não soluciona o problema da imortalidade, mas, antes, o *elimina*.

(representante da impossibilidade de se haver um princípio inabalável dentro de um universo fantástico – permeado por relativismos e equivalências redutoras).

A seguinte submissão do tema da imortalidade ao teste considera determinados efeitos ou características da aporia. Essas peculiaridades ilustram as já mencionadas aporias catártica e zetética. Os questionamentos se dividem em dois subgrupos: no primeiro, há a predominância de características que marcam a aporia catártica; no segundo, predomina características que marcam a aporia zetética. Assim, temos:

- a) O tema da imortalidade gera perplexidade (*being at a loss*, nas palavras de Politis)?
- b) O tema da imortalidade produz a experiência da impossibilidade do saber de modo doloroso?
- c) O tema da imortalidade produz a inação, a imobilidade, a passividade e/ou a contemplação desolada?
- d) O tema da imortalidade compromete de algum modo a própria capacidade de articulação linguística?

Este subgrupo está vinculado ao tipo catártico. Obviamente, não há uma divisão estanque entre os traços apontados. Também sobre isso comentamos na análise do conto “A terceira margem do rio”, mostrando o que nos diz Vasilis Politis (2006, p. 89) a respeito a inconveniência de considerar uma separação radical entre aporia catártica e zetética. São, antes, situações complementares, mais do que opostas. Ou seja, em geral, uma tende a levar a outra. Acreditando na ordem de aparecimento dessas fases, colocamos por último os questionamentos que se ligam à aporia zetética. São os seguintes:

- a) O tema da imortalidade pode ser concebido na forma de um enigma?
- b) O tema da imortalidade produz embates equilibrados de argumentos?
- c) O tema da imortalidade impulsiona à investigação, à busca de um caminho (*methodos*) possível que leve à solução?

No que concerne à primeira questão, não raro encontramos nas partes iniciais do enredo, o protagonista experimentando a perplexidade. Mas, novamente, o ápice da perplexidade ocorre com seu passeio ao interior do monumento arquitetônico construído pelos imortais. A cautela e a indiferença inicial de Rufo enquanto explorador deste mundo incrível são suplantadas progressivamente pelo *desespero*: “Cautelosamente al principio, con

indiferencia después, con desesperación al fin, erré por escaleras y pavimentos del inextricable palacio” (BORGES, 1989, p. 537). As asserções de Rufo sobre o edifício também sugerem esta gradação: “*Este palacio es fábrica de los dioses*, pensé primeramente. Exploré los inhabitados recintos y corregí: *Los dioses que lo edificaron han muerto*. Noté sus peculiaridades y dije: *Los dioses que lo edificaron estaban locos*” (BORGES, 1989, p. 537).

O atributo da loucura, dada aos deuses, é a sùmula do sentimento de perplexidade que o tribuno vai vivenciando ao longo de sua aventura no interior da Cidade. Mas a experiência do *estar perplexo* não para por aí. Ao enunciar as referidas asserções, ele sente uma “incompreensível” reprovação que qualifica bem a natureza da perplexidade provada: “Lo dije, bien lo sé, con una incomprensible reprobación que era casi un remordimiento, con más *horror intelectual que miedo sensible*” (BORGES, 1989, p. 537. Grifo nosso). O horror intelectual traduz o sentimento do irracional, do absurdo que fundamenta aquela arquitetura aberradora. A perplexidade resultante deste horror está, por sua vez, assentada na possibilidade de existir uma tão monstruosa e despropositada construção.

A vivência deste desconcerto intelectual, que é a própria perplexidade, ainda se desdobra em outras figuras e alegorias no discurso de Rufo. É marcante a comparação que faz entre um labirinto convencional – que tem uma finalidade específica: a de confundir os homens – e o que ele explora: “Un laberinto es una casa labrada para confundir a los hombres; su arquitectura, pródiga em simetrías, está subordinada a esse fin. En el palacio que imperfectamente exploré, la arquitectura carecía de fin” (BORGES, 1989, p. 537). O intelecto perplexo do protagonista, não apenas constata a monstruosidade, mas intui, na infração que ela comete ao existir, as suas consequências daninhas nas mais diversas dimensões temporais: “es tan horrible que su mera existencia y perduración, aunque en el centro de un desierto secreto, contamina el pasado y el porvenir y de algún modo compromete a los astros” (BORGES, 1989, p. 538). E, finalmente, a negativa retórica de Rufo no momento de descrevê-la nos revela o grau de imersão do protagonista no sentimento desconfortável oriundo da perplexidade: “No quiero describirla” (BORGES, 1989, p. 538), e segue já citada imagem alegórica criada pelo tribuno romano para expressar a sua visão perplexa e angustiante da Cidade.

A angústia que cerca esta concepção assombrosa da Cidade dos Imortais resulta, mesmo que momentaneamente, em uma dor de cunho intelectual. Tamanho é o incômodo que a incompreensão da arquitetura lhe causa, tamanho o desconforto que Marco Flamínio Rufo decide, voluntariamente, olvidar o máximo possível as lembranças de seu regresso: “Nada más puedo recordar. Ese olvido, ahora insuperable, fue quizá voluntario; quizá las circunstancias

de mi evasión fueron tan ingratas que, en algún día no menos olvidado también, he jurado olvidarlas” (BORGES, 1989, p. 538). A expressão “ingratas” indicia a dor sentida diante do descomunalmente incompreensível.

Há, ainda, uma dor latente, mesmo que amortizada, nas tentativas de encontrar um fim para a ideia de imortalidade, conforme vimos nas posturas da Práxis e da Inércia. O tédio é também um sentimento doloroso, na medida em que age silenciosamente anulando o prazer de vivenciar todas as coisas. Talvez, não outra coisa mais que o tédio tenha impulsionado a busca dos imortais por uma situação que solucionasse ou abolisse definitivamente a imortalidade. Eles acreditaram que a inação e a imobilidade, isto é, a refreamento de qualquer manifestação ativa sobre o mundo físico-objetivo os conduziria por caminho com saída viável. Nesta condição, testemunhamos o tema da imortalidade produzindo a passividade e a contemplação referida na característica da letra c), apresentada acima. Não deixa de haver, nessa contemplação, certo grau de desolamento, mesmo que assimilado e internalizado no comportamento dos imortais como algo já comum, corriqueiro. Diz o narrador: “Adoctrinada por un ejercicio de siglos, la república de hombres inmortales había logrado la perfección de la toleranciay *casi* del desdén” (BORGES, 1989, p. 540. Grifo nosso). O “casi” indica a amortização de certo incômodo que não pode desaparecer de todo (para que eles se entreguem totalmente ao desdém). É a perturbação mínima que ainda os fazem ativos ao menos no âmbito do pensamento.

Sobre a ausência de articulação linguística, talvez, nenhuma característica da aporia é mais notável nos imortais do que esta. Desde o início, Rufo faz questão de destacá-la como marca sobressalente dos trogloditas imortais: “Atravesamos el país de los trogloditas, que devoran serpientes y carecen del comercio de la palabra” (BORGES, 1989, p. 534). Mais adiante, diz: “Creí reconocerlos: pertenecían a la estirpe bestial de los trogloditas, que infestan las riberas del Golfo Árábigo y las grutas etiópicas; no me maravillé de que no hablaran y de que devoraran serpientes” (BORGES, 1989, p. 535).

Esse ainda é o relato da visão de um iniciado na imortalidade. Mas adiante, o próprio Rufo comerá a sua “detestada ración de carne de serpiente” (BORGES, 1989, p. 536), sugerindo, com isso, que daquele momento em diante era um troglodita imortal, e que também havia de padecer, em algum período, a ausência da expressão linguística. Porém, a figura mais representativa dos efeitos da imortalidade sobre a linguagem é Argos – o troglodita no qual Homero se transformou. Ironicamente, aquele que é considerado um dos maiores poetas do mundo ocidental é privado de sua principal faculdade devido à experiência que tem com a imortalidade: aquela constituída do conflito entre a eterna consciência individual e a eterna

consciência coletiva. Obviamente, como já atesta a crítica, o próprio poeta grego sintetiza em si ambas as visões contraditórias, isto é, é considerado por alguns, um homem individual, com existência histórica definida e, por outro lado, o amálgama de rapsodos cegos que cantavam a guerra de troia e as aventuras de Odisseu.

A cena em que Argos está atirado ao chão rabiscando e apagando alguns ‘signos’ desperta em Rufo a ideia de ensiná-lo algumas palavras articuladas; mas, fracassa totalmente em seus intentos: “Fracasé y volví a fracasar. Los arbitrios, el rigor y la obstinación fueron del todo vanos. Inmóvil, com los ojos inertes, no parecía percibir los sonidos que yo procuraba inculcarle” (BORGES, 1989, p. 539). Somente depois, com o estímulo externo da chuva, o troglodita consegue rememorar fragilmente algumas lembranças: “*Argos, perro de Ulises. (...): Este perro tirado em el estiércol*” (BORGES, 1989, p. 539. Grifo do autor).

A narrativa indica que Rufo encontra os imortais já na fase da Inércia. A prova é o próprio Argos e sua incapacidade de articular linguagem, bem como outras características que dizem respeito a esta fase, tais como o estado contemplativo e a indiferença dos imortais, como é possível inferir das seguintes palavras, ditas por Rufo bem no início do seu relato: “Los trogloditas, infantiles em la barbarie, no me ayudaron a sobrevivir o a morir. En vano les rogué que me dieran muerte” (BORGES, 1989, p. 536). É significativo constatar isso, porque fica sugerido que Rufo, ainda de posse da memória linguística (uma vez que ele não teve o tempo necessário, como imortal, para o esquecimento total do seu repertório linguístico) é o responsável pelo registro de tudo e, talvez, segundo nosso ponto de vista, corresponsável por tirar os imortais da inércia e fazê-los sair em busca do rio da mortalidade<sup>611</sup>.

Os questionamentos que vai fazendo a Argos têm uma dupla função: primeiramente, serve de estímulo à rememoração, o que traz ao troglodita o seu precário repertório linguístico, ainda comprometido pelo poder do esquecimento; depois, com a evocação de vocábulos escassos, vem a história que Rufo nos passa, pois é Argos (já consciente de que é Homero) que lhe relata o que havia sucedido com os imortais desde o princípio, quando destruíram e reconstruíram a Cidade dos Imortais até o momento atual da intradiegeese (a fase da Inércia).

O poder rememorador da linguagem trazido por Rufo ao seio da comunidade dos imortais parece ter sido revolucionário. O povo que estaria condenado a passar eternidades imersos na inação, mutilados linguisticamente, agora passa a considerar a possibilidade de

611 Devemos lembrar que é Rufo quem estimula Argos ao uso da palavra, à rememoração linguística. Muito embora esteja registrado que Argos só balbucia algumas formas linguísticas depois do estímulo da chuva, é interessante pensar que a memória de Argos e sua condição de bardo (ele é Homero) tenha sido motivada pelos estímulos linguísticos fornecidos por Rufo, único imortal detentor de uma memória linguística e de mais alguns repertórios. Pensemos, por exemplo, no estímulo obtido do nome Argos. Quando Rufo o chama repetidas vezes ante a chuva que caía, o troglodita murmura: “*Argos, perro de Ulises*” (BORGES, 1989, p. 539), associando o nome ao referente literário.

quebrar as barreiras irracionais da imortalidade. É interessante observar, na fase crítica da Dispersão, como o discurso singular do narrador, representado pelo pronome “eu”, cede espaço ao discurso plural, representado pelo pronome “nós”: “Entre los corolarios de la doctrina de que no hay cosa que no esté compensada por outra, hay uno de muy poca importância teórica, pero que *nos indujo*, a fines o a principios del siglo x, a *dispersarnos* por la faz de la tierra (...). *Nos propusimos* a descubrir esse río” (BORGES, 1989, p. 541. Grifo nosso). O último verbo sublinhado implica, ao menos, um mínimo de deliberação que só pode ter se realizado por meio de linguagem articulada. E o narrador, ao optar pelo plural da primeira pessoa, está sutilmente incluído como membro deste corpo deliberativo.

Em geral, o comprometimento da linguagem nos imortais nos parece ser a evidência mais contundente de que o tema da imortalidade, enquanto causa principal do enredo, é aporético. A ausência da palavra articulada simboliza a impossibilidade de se formalizar racionalmente a solução para o problema. Do ponto de vista intradieético, essa perda se materializa na vida dos trogloditas imortais como a forma mais aguda da degenerescência identitária, causada pela vivência de uma imortalidade extremamente hostil e perversa. Como sair desse universo repugnante, ou, nas palavras de Rufo, desse “dudoso mundo”, ao qual “Horriblemente” se habituou (BORGES, 1989, p. 537)? Esse mundo é uma aporia. E nesta condição, não há saída possível que barre o seu desconcerto. Como vimos, o melhor antídoto é eliminá-lo, sem tentar remendá-lo com visões de mundo interventoras ou passivas, objetivas ou subjetivas. Como constata ainda Rufo (BORGES, 1989, p. 538), sua mera existência distorce as leis de qualquer concepção de mundo.

Apesar de responder positivamente a, praticamente, todas as questões suscitadas no primeiro grupo, o tema da imortalidade não pode se caracterizar como uma aporia catártica propriamente, uma vez que o enredo se constrói numa perspectiva de progressão, em fases diversas que são caracterizadas por lapsos temporais gigantescos. O salto de uma para outra fase faz o protagonista transitar de um estado inicialmente catártico, de perplexidade diante do que experimenta, para um estado de indiferença zetética, cuja principal característica é a da busca por uma elucidação, e a formulação de métodos, mesmo que arbitrários, para alcançá-la.

Neste sentido, a imortalidade passa a ser encarada como um enigma. A menção ao labirinto, feita por Rufo ao percorrer o interior da Cidade dos Imortais, sugere isso. E mais ainda, o seu sonho marca a impossibilidade de decifrar o enigma que em breve iria se materializar através de sua vida como imortal: “Insoportablemente soñé con uno exiguo y nítido laberinto: en el centro había un cántaro; mis manos casi lo tocaban, mis ojos lo veían, pero *tan intrincadas y perplejas eran las curvas* que yo sabía que iba a morir antes de

alcanzarlo” (BORGES, 1989, p. 535. Grifo nosso). As imagens deste sonho são, sem dúvida, uma alegoria da imortalidade enquanto enigma sem solução.

Como o enigma não apresenta solução, qualquer argumento que se lance para resolvê-lo torna-se arbitrário e, por consequência, não sobrepuja um argumento posterior. Do ponto de vista da intradiegeese, os argumentos equivalem à adoção das mencionadas posturas da Práxis, da Inércia e da Dispersão, que não são capazes de suplantarem uma a outra, porque nenhuma responde a contento o problema da imortalidade tal como é posto pelo enredo<sup>612</sup>.

Quanto a questão da letra d), do segundo subgrupo<sup>613</sup>, a parte média e final do enredo o ilustra perfeitamente. Embora a questão já esteja parcialmente respondida pela análise das questões posteriores, é importante saber em maiores detalhes como se configura a investigação e como o imortal constrói o seu *methodos*.

Após a descoberta da Cidade dos Imortais e a ‘aquisição’ da imortalidade, o narrador constata que *saber-se imortal* é algo perturbador, pois, como vimos, a imortalidade experimentada por ele distorce a concepção das coisas. Diante desta constatação, começa a entender que as atitudes (Práxis e Inércia) dos imortais são reflexos de uma busca que institui caminhos arbitrariamente escolhidos para se encontrar a solução do problema (pois, a rigor, os imortais não sabem de onde partir para lidar de modo eficiente com o estado nocivo a que estão presos). Se observarmos o enredo por este prisma, percebemos que o tema da *busca* é o efeito mais funcional da causa motora (o tema da imortalidade). Por *efeito mais funcional* queremos dizer que, depois que a consciência diegética vivencia a imortalidade, passa a organizar as partes do enredo em função da busca por solucioná-la. Assim é que divisamos as três grandes fases estudadas anteriormente como respostas ao problema central estruturador da narrativa.

Tal importância dispensada ao papel da busca é o que nos leva à conclusão da predominância da aporia zetética sobre a catártica. Pois nesta fase aporética os sentimentos advindos da perplexidade estão anulados ou reduzidos ao mínimo de intensidade. Repetimos, o que passa progressivamente a tomar a atenção do narrador imortal não é mais a contemplação estarrecedora, mas um anseio incessante de buscar, de desenvolver alternativas capazes de responder satisfatoriamente ao problema que experimenta. Estamos diante de uma atitude mais fria, cerebral e indiferente, em detrimento da atitude guiada por emoções

612 É fácil notar como os questionamentos que caracterizam a aporia catártica e zetética partilham traços próximos, pois respondendo, muitas vezes, as questões do grupo catártico, respondemos também (ou ao menos encaminhamos as respostas) algumas questões do grupo zetético. O caso acima é um exemplo disso.

613 Relembrando a questão: “O tema da imortalidade impulsiona à investigação, à busca de um caminho (*methodos*) possível que leve à solução?”.



atordoadoras. E é mais ou menos na primeira linha que andam os imortais: eles sabem que algo incomoda, apesar de serem doutrinados durante anos, como diz o narrador, para a tolerância e o desdém. Mesmo que partam de escolhas arbitrárias, eles deliberam por um método: “*Existe un río cuyas aguas dan la inmortalidad; em alguna región habrá outro río cuyas aguas la borren*. El número de ríos no es infinito; un viajero inmortal que recorra el mundo acabará, algún día, por haber bebido de todos” (BORGES, 1989, p. 541).

Esta busca, onde qualquer circunstância torna-se ponto de partida, assenta-se na tentativa e erro. Na quinta parte do manuscrito, as perambulações do imortal aparentam obedecer uma conduta arbitrária, aleatória. Temos a impressão de que suas ações não estão ligadas umas as outras por nexos causais, mas se realizam ao capricho do momento em que vive:

Recorrí nuevos reinos, nuevos imperios. En el otoño de 1066 milité en el puente de Stamford, ya no recuerdo si en las filas de Harold, que no tardó en hallar su destino, o en las de aquel infausto Harald Hardrada (...). En el séptimo siglo de la Hégira, en el arrabal de Bulaq, transcribí con pausada caligrafía, en un idioma que he olvidado, en un alfabeto que ignoro, los siete viajes de Simbad y la historia de la Ciudad de Bronce. En un patio de la cárcel de Samarcanda he jugado muchísimo al ajedrez. En Bikanir he profesado la astrología y también en Bohemia. En 1638 estuve en Kolozvár y después en Leipzig. En Aberdeen, en 1714, me suscribí a los seis volúmenes de la Iliada de Pope. Hacia 1729 discutí el origen de ese poema con un profesor de retórica (...). El cuatro de octubre de 1921, el *Patna*, que me conducía a Bombay, tuvo que fondear en un puerto (...) (BORGES, 1989, p. 542).

Do ponto de vista estrito das ações, encaradas como núcleos barthesianos, não há encadeamento causal; isto é, um evento não leva necessariamente a outro. Não há relação causal necessária, por exemplo, entre a ação de transcrever as sete viagens de Simbá e jogar xadrez em um pátio do cárcere de Samarcanda. É nesta perspectiva que falamos da arbitrariedade da busca do imortal. Porém, a passagem citada pode ser vista como um quadro sinótico que cobre quase um milênio de aventuras (o que torna inviável uma abordagem narrativa detalhada). E, nesta perspectiva, uma de suas funções é a de mostrar ao leitor uma linha temporal que o conecte até a situação do presente vivido por Joseph Cartaphilus. Daí a marcação constante de datas (1066, séptimo siglo de la Hégira, 1638, 1714, 1729, 1921).

Se, por um lado, as ações se justapõem sem relação direta entre si, por outro, a seleção e apresentação desses dados (em detrimentos de muitos outros que potencialmente ocorreram ao longo de sua busca) parecem ter uma motivação simbólica, uma vez que se ligam por via direta ao problema da identidade – uma das consequências temáticas oriundas da imortalidade,

conforme assinalamos outrora. Assim, aquela obscura força, a que se refere Cartaphilus, que o obriga a registrá-los, é a manifestação da contraparte cósmica da imortalidade, agindo sorrateiramente no sentido de esfacelar a memória individual e reduzir o discurso do narrador a palavras sem referentes definidos.

Mas, estipulado um prazo temporal infinito para a busca, não surpreende que o imortal, um dia, se depare com o rio que regenera a sua condição primeira. Sua busca termina. O caminho que escolheu não o conduz ao fim sem saída, mas a um atalho que o desvia do fim. Suas aventuras cessam sem que ele tenha que elucidar o problema que o ocupou por muitos séculos.

Enfim, podemos concluir que o tema da imortalidade, causa motora do enredo, é aporético, primeiro, porque na base de sua própria concepção, no contexto da intradiegeese, estão, permanentes, a *ambiguidade* e a *contrariedade*, representadas pela dualidade conflituosa entre a consciência individual e a cósmica. A conjunção de ambas conduz à *arbitrariedade* das elucidações – que se anulam pela incapacidade de romper a equivalência de seus argumentos. Em segundo lugar, a qualidade de seus efeitos, manifestos na condição dos eventos concatenados na narrativa, atestam por si que não podem derivar de uma causa comum. Basta lembrar as realizações dos trogloditas imortais, sua forma de apreender os fenômenos que o cercam e sua situação degradante (o que se torna um contraste, se considerarmos que eles são seres imortais).

Já tratando o tema como aporético, vimos que a fase catártica é transitória em Rufo. A perplexidade é um sentimento inicial que, ao longo da aventura do tribuno, cede espaço à indiferença zetética. Talvez, somente a monstruosa Cidade ainda permaneça lhe causando o horror intelectual, mesmo depois do amadurecimento por que vai passando. Isto se justifica no fato de a Cidade com sua arquitetura refletir sinteticamente o teor mais repudiado da imortalidade: a sua inexplicável falta de propósito que distorce as leis de qualquer concepção de mundo.

A dor do tédio sempre a tem com ele. Mas ela é amortecida pela prática do desdém e pelo desejo de encontrar uma *saída*. E a impossibilidade do saber alcança um patamar diferenciado: o inexplicado não concentra mais os seus efeitos no universo afetivo do protagonista, e sim no mundo do pensamento, do intelecto. O puro exercício da abstração decorrente daí leva, inevitavelmente, à adoção da postura contemplativa que mascara e

reprime ao máximo a desolação de constatar a vigência da lei do *eterno retorno* e da *compensação* das coisas – que funcionam com todo vigor apenas para os imortais<sup>614</sup>.

Somados à perplexidade e à dor da impossibilidade do saber, o comprometimento da articulação linguística que, como vimos, tem o seu mais célebre representante na figura do troglodita Argos, responde mais, no final, a uma postura zetética do que catártica. É o *methodos*, isto é, a determinação de seguir um caminho (o da Inércia) que anula a forma física (sonora e gráfica) da expressão do pensamento. É em decorrência da crença em uma atitude que hipoteticamente solucionaria o problema da imortalidade que os imortais perdem não apenas a fala e a escrita, mas estilham sua memória e sua personalidade.

Finalmente, com a jornada do imortal pelo mundo, em que claramente se destaca o *papel da busca* (e, por consequência, do *methodos*), fica evidente que a aporia atinge o ápice de sua fase zetética<sup>615</sup>. Quando o imortal se fere na árvore espinhosa, após beber as águas do rio da mortalidade, sente apoderar-se de si a sensibilidade físico-afetiva, indicando-lhe que o caminho alternativo, o método alternativo, havia rendido seus frutos, muito embora deixasse intocada a imortalidade como aporia permanente:

En las afueras vi un caudal de agua clara; la probé, movido por la costumbre. Al repechar la margen, un árbol espinoso me laceró el dorso de la mano. El inusitado dolor me pareció muy vivo. Incrédulo, silencioso y feliz, contemplé la preciosa formación de una lenta gota de sangre. De nuevo soy mortal me repetí, de nuevo me parezco a todos los hombres (BORGES, 1989, p. 542).

### 1.5. Símbolos da causa motora e de seus efeitos [negativos]

---

614 Sobre este tópico, é emblemática a seguinte reflexão do narrador: “La muerte (o su alusión) hace preciosos y patéticos a los hombres. Éstos conmueven por su condición de fantasmas; cada acto que ejecutan puede ser último; no hay rostro que no esté por desdibujarse como el rostro de un sueño. Todo, entre los mortales, tiene el valor de lo irrecuperable y de lo azaroso. Entre los Inmortales, en cambio, cada acto (y cada pensamiento) es el eco de otros que en el pasado lo antecedieron, sin principio visible, o el fiel presagio de otros que em el futuro lo repetirán hasta el vértigo. No hay cosa que no esté como perdida entre infatigables espejos. Nada puede ocurrir una sola vez, nada es preciosamente precario. Lo elegíaco, lo grave, lo ceremonial, no rigen para los Inmortales” (BORGES, 1989, pp. 541-2). Alguns críticos generalizam a visão do *eterno retorno*, como se ela regesse a construção de toda intradiegeese e, no final, representasse a concepção de mundo geral do próprio Borges. Tal concepção, entretanto, como dissemos, é particular dos imortais e só funciona para a condição em que eles se encontram. Na situação de mortais, o narrador é claro: as coisas se tornam irrecuperáveis, frágeis, únicas, porque não estão certas de se repetirem. Assim, o *eterno retorno*, no contexto em que aparece no conto, sinaliza mais uma condição preterida do que desejada, ou seja, não é algo positivo, visto com bons olhos pelos trogloditas; ao contrário, é um regime do qual eles almejam se libertar.

615 O papel da busca (*methodos*) é tão determinante que a narrativa é aberta e fechada através dele: a busca inicial de Rufo pela imortalidade, e sua busca final pela situação inversa. Mais adiante, defenderemos que estes dois grandes pontos da narrativa constituem sequências indispensáveis à composição do sistema de base do enredo.

Assim como fizemos com a análise de “A terceira margem do rio”, o conceito de *símbolo* não segue nenhum viés teórico complexo. Partimos da concepção mais corrente: a de *símbolo* como uma construção passível de adquirir *status* figurativo devido ao acúmulo de certos sentidos que ultrapassam a funcionalidade puramente diegética. Nesta condição, o símbolo é portador de qualidades complementares ao ato narrativo em si, bem como um procedimento enriquecedor e, quem sabe, indispensável à feitura do universo apresentado na diegese.

Duas dessas qualidades se sobressaem: a *síntese imagética* – que apresenta ao leitor uma correlação ‘visual’ entre eventos, discursos e ideias, associando *significativamente* num mesmo plano elementos de níveis narrativos diversos; e o poder de *antecipação* – que direciona a atenção do leitor para determinados elementos deliberadamente postos em pontos-chave, a fim de que ele seja induzido a criar ilações acerca do desfecho. Por conta dessas características, o símbolo torna geral uma condição particular, ampliando os limites de atuação de um dado diegético.

No conto “El inmortal”, dois elementos diegéticos se enquadram no entendimento acima, podendo ser, assim, considerados *símbolos*: a Cidade dos Imortais e os próprios trogloditas. Outros recursos menores podem igualmente ser encarados como simbólicos; porém, eles estarão atrelados em algum grau aos dois supracitados. É importante frisar que estes referentes diegéticos, na condição de símbolos, estão centrados sobre a causa motora e os seus efeitos, isto é, sobre o tema da imortalidade e suas consequências nocivas. Por esta perspectiva, a Cidade dos Imortais se associa à temática da imortalidade propriamente dita, enquanto os trogloditas refletem simbolicamente os resultados nefastos.

Tomando a ordem de aparecimento na narrativa, o recurso do sonho/delírio, recorrente nas primeiras partes do manuscrito representam aspectos gerais da imortalidade com a qual o protagonista conviverá. Em passagem já citada, vimos Marco Flamínio Rufo, perdido no deserto, sonhar com um labirinto: “Insoportablemente soñe con un exiguo y nítido laberinto: en el centro había un cántaro; mais manos casi lo tocaban, mis ojos lo veían, pero tan intrincadas y perplejas eran la curvas que yo sabía que iba a morir antes de alcanzarlo” (BORGES, p. 535).

A imagem do labirinto sonhado pelo tribuno possui alguns elementos sugestivos que estão diretamente associados a sua futura condição de imortal. Primeiramente, o “exiguo e nítido labirinto” indicia a própria experimentação da imortalidade, sua vivência marcada claramente, ‘nitidamente’, como um problema insuperável. O centro do labirinto é o cerne do conflito; o “cántaro” é a possível solução, e quase tocá-lo com “las manos” e contemplá-lo

(“mis ojos lo veían”) representa a possibilidade de *aprender*, mas não *compreender* racionalmente o funcionamento das leis da imortalidade; as curvas “intricadas y perplejas” são os caminhos (*metodos*) para se chegar a solução. O ato de ele saber que morreria sem alcançar o cântaro é o reconhecimento final de que a imortalidade é uma aporia.

Essas associações simbólicas não são arbitrárias, porque elas tendem a se repetir, a serem evocadas através de outros referentes diegéticos. Mais adiante, Rufo volta à imagem do labirinto para compará-la com a imagem da Cidade dos Imortais: “Un laberinto es una casa labrada para confundir a los hombres; su arquitectura, pródiga em simetrías, está subordinada a esse fin” (BORGES, 1989, p. 53). Com essa definição de *labirinto*, o tribuno pretende ressaltar o governo da racionalidade sobre coisas complexas, de modo que ao intelecto seja possível não apenas a apreensão, mas também a compreensão do fenômeno – o que, por sua vez, sublinha a ideia de *finalidade*, de *propósito*. Como vimos, citando a mesma passagem, a Cidade dos Imortais está desprovida da compreensão e, portanto, de finalidade.

A Cidade dos Imortais, aliás, é o maior e o mais complexo símbolo da imortalidade retratada pela diegese. Desde o princípio, quando Rufo se depara com sua grandeza, já fica marcada a sua natureza aporética: “los muros invariables no parecían consentir una sola puerta” (BORGES, 1989, p. 536). Se não consentiam uma única porta, não haveria *saída* possível. A entrada de Rufo no interior do palácio aparenta mais, neste contexto, uma licença poética: “La fuerza del día hizo que yo me refugiara en una caverna; en el fondo había un pozo, en el pozo una escalera que se abismaba hacia la tiniebla inferior” (BORGES, 1989, p. 536). Ele adentra o palácio pelos labirintos subterrâneos e pode ter levado séculos até que ascendesse às regiões superiores do palácio<sup>616</sup>. Entrar e sair assim, por meios alternativos, constitui um ato simbólico: representa a impossibilidade de se encontrar soluções legítimas e convencionais para o problema<sup>617</sup>.

O problema, obviamente, não são os labirintos subterrâneos, pois eles ainda oferecem uma saída. Rufo o contemplará em toda a sua espantosa grandeza quando alcançar o centro do palácio. Aí, de fato, ele começa o seu processo de *apreensão* do fenômeno: “con desesperación al fin, erré por escaleras y pavimentos del inextricable palacio” (BORGES, 1989, p. 537). E a organização arquitetônica daquele lugar só o levou a conclusão de que os *“dioses que lo edificaron estaban locos”* (BORGES, 1989, p. 537. Grifo do autor). Toda essa

616 “Ignoro el tiempo que debí caminar bajo tierra” (BORGES, 1989, p. 537).

617 O interessante do uso simbólico de eventos diegéticos é a sua ‘elasticidade’ em relação a outros referentes externos. Por exemplo, no caso citado acima, alguns críticos veem aí uma referência ao inferno de Dante, onde os nove círculos se equivaleriam às nove câmaras do labirinto. Esta interpretação é possível na medida em que entendemos o papel das *interpolações* no conto. Entretanto, a narrativa, aparentemente, não volta a explorar semelhantes relações.

conjuntura apreendida não obedece a qualquer princípio de simetria racional. Não há lógica que explique a falta de funcionalidade de certos aparatos integrantes da Cidade:

A la impresión de enorme antigüedad se agregaron otras: la de lo interminable, la de lo atroz, la de lo complejamente insensato. (...). Abundaban el corredor sin salida, la alta ventana inalcanzable, la aparatosa puerta que daba a una celda o a un pozo, las increíbles escaleras inversas, con los peldaños y la balaustrada hacia abajo. Otras, adheridas aéreamente al costado de un muro monumental, morían sin llegar a ninguna parte, al cabo de dos o tres giros, en la tiniebla superior de las cúpulas (BORGES, 1989, pp. 537-8).

Do ponto de vista simbólico, o tribuno romano não está apenas descrevendo a arquitetura maluca de uma construção antiga. São as próprias ‘entranhas’ da imortalidade, a sua forma de organização interna, que rompe com todas as elucidações viáveis. Por meio desta descrição, o símbolo nos sintetiza algumas das principais qualidades da aporia central do conto: o *interminável* – que referencia a imutabilidade de sua natureza como um problema permanente; o *atroz*, *complexamente insensato* e a *alta janela inalcançável* – que suscitam toda sorte de ‘horror intelectual’ e gera perplexidade; o *corredor sem saída* e as *escadas que morrem sem chegar a lugar nenhum* – representação do que, talvez, há de mais característico na aporia, inclusive em seu sentido etimológico: o estar sem saída; as *incríveis escadas inversas* – que representam da imortalidade o seu poder de *distorção* das leis dos mundos possíveis; a *aparatosa porta que conduz a uma cela ou a um poço* – representam, por fim, o *methodos*, o baldado esforço de construção de um caminho que conduzirá, sempre, a um fim sem solução.

A consumação simbólica da Cidade enquanto representação mor da imortalidade, causa motora do enredo, vem com mais uma apresentação sintética de sua existência *auto-infratora*, isto é, uma existência particular que é uma infração do conceito de existência em geral: “*Esta Ciudad (pensé) es tan horrible que sua mera existencia y perduración, aunque en el centro de un desierto secreto, contamina el pasado y el porvenir y de algún modo compromete a los astros*” (BORGES, 1989, p. 538. Grifo do autor). Em outras palavras, a narrativa de Rufo está tratando de algo, cuja existência deve ser, por necessidade, incogitada; e, entretanto, o fato de este algo estar ali, habitando o presente do enunciado, torna-se a prova de que um impossível, não apenas impossível, mas um impossível *monstruoso*, está abrindo precedente para a destruição de tudo quanto é racional, e mais, de tudo que pode ser cognoscível. Com tamanho precedente aberto, o reino do valor das coisas e da felicidade dos

homens estão ameaçados: “*Mientras perdure, nadie en el mundo podrá ser valeroso o feliz*” (BORGES, 1989, p. 538. Grifo do autor).

A Cidade, assim descrita e valorada, é a mais perfeita representação da imortalidade tratada pelo conto. Como facilmente se vê ao longo da leitura, é justamente por este viés que ela (a imortalidade) é vista e como age sobre aqueles que a partilham. Ela destrói a referência humana das coisas, distorce a compreensão dos fenômenos e os próprios fenômenos em si (como, por exemplo, a aberradora e paradoxal ciência da perduração da memória individual, isto é, da perduração do ser singular em detrimento do ser coletivo). E isto, talvez, seja o cerne da nocividade do *ser imortal*. Neste sentido, a Cidade pode representar a imortalidade em seu todo, mas faz predominar características da versão pessoal sobre a versão cósmica, mesmo que esta última vença, ao final. Já chamamos a atenção, anteriormente, para o fato de que são as características da imortalidade cósmica que continuam atuando sobre a consciência diegética, inclusive, depois da restauração da mortalidade. Quando Cartaphilus diz que, no final, só restam palavras fragmentadas (BORGES, 1989, p. 543) faz uma referência indireta a uma das qualidades centrais da imortalidade cósmica.

Se, por um lado, a Cidade é a matriz simbólica da imortalidade em si, por outro, os trogloditas são a representação fiel dos seus efeitos nocivos. Eles são o ‘produto’ mais notável das distorções a que estão submetidos os seres e as coisas num reino onde tudo perdura eternamente. Enquanto efeitos simbólicos da aporia, herdada, inexoravelmente, alguns de seus aspectos pavorosos. Observando-os através das dimensões física e mental, nota-se, de modo invariável, que o ato de ser imortal só acumula e acentua características degradantes.

É sugestiva a primeira impressão de Rufo ao vê-los, após encontrar a Cidade dos Imortais: “de esos mezquinos agujeros (y de los nichos) emergían hombres de piel gris, de barba negligente, desnudos. Creí reconocerlos: pertenecían a la estirpe bestial de los trogloditas” (BORGES, 1989, p. 535). Mais adiante, ele acrescenta: “Eran (como los otros de esse linaje) de menguada estatura; no inspiraban temor, sino repulsión”. A menção à degradação do aspecto físico segue: “El cuerpo era un sumiso animal doméstico y le bastaba, cada mes, la limosna de unas horas de sueño, de un poco de agua y de una piltrafa de carne” (BORGES, 1989, p. 541).

A comparação do corpo a um animal doméstico nos lembra o emprego repetido do vocábulo “perro” para evocar os trogloditas: “se habían contagiado de mi inquietud, como podrían contagiarse los perros” (BORGES, 1989, p. 536); “me siguió como un perro podría seguirme” (BORGES, 1989, p. 538); “El perro y el caballo (...) son capaces...” (BORGES, 1989, p. 539). Estas são passagens que preparam o vocativo atribuído a um troglodita em

especial, que seguiu Rufo após seu retorno da Cidade: “La humildad y miseria del troglodita me trajeron a la memoria la imagen de Argos, el viejo *perro moribundo* de la *Odisea*, y así le puse el nombre de Argos y traté de enseñárselo” (BORGES, 1989, p. 539. Grifo nosso). Mais adiante, o próprio Argos tomará consciência do teor degradante que vai associado ao seu nome: “*Argos, perro de Ulises (...) Este perro tirado em el estiércol*” (BORGES, 1989, p. 539. Grifos do autor).

Em todos os momentos de descrição do aspecto físico dos trogloditas, a degradação dá a tônica de sua qualidade, nos passando uma imagem bestial, animalizada destes homens. Também não é muito diferente em relação ao aspecto mental. Novamente, as impressões iniciais de Rufo são sugestivas. Ao encontrar Argos estirado sobre a areia, rabiscando algo no chão, ele registra: “Al principio, creí que se trataba de una escritura bárbara; después vi que es absurdo imaginar que hombres que no llegaron a la palabra lleguen a la escritura” (BORGES, p. 538). A afirmação não está centrada apenas na possibilidade de haver ou não sentido no que Argos escreve. Ela vai mais além, abrangendo as causas indicadoras de que os rabiscos feitos pelo troglodita não têm significado plausível, porque Argos é mentalmente limitado. A afirmação apela, em outras palavras, para a condição de retardo intelectual daqueles homens. Não chegaram à palavra, não podem chegar à escrita. Mais adiante, Rufo, que se considera numa posição intelectualmente superior, admite, ao menos, que, pelo fato de Argos ser homem, ele está acima dos animais irracionais: “Por muy basto que fuera el entendimiento de un hombre, siempre sería superior al de irracionales” (BORGES, p. 539).

Ante as suas fracassadas tentativas de ensinar Argos, o protagonista tenta minimizar sua visão a respeito dos trogloditas, imaginando diversas hipóteses que poderiam, de algum, modo justificar a ausência de expressão linguística e revelar o peculiar funcionamento de sua mente:

Recordé que es fama entre los etíopes que los monos deliberadamente no hablan para que no los obliguen a trabajar y atribuí a suspicacia o a temor el silencio de Argos. De esa imaginación pasé a otras, aun más extravagantes. Pensé que Argos y yo participábamos de universos distintos; pensé que nuestras percepciones eran iguales, pero que Argos la combinaba de otra manera y construía con ellas otros objetos; pensé que acaso no había objetos para él, sino un vertiginoso y continuo juego de impresiones brevísimas. Pensé em un mundo sin memoria, sin tiempo; consideré la posibilidad de un lenguaje que ignorara los sustantivos, un lenguaje de verbos impersonales o de indeclinables epítetos” (BORGES, 1989, p. 539)

As hipóteses, como havíamos dito, tentam minimizar a ideia de homens desprovidos de faculdades intelectuais, por ínfimas que sejam. O comportamento desinteressado e vazio de



Argos vai sugerindo ao protagonista um mundo de atividades mentais fluidas, em que a percepção dos fenômenos não tem referentes significativos devido à falta de atribuição de valores que pudessem possibilitar a criação de relações mais estáveis entre uma e outra percepção. E, aos poucos, Rufo se aproxima do ‘desmanche’ intelectual que a imortalidade promove: “un mundo sin memoria, sin tiempo”, isto é, um mundo em que a referencialidade das coisas e dos seres está desintegrada. A ausência de substantivos, na linguagem imaginada pelo tribuno, acentua claramente este aspecto. No final, a intangibilidade e a não fixidez que regem esse funcionamento mental hipotético (que em grande parte se provará correto posteriormente) impede a interpretação de tudo pelo viés *finalista* inerente aos mortais.

Nos trogloditas, portanto, a perda das referências e, por consequência, da linguagem torna-se símbolo da ação degradante da imortalidade sobre os homens. E veremos isso constantemente ao longo do conto – que enfatiza em especial a fase da Inércia, pois é nela que as complicações advindas da relação entre a subjetividade e o mundo objetivo ficam mais visíveis<sup>618</sup>. Neste sentido, é perceptível como essas figuras sintetizam e denunciam veladamente a ideia negativa e aberradora de se existir um *homem imortal*. Semelhantemente à Cidade do Imortais, a concepção de tal homem seria uma *infração* às leis da existência, e deveria ser, por isso, destruída para que a ordem dos mundos e a felicidade dos mortais reinassem.

Em suma, esses símbolos, indubitavelmente, enfatizam o caráter aporético da causa motora. E, ao mesmo tempo em que são peças-chave para a construção do próprio universo intradieético, estão repletos de índices e informantes que enriquecem e reiteram o papel do tema da imortalidade como sendo, de fato, o centro irradiador de todo o enredo.

### 1.6. O enredo intradieético: seu sistema de base

Na representação argumental do conto (*seção 1.1.*), apontamos o fato de o relato que constitui a intradiegeese está dividido em cinco partes. Não à toa, o narrador o divide assim. O conjunto de eventos preenchedores de cada parte está orientado para propósitos específicos suscetíveis de nomeações gerais que representem as grandes articulações do enredo. Em outras palavras, as partes contêm em si, no mínimo, quatro grandes sequências nomeáveis: a)

---

618 Do ponto de vista da construção da *trama*, passamos a saber por que é importante pôr Rufo em contato direto com os trogloditas da segunda fase (a da Inércia) e não da primeira (a da Práxis). Esta é a fase mais crítica no que diz respeito à exposição nociva dos efeitos da imortalidade. Justamente aí aparece um imortal que ainda detém a faculdade da linguagem e, assim, pode fazer um escrutínio do mundo afetivo-intelectual de outros imortais já degradados e desprovidos da capacidade de se articular linguisticamente.

*Busca Inicial*; b) *Descoberta*; c) *Revelações*; e d) *Busca Final*. Cada uma delas podem ser subdivididas em sequências menores até se chegar às funções cardinais e às catálises.

A *Busca Inicial* compreende as primeiras aventuras do tribuno romano à procura do rio da imortalidade e da Cidade dos Imortais (parte I). A *Descoberta* vai do instante diegético em que Marco Flamínio Rufo encontra e reconhece a estirpe dos trogloditas e a Cidade, promovendo a exploração desta última, até o momento em que Argos pronuncia suas palavras (partes II e III). As *Revelações* compreende o momento em que Rufo identifica no troglodita Argos a presença do ilustre Homero, e se estende até a decisão de saírem à procura do rio da mortalidade (parte IV). Por fim, a *Busca final* abarca a quinta e última parte do manuscrito, se estendendo, precisamente, até o ponto em que o protagonista consegue alcançar a sua condição de mortalidade outra vez.

Na *Busca Inicial*, temos os eventos que fornecem o pretexto da busca propriamente dita: a militância insatisfatória do tribuno: “Yo había militado (sin gloria) en las recientes guerras egipcias” (BORGES, 1989, p. 533); e seu desejo insaciável de ação: “Esa privación [da guerra] me dolió” (BORGES, 1989, p. 533). Tais eventos indiciam ao leitor a predisposição do tribuno para a grande busca. O seu ponto de partida: o encontro com o viajante que morre aos seus pés com a notícia da existência da Cidade e do rio: “Antes de la aurora murió, pero yo determiné descubrir la ciudad y su río” (BORGES, 1989, p. 534).

Os eventos que fornecem o pretexto da busca também funcionam diegeticamente como pano de fundo para introdução daqueles que se ligam mais intimamente com a causa motora do enredo. Com a fuga de Rufo do acampamento começa, de fato, a vivência dos eventos labirínticos, que são os preâmbulos de sua condução até a imortalidade: “Varios días erré sin encontrar agua, o un solo enorme día multiplicado por el sol, por la sed y por el temor de la sed. Dejé el camino al arbitrio de mi caballo” (BORGES, 1989, p. 535). Já havíamos mencionado a presença da arbitrariedade como característica intrínseca da causa motora. Aqui, a vemos como o ‘laço’ que une eventos desprovidos de nexos um com o outro. Um pouco adiante desta passagem, aparece a referência à *flecha cretense* que lhe lacera. A ausência de “relações de solidariedade” (BARTHES, 1979, p. 39) entre estes eventos no plano distribucional da narrativa favorece, em contrapartida, as relações indiciais, no plano integrativo. Já mencionamos o papel das *interpolações* como indicadores do conflito constituidor do cerne da imortalidade – como a versão cósmica deste conflito.

Em termos gerais, a sequência *Busca Inicial* possui um propósito bem marcado na construção da lógica do enredo: fornecer a ilusão de um contexto histórico para ambientar eventos de cunho mais simbólico/alegórico do que propriamente diegéticos. Não à toa, essa

sequência se encerra com o protagonista sonhando com um labirinto (o que remete essa experiência ao plano simbólico, como vimos anteriormente).

Contudo, se observamos detalhadamente as demais sequências, veremos que todas estão estruturadas neste mesmo princípio. Ou seja, apresentam eventos em que não são, necessariamente, suas “relações de solidariedade” que orientam os índices e informantes; mas, ao contrário, são estes que orientam e sugerem os vínculos entre os eventos. Isto significa dizer que a causa motora opera mais pela projeção do nível integrativo sobre o distributivo do que o oposto.

Subentende-se, em outras palavras, que a *correlação lógica* entre os eventos narrados não se estabelece predominantemente em função das relações *in praesentia*, mas sim em função das relações *in absentia*: um evento não conduz a outro por força de uma causalidade direta existente entre eles. O motivo principal é discernido no papel *significativo* dos acontecimentos dentro do contexto. A microssequência seguinte da *Busca Inicial* ilustra bem isso: Rufo deixa a busca à mercê de seu cavalo, adormece, sonha e acorda já próximo à Cidade dos Imortais. A força causal que o conduziu até aí não advém das relações genuínas entre os eventos, e sim de uma “obscura força” como diz o narrador, já na *persona* de Cartaphilus, estranha à concatenação natural das ações.

Na sequência *Descoberta* também vemos isso ocorrer. Ela se abre a partir do momento em que o protagonista reconhece a Cidade: “en la opuesta margen resplandecía (bajo el último sol o bajo el primero) la evidente Ciudad de los Inmortales” (BORGES, 1989, p. 535). O motivo da *sede* orienta o encadeamento de suas próximas ações; porém, a lógica desse encadeamento não é capaz de explicar por que o tribuno romano pronuncia as palavras gregas (BORGES, 1989, p. 535) que Cartaphilus, posteriormente, identifica como sendo do canto II da *Iliada* (BORGES, 1989, p. 543). Claramente, essa *interpolação* rompe a correlação lógica entre os eventos que vêm sendo tecidos pela narrativa. Se, entretanto, o analista observar o fato mencionado acima de que a causa motora opera em duas frentes simultâneas (a distributiva e a integrativa) perceberá que os núcleos e catálises que aparecem cortados de um nexos imediatamente superior passam a integrá-lo por meio de uma lógica indicial, não imediata, mas que cobre toda a narrativa, justificando ficcionalmente a inclusão de eventos estranhos à ordem sintagmática.

Mais adiante, reiteramos essa percepção de que não é intuito do narrador enfatizar a *forma* como os eventos se encadeiam a partir de uma causalidade explícita rigorosa: “Un día, con el filo de un pedernal rompí mis ligaduras. Otro, me levanté y pude mendigar o robar (...) mi primera detestada ración de carne de serpiente” (BORGES, 1989, p. 536. Grifo nosso). A

diluição temporal de uma ligação imediata entre as ações do protagonista não nos parece ocasional. Há muitas implicações aí que desembocam na natureza da causa motora principal. A mais importante é a de reconhecer nesse lapso temporal o poder desintegrador que a imortalidade infligem aos seus portadores. A perda da noção de tempo transcorrido, obviamente, é o feito mais imediato que atinge o ser imortal. Em seguida, talvez, vêm a fragmentação da memória e a destruição da própria personalidade singular.

A ação dos índices sobre os eventos do sistema de base está marcada por palavras e expressões que mascaram a ausência de explicação para certos encadeamentos: “*Confusamente* me siguieron dos o tres hombres”; “*Ignoro* el número total de las cámaras” (BORGES, 1989, p. 536. Os grifos são nossos); “un viento subterráneo, *cuya causa no descubrí*” (BORGES, 1989, p. 536. Grifo nosso); “*Horriblemente* me habitué a ese dudoso mundo (...). *Ignoro* el tiempo que debí caminar bajo tierra” (BORGES, 1989, p. 537. Os grifos são nossos); “Esa notoria antigüedad (aunque *terrible* de algún modo para los ojos)”; “Lo dije, bien lo sé, con una *incomprensible* reprobación” (BORGES, 1989, p. 537. Os grifos são nossos) etc..

Mais uma vez, a Cidade dos Imortais é o ‘palco’ das melhores referências. Se observarmos os eventos que conduzem o protagonista ao interior do palácio, perceberemos como a correlação lógica entre eles vai se transformando paulatinamente em correlações labirínticas, em que a causalidade explícita é diminuída pela força de circunstâncias ‘casuais’: “La fuerza del día hizo que yo me refugiara en una caverna; en el fondo había un pozo, en el pozo una escalera que se abismaba hacia la tiniebla inferior” (BORGES, 1989, p. 536). A sequência dos eventos *refugiar-se* (em uma caverna) – *encontrar* (um poço) e *descer* (a escada) é dada de modo banal. Mas, a rigor, a coincidência que leva o tribuno a encontrar uma entrada secreta para o palácio é extraordinária: em meio a um deserto abrasante e uma construção monumental, não temos notícia das dificuldades que o ambiente imporia ao protagonista para que ele descobrisse a entrada oculta. Ao contrário, no primeiro lugar que a “força do dia” lhe faz adentrar, encontra, como uma forma introdutória do labirinto que o espera, a passagem que lhe dá acesso às regiões subterrâneas do palácio.

Neste nível, o labirinto domina suas ações, pois fica sugerido, pela descrição feita, que o protagonista o percorreu diversas vezes até encontrar o acesso ao nível superior: “Había nueve puertas en aquel sótano; ocho daban a un laberinto que falazmente desembocaba en la misma cámara; la novena (a través de outro laberinto) daba a una segunda cámara circular, igual a la primera” (BORGES, 1989, p. 536). Para sair deste ambiente, supomos que apela para sua condição de imortal e vai, por tentativa e erro, até encontrar a saída: já pondo em

prática o princípio que formulará posteriormente de que, dado um prazo infinito, todas as coisas ocorrem a um imortal, inclusive o libertar-se de um labirinto altamente complexo.

Em circunstâncias ainda mais misteriosas do que a de sua entrada, se descreve a sua saída: “No recuerdo las etapas de mi regreso, entre los polvorientos y húmedos hipogeos. Unicamente sé que no me abandonaba el temor de que, al salir del último laberinto me rodeara otra vez la nefanda Ciudad de los Inmortales” (BORGES, 1989, p. 538). Novamente, o ato de não recordar declina a segundo plano a importância da sequência de eventos que o tirou do interior da construção. O que importa, de fato, é que ele esteve lá, explorou imperfeitamente o lugar (“el palacio que imperfectamente exploré”), viu o absurdo e saiu para poder relatá-lo. As razões que o introduziram e o tiraram deste ambiente não são passíveis de ser analisadas apenas observando o encadeamento de suas ações.

Em geral, a sequência *Descoberta*, estrutura-se, basicamente, nos seguintes núcleos: *ver* (a Cidade), *reconhecer* (os trogloditas), *beber* (a água do rio), *libertar-se* (das amarras), *explorar* (a Cidade) e *sair* (da Cidade). Fica implicado que essas ações estão direcionadas, em última instância, para a Cidade dos Imortais, pois o ato de se tornar imortal é um acidente (a sede força o protagonista a beber do rio)<sup>619</sup>; e os trogloditas, por sua vez, já são conhecidos do tribuno. Contudo, o fim a que se conjugam essas ações não é alcançado, em pormenor, por uma relação de solidariedade clara, mas por uma série de situações que parecem sofrer determinação do plano integrativo.

Outro exemplo interessante que marca a menor importância das correlações distributivas em face das integrativas é o evento que inaugura a sequência *Revelações*: “Así fueron muriendo los días y con los días los años, pero algo parecido a la felicidad ocurrió una mañana. Llovió, con lentitud poderosa” (BORGES, 1989, p. 539). O redirecionamento que a narrativa sofre não está, necessariamente, na dependência de um encadeamento lógico decisivo, porque, por maior que tenha sido o esforço anterior de Rufo em ensinar a Argos algumas palavras, o troglodita só consegue este feito com o estímulo oriundo da chuva: “Argos, puestos los ojos en la esfera, gemía; raudales le rodaban por la cara; no sólo de agua, sino (después lo supe) de lágrimas (...). Entonces, com mansa admiración, como si descubriera una cosa perdida y olvidada hace mucho tiempo, Argos balbuceó estas palabras: (...)” (BORGES, 1989, p. 539).

Desde então, a quarta parte do manuscrito se inicia baseada no relato precário que Argos/Homero faz ao tribuno (“como quien habla con un niño”, BORGES, 1989, p. 540). Em

---

619 *Acidente* do ponto de vista distributivo; pois se observarmos, como estamos apontando, a dimensão das relações *in absentia*, as circunstâncias misteriosas são arquitetadas pela razão de uma causa motora aporética.

discurso indireto, o narrador aponta as seguintes revelações: a) os trogloditas são os imortais; b) o riacho é o Rio da imortalidade; c) a Cidade atual resulta de outra, destruída há nove séculos (tomando como referência o momento do enunciado); d) A atual Cidade marca o fim da Práxis e início da Inércia; e) A viagem que Homero empreende; f) sua estadia de um século na Cidade; g) seu conselho para a construção de outra Cidade.

O discurso torna-se quase inteiramente reflexivo; e, portanto, suspende-se o ato da narração de eventos em função de aspectos descritivos e expositivos (no caso, da doutrina formulada pelos imortais). Entretanto, em meio às reflexões surgem duas anedotas, cujo papel é o de, basicamente ilustrar os princípios da visão de mundo adotada:

He mencionado las antiguas canteras que rompían los campos de la otra margen; un hombre se despeñó en la más honda; no podía lastimarse ni morir, pero lo abrasaba la sed; antes que le arrojaran una cuerda pasaron setenta años. (...); todos los Inmortales eran capaces de perfecta quietud; recuerdo alguno a quien jamás he visto de pie: un pájaro anidaba en su pecho” (BORGES, 1989, p. 541).

Assim, além daqueles deduzidos da narrativa que Homero faz a Rufo, e dos que formam as anedotas supracitadas, os núcleos componentes da sequência *Revelações* são bastante reduzidos. No primeiro caso, é a microsequência do processo identificador e informativo, ordenado pelas letras que traz as revelações mais básicas. Esta, porém, funciona mais como um sumário narrativo, permitindo que o narrador rememore um passado remoto para complementar as razões do presente de seu enunciado. A atualização de todo o teor reflexivo e rememorativo desta quarta parte está expressa em algumas poucas funções cardinais, responsáveis por promover a transição para sequência *Busca Final*. São o *induzir*, o *propor* e o *separar*: os imortais são induzidos à dispersão por um dos corolários de sua doutrina; propõem a busca; e se separam (BORGES, 1989, p. 541).

A escassez de funções acentua o papel da dimensão integrativa. Não por acaso, o relato passa a ceder cada vez mais espaço às *revisões*. A *Busca final*, como já vimos ao analisar o *metodos*, caracteriza-se por um conjunto de núcleos justapostos, cuja função, do ponto de vista distributivo, é a de apresentar os eventos que resumidamente dão conta ao leitor das principais aventuras do imortal ao longo do segundo milênio. Como objeto das reflexões do próprio narrador (na pessoa de Joseph Cartaphilus), esses núcleos deixam de ser *consecução* para ser *consequência* apenas do ponto de vista do eixo paradigmático, uma vez que esses eventos ainda estão vivos na precária memória do imortal por uma *razão* até então

desconhecida para ele<sup>620</sup>. Sabemos, contudo, que a conflituosa imortalidade é a causa emanadora de todos eles. Mas, relembramos que esta causa comum só se torna ‘visível’ numa perspectiva indicial.

Por este viés, o apagamento dos núcleos nas sequências finais do relato pode ser visto como mais um efeito nocivo da imortalidade. No entanto, tal efeito difere dos demais, porque reflete o *alcance* da causa motora: não é somente no universo diegético que ela opera; suas marcas estão presentes na forma do discurso. E, neste sentido, determina que o manuscrito reduza a solidez referencial dos eventos/núcleos/ações da narrativa à fluidez fragmentária de palavras: “Cuando se acerca el fin, ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras” (BORGES, 1989, p. 543). A expressão “imágenes del recuerdo” remete à clareza das relações lógico-referenciais das coisas; enquanto as “palabras” representam a paupérrima herança oriunda de todas as peripécias vivenciadas pelo homem (Rufo, Homero ou Cartaphilus) imortal.

Para analisarmos em maiores detalhes a ação da causa motora do enredo ao nível da narração, precisamos refletir sobre o plano da diegese primeira, sobre os seus narradores e também sobre as perspectivas de narração adotadas na própria intradiege.

### *1. 7. A diegese primeira e o problema dos narradores*

Chamamos de diegese primeira a junção de duas partes: a que introduz o contexto do manuscrito, e o pós-escrito de 1950, que faz uma revisão geral sobre sua legitimidade. A parte introdutória é dada abaixo:

En Londres, a principios del mes de junio de 1929, el anticuario Joseph Cartaphilus, de Esmirna, ofreció a la princesa de Lucinge los seis volúmenes en cuarto menor (1715-1720) de la *Ilíada* de Pope. La princesa los adquirió; al recibirlos, cambió unas palabras con él. Era, nos dice, un hombre consumido y terroso, de ojos grises y barba gris, de rasgos singularmente vagos. Se manejaba con fluidez e ignorancia en diversas lenguas; en muy pocos minutos pasó del francés al inglés y del inglés a una conjunción enigmática de español de Salónica y de portugués de Macao. En octubre, la princesa oyó por un pasajero del Zeus que Cartaphilus había muerto en el mar, al regresar a Esmirna, y que lo habían enterrado en la isla de Ios. En el último tomo de la *Ilíada* halló este manuscrito. El original está redactado em inglés y abunda em latinismos. La versión que ofrecemos es literal (BORGES, 1989, p. 533).

---

620 Após voltar a ser mortal, o narrador explica muitas das interpolações pelo cruzamento de duas personalidades distintas: a de Homero e a de Marco Flamínio Rufo. Entretanto, ele mesmo reconhece que alguns registros no manuscrito possuem como causa uma “força obscura”: “Una oscura razón elemental me obligó a registrarlos” (BORGES, 1989, p. 543).

Em primeiro lugar, se estamos falando de um enredo, convém que façamos um levantamento sobre sua causa e sobre os elementos que, pelo princípio diegético, atuam em sua composição. Em relação à causa, fica bem claro que se trata do *manuscrito*, pois o relato da diegese primeira é feito com o fim de justificá-lo. A *Iliada*, do ponto de vista estritamente diegético, é um elemento de pretexto, um expediente para fazer chegar até as mãos da princesa o que, de fato interessa, o manuscrito. Do ponto de vista simbólico, entretanto, é óbvio que a escolha da *Iliada* tem motivações originadas pela causa motora primária: o tema da imortalidade.

Neste sentido, apesar de estarmos falando de enredos com diegeses diferentes, é importante frisar que o objetivo desta parte de nosso trabalho é o de mostrar como a causalidade aporética atinge outros níveis. Assim, em relação à diegese primeira, o tema do manuscrito é causa principal; porém, em relação ao todo, a existência do manuscrito só se torna viável devido à causa motora central da própria intradiege. Do ponto de vista da trama, o motivo do manuscrito é um procedimento que ajuda a criar a inserção da história principal: as experiências do imortal. E as circunstâncias que o rodeiam – conforme o relato introdutório – cria uma atmosfera carregada de índices históricos, o que lhe confere a ilusão de realidade.

Vemos se coadunarem em favor do manuscrito uma sequência de eventos carregados de índices e informantes históricos. Olhando estritamente o sistema de base, observamos os seguintes núcleos: *oferecer* (a *Iliada*) – *adquirir* (a *Iliada*) – *conversar* (com Cartaphilus) – *ouvir* (sobre a morte de Cartaphilus) – *encontrar* (o manuscrito) – *redatar* (o manuscrito) *oferecer* (o manuscrito ao público).

Primeiro, a função cardinal *oferecer* (a *Iliada*) é ambientada por um informante temporal que: a) marca a longevidade do manuscrito – ao que tudo indica, é escrito numa fase tardia da vida do imortal; e b) ajuda a construir a atmosfera histórica ao situar com precisão a sua presença no século XX, “enraizando-o”, como diria Barthes, na realidade da diegese primeira.

Segundo, a função cardinal *conversar* está caracterizada por uma série de índices que apontam para os efeitos da imortalidade (causa motora primária) sobre o personagem Joseph Cartaphilus: “un hombre consumido e y terroso, de ojos grises y barba gris, de rasgos singularmente vagos”. Descrição semelhante faz Marco Flamínio Rufo, quando reconhece os trogloditas imortais: “de esos mezquinos agujeros (y de los nichos) emergían hombres de piel gris, de barba negligente, desnudos” (BORGES, 1989, p. 535). A fluência em vários idiomas é índice de sua multifacetada vivência, enquanto imortal.



Terceiro, a função *ouvir* (“oyó”) abre uma sequência menor, mas bastante fecunda do ponto de vista simbólico: *regressar* – *morrer* – *enterrar*. Primeiramente, a menção à mitologia grega, em que um “pasajero del Zeus” facilmente se confunde com um *mensageiro de Zeus*, continua reforçando a conjunção de traços personalísticos, especialmente os que dizem respeito à figura de Homero. Os demais núcleos desempenham funções convergentes para este sentido simbólico: *regressar* alude à volta de Cartaphilus/Homero a sua suposta terra natal, Esmirna; *enterrar* remete, por sua vez, ao suposto local de sepultamento de Homero: a ilha de Ios. Portanto, antes de ser importante como elemento de reforço da causa *manuscrito*, esta microsequência é uma evidente *intervenção* da causa motora da intradiegeese no nível da diegeese primeira.

Quarto, a função *encontrar* retoma a atenção do leitor para a causa da diegeese primeira e confirma que o *fim* do relatado não é a *Iliada*, dada de presente à princesa, mas o que está aí contido (apesar de a *Iliada* funcionar, conforme vimos, como um invólucro simbólico que, mais uma vez, aponta o amálgama entre traços de personalidades).

Finalmente, as funções *redatar* (o manuscrito) e *oferecer* (o manuscrito) não decorrem das relações entre as duas personagens apresentadas no enredo (Cartaphilus e a princesa de Lucinge). O primeiro caso aponta para a natureza *composicional* do manuscrito; e o segundo, para o papel representativo do narrador. Em um, a menção à abundância de latinismos na redação de um texto em inglês sugere, em seu autor, a persistência de uma visão de mundo romana. Em outro, a forma verbal indica que o narrador parece falar em nome de um grupo, talvez, de estudiosos ou interessados no manuscrito.

Observando a sequência principal que introduz a diegeese primeira, percebe-se que os núcleos são funções diretas e indiretas da causa *manuscrito*. Diretas, porque à causa se vinculam imediatamente, tendo-a como escopo de sua organização sequencial mais elementar. Este é o caso da maioria das funções: *oferecer* (a *Iliada*), *adquirir*, *encontrar*, *redatar* e *oferecer* (o manuscrito ao público). Indiretas pelo fato de alguns núcleos serem consequência mais distantes da causa *manuscrito*, como por exemplo, os seguintes: *conversar* e *ouvir*. Estes partem do motivo *manuscrito*, mas terminam no motivo *identidade*, ao evocar, no âmbito da diegeese primeira, os efeitos da causalidade intradiegetica. E neste sentido abrem uma nova microsequência (a que foi apontada acima, *regressar*, *morrer*, *enterrar*), introduzindo o ponto de intersecção mais evidente entre as diegeses.

A parte final que compreende o pós-escrito se vincula à primeira parte por duas vias: primeiro, pela causalidade; e segundo, pela proximidade temporal. A causalidade é fator mais

determinante do que a temporalidade, uma vez que os núcleos componentes do sistema de base surgem da (e se orientam para a) questão do manuscrito.

É interessante frisar que esta parte é normalmente vista como um comentário; e, neste sentido, apresenta um teor ensaístico elevado em sua estruturação. Entretanto, examinando os “nós” que constituem sua sequência, é possível extrair frágil representação argumental que nos ‘conta’ a história da crítica do manuscrito, incluindo-se como personagem importante a figura de certo Nahum Cordovero. Por este viés, os núcleos formadores da sequência principal ainda podem ser vistos como eventos. E neste ponto, lembramos da escala de variação de Chatman, que define como ‘ação’ a) atos físicos não verbais; b) discursos; c) pensamentos; d) sentimentos, percepções e sensações (CHATMAN, 1978, p. 45)<sup>621</sup>.

A exposição da crítica de Nahum Cordovero se organiza através da seguinte sequência: *abarcар*, *falar*, *denunciar* e *inferir*, todas tomando como escopo, em última instância, o manuscrito. Dizemos, “em última instância”, porque o foco aparente do pós-escrito é o texto crítico de Cordovero, intitulado “A coat of many colours”. Este, por sua vez, advém da causa *manuscrito*, que perpassa a diegese primeira. Ao expor a sequência acima, estamos tratando, portanto, da crítica de uma crítica à causa principal da diegese. Nesse contexto, a função dos núcleos aparentemente se limita a expor a sequência lógica do texto crítico e os seus principais tópicos.

O núcleo *abarcар* sinaliza a extensão do texto crítico, o que nos remete para a densidade da abordagem, isto é, para o fato de que não se trata de um texto crítico qualquer. O próprio narrador nos sugere isso ao colocá-lo como o “más curioso” dentre aqueles que tratam do manuscrito. O núcleo *falar* situa o manuscrito dentro de uma tradição específica: centões gregos e da baixa latinidade, de Ben Jonson, de Alexander Ross, George Moore e Eliot. Em outras palavras, insere o manuscrito no contexto de trabalhos e autores marcados legal ou ilegalmente pela apropriação intelectual de obras anteriores. Por exemplo, é sabido que Alexander Ross acusa John Milton de plagiar sua obra *Virgilius Evangelizans*. Esta obra, por sua vez, conta a história de Cristo através de versos retirados de Virgílio<sup>622</sup>. George Moore, em seu romance *A modern lover*, cria controvérsia ao usar histórias e pessoas reais como

---

621 A esse respeito, consultar o final da seção 1.4. do segundo capítulo.

622 Ver <[https://en.wikisource.org/wiki/Ross,\\_Alexander\\_\(1590-1654\)\\_DNB00](https://en.wikisource.org/wiki/Ross,_Alexander_(1590-1654)_DNB00)>, acessado em: 01/12/2019. É justamente esta prática que fica conhecida como *centão*, uma “técnica de composição poética através da colagem” (<<https://pt.wikipedia.org/wiki/Cent%C3%A3o>>, acessado: 01/12/2019).

personagens, numa espécie de ‘plágio’ da própria vida<sup>623</sup>. Eliot é, certamente, Thomas Stearns Eliot (T.S. Eliot), autor de *The waste land*, poema que faz diversas referências a outras obras.

O núcleo *denunciar* abre uma série de muitas outras apropriações que o próprio Cartaphilus não conseguiu enxergar (ou não conseguiu ‘lembrar’) em sua autocrítica. Aqui, aparecem algumas das interpolações que já mencionamos na *seção 1.2.* desta análise, ao tratarmos do mundo de Marcus Flamínio Rufo, tais como referências aos escritos de Plínio e de Quincey. A apropriação da epístola de Descartes é dada no momento em que Rufo postula a hipótese de os trogloditas não falarem por medo de que os homens os forcem a trabalhar, conforme menciona o filósofo francês se referindo, por sua vez, aos macacos. De Bernard Shaw vêm as ideias de perpetuação voluntária da vida, como, por exemplo, as que prega em um trecho da obra citada por Cordovero, (*Back to Methuselah*), intitulado “Vonluntary Longevity”<sup>624</sup>.

O núcleo *inferir* traz o corolário do crítico: o documento é apócrifo e, portanto, tem sob suspeita o seu valor histórico-literário. Mas, a exposição dos núcleos discursivos que costuram toda a sequência se encerra, de fato, com o ponto de vista do narrador do pós-escrito: “A mi entender, la conclusión es inadmisibile. *Cuando se acerca el fin*, escribió Cartaphilus, *ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras*. Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos” (BORGES, 1989, p. 544. Grifo do autor). A apropriação se justifica, segundo o narrador, no fato de que o tempo fragiliza a memória, tornando inimputável o autor que se serve de outras obras. Ainda podemos adicionar ao argumento do narrador a lógica instituída pela imortalidade: enquanto homem invulnerável à morte, a permanência do ser imortal dilui na temporalidade eterna qualquer referência à autoria, à originalidade. A palavra de outro torna-se a palavra de qualquer um, pois não há critério seguro que garanta ao imortal algo que lhe represente singularmente. Para ele, impossível seria não ter escrito a *Odisseia* pelo menos uma vez, conforme reconhece o narrador do manuscrito.

---

623 Ver <[https://en.wikipedia.org/wiki/George\\_Moore\\_\(novelist\)](https://en.wikipedia.org/wiki/George_Moore_(novelist))>, acessado em 01/12/2019. Moore também é autor de uma peça teatral intitulada *The making of an immortal* em que dois dos autores citados no conto “El inmortal” aparecem como personagens (Ben Jonson, mencionado no pós-escrito; e Francis Bacon, a quem é atribuído a epígrafe do conto). Esta peça está disponível em: <<https://archive.org/details/makingofanimmort000585mbp/page/n13>>, acessado em 01/12/2019.

624 “Weismann, a very clever and suggestive biologist who was unhappily reduced to idiocy by NeoDarwinism, pointed out that death is not an eternal condition of life, but an expedient introduced to provide for continual renewal without overcrowding. Now Circumstantial Selection does not account for natural death: (...). If on opportunist grounds Man now fixes the term of his life at three score and ten years, he can equally fix it at three hundred, or three thousand, or even at the genuine Circumstantial Selection limit...” (SHAW, 1929, p. 20. Disponível em: <<https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.208046/page/n19>>; acessado em 01/12/2019).

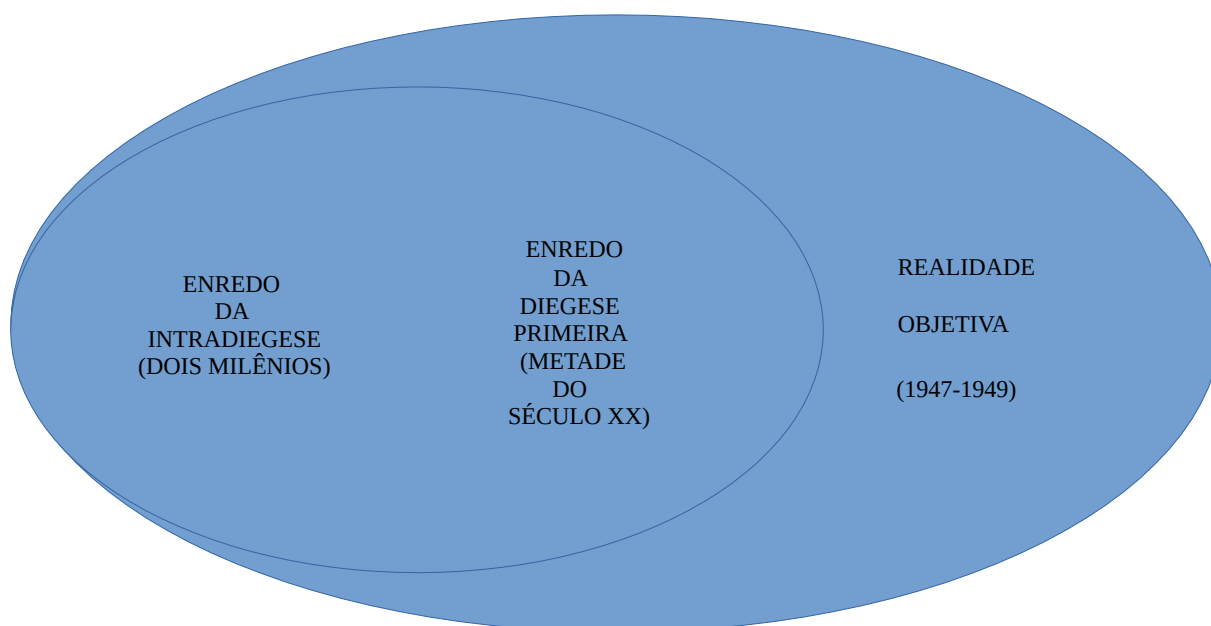
Assim como a parte introdutória, os desdobramentos trazidos pelos núcleos estruturadores do pós-escrito estão repletos de referências indiciais à intradiegeese e sua causalidade motora. Como já ficou claro, o julgamento feito por Cordovero falha ao não ser capaz de reconhecer que as interpolações existentes no manuscrito se fundamentam na perspectiva do narrador imortal. Enquanto mortal, o crítico não é capaz de observar a tessitura alusiva que permeia o corpo do manuscrito pelo prisma do homem imortal.

Outra forma de ligarmos a parte introdutória e o pós-escrito é através da linha temporal, muito embora esse recurso é bem menos efetivo do que o nexos causal. Do ponto de vista do tempo, tudo se passa na primeira metade do século XX. Sabemos com precisão o momento da entrega da *Iliada* à princesa de Lucinge. O que não é possível determinar, contudo, é a ordem de sucessão entre as partes, isto é, se o comentário introdutório antecede o pós-escrito, ou o abrange (e, neste sentido, vem depois), considerando-o como parte final anexa ao manuscrito. Sabemos, pelo menos, que o comentário de Nahum Cordovero é anterior ao pós-escrito (1948).

Nesta perspectiva, somente a ‘exterioridade’ das observações é o que nos leva a concluir que a temporalidade dos comentários pertence a outra diegeese que não a do manuscrito. Tal diegeese não pode ser confundida, por sua vez, com a realidade objetiva. E a prova disso é o fato de que a publicação do conto como um todo data de 1947, incluindo-o, posteriormente, em *El aleph* em 1949. Ou seja, o pós-escrito de 1950, que já consta na narrativa desde a sua publicação em *El aleph* (pelo menos) é posterior à própria data de publicação do conto. Isso é perfeitamente aceitável se considerarmos a dissimetria entre as realidades diegéticas e objetivas: por mais que o autor argentino tenha predileção por narrativas que se deixam intervir por elementos da realidade objetiva, neste conto, entretanto, o corte está claramente feito.

Esta discussão sobre a temporalidade que circunda a intradiegeese é menor em relação aos significados simbólicos contidos nas referências autorais e nos cruzamentos dos diversos textos. Claramente, este é o vínculo mais forte que promove a ligação entre as diegeses do conto. Primeiramente, temos uma causalidade aporética da qual conhecemos os efeitos a) no âmbito da própria intradiegeese; b) no âmbito da diegeese; e c) no âmbito da narração em geral. Na diegeese, como vimos, a descoberta da crítica e da autocritica, julgada pelo crivo dos mortais, não passa de um plágio que compromete a validade do documento. Conhecendo, porém, que a fragmentação do ser é o efeito mais notável da causalidade aporética, o ‘plágio’ ganha sentido e, em vez desqualificar o mérito do relato, transforma-se na prova de que um imortal o escreveu. Assim, a causa primordial chega a outro nível do relato ‘embutida’ na

forma de outra causalidade (a do manuscrito) e, daí passa a deixar marcas indeléveis nas formas da narração.



### 1.7.1. O problema do narrador da intradiegeese

Marco Flamínio Rufo, tribuno militar de uma legião romana assentada em Berenice: assim é como se apresenta o narrador no início de seu relato. A rigor, a primeira referência ao nome do narrador ocorre só na segunda parte do manuscrito, quando experimenta, pela primeira vez, a razão indigna dos imortais: “...yo, Marco Flaminio Rufo, tribuno militar de una de las legiones de Roma – mi primera detestada ración de carne de serpiente” (BORGES, 1989, p. 533)<sup>625</sup>.

Os fatos históricos mencionados no manuscrito, logicamente, não permitem encará-lo como obra antiga. Sua redação deve ter ocorrido de uma única vez, já ao longo da primeira

---

625 Interessante lembrar que o nome do narrador protagonista do conto aparece encabeçando o título de um romance (séc. XVIII) de cunho histórico, de uma escritora chamada Ellis Cornelia Knight: *Marcus Flaminius; or, a View of the Military, Political, and Social Life of the Romans*.

metade do século XX. Os lapsos de memória espalhados ao longo de toda a narração, além constituir efeito da causa motora, marcam também o distanciamento temporal das ações em relação ao ponto da enunciação. O ponto da enunciação, por sua vez, torna-se visível todas as vezes em que o narrador emprega os verbos no presente do indicativo: “Que yo recuerde, mis trabajos empezaron en un jardín de Tebas Hekatómpylos” (BORGES, 1989, p. 533), “No *recuerdo* las etapas de mi regreso” (BORGES, 1989, p. 538. Grifo nosso). Outros inúmeros exemplos marcam a temporalidade presente da enunciação.

Na descrição inicial do relato, o narrador nitidamente se distingue como, e apenas como, tribuno romano, não permitindo ainda que o leitor o confunda com outras personalidades, inclusive com Homero. Em contrapartida, se a integridade do caráter continua no protagonista, não ocorre o mesmo com os personagens secundários. Pouco tempo depois de se tornar imortal, Rufo nos revela a primeira fusão de personalidades: Homero se confunde com o troglodita anteriormente nomeado de Argos: “Muy poco, dijo. Menos que el rapsodo más pobre. Ya habrán pasado mil cien años desde que lo inventé” (BORGES, 1989, p. 540).

Este trecho compõe o diálogo entre Argos/Homero e o tribuno. Portanto, Rufo e o poeta grego são ainda duas personalidades separadas: “Esas cosas Homero las refirió, como quien habla con un niño. También me refirió su vejez y el postrer viaje que emprendió, movido como Ulises, por el propósito de llegar a los hombres que no saben lo que es el mar ni comen carne sazónada con sal ni sospechan lo que es un remo” (BORGES, 1989, p. 540). Homero é um ser distinto neste tempo do enunciado. Entretanto, do ponto de vista da enunciação, o narrador já o tem incorporado. Assim, não admira que ele, em determinados momentos perca as referências e não saiba mais o que pertence a ele mesmo e o que pertence ao poeta grego.

Essa perda de referência, ocasionada – é preciso lembrar – pela causa motora, recebe uma das representações mais famosas na seguinte passagem: ““Como Cornelio Agrippa, soy dios, soy héroe, soy filósofo, soy demonio y soy mundo, lo cual es una fatigosa manera de decir que no soy” (BORGES, 1989, p. 541). Observa-se, mais uma vez, o uso do verbo no presente, atualizando o discurso. Esta é a primeira menção clara do narrador à incorporação de traços personalísticos de outros. Ou seja, o narrador deixa entrever, pela primeira vez, o relato que vai tecendo como fruto dessa integração. A referência a Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim não é à toa, dada a versatilidade com que exerceu diversos ofícios ao longo da vida.

Mas, apesar da maleabilidade do caráter, o narrador ainda fala de Homero em terceira pessoa, como ser distinto: “Homero y yo nos separamos en las puertas de Tánger; creo que no

nos dijimos adiós” (BORGES, 1989, p. 542). Esta distinção, entretanto, não prevalecerá por muito tempo. A fusão entre ambos será mencionada logo depois, por Joseph Cartaphilus, quando assume que o relato une o sucesso de duas pessoas distintas.

Contudo, a narração não nasce como resultado apenas da fusão entre dois seres. Ao longo dos quase dois milênios, uma ‘enxurrada’ de traços de caráter se agrega e se superpõe à figura do tribuno romano de forma esmagadora, nos causando a impressão de que o narrador não passa de uma súplica de muitas vozes e que já perdeu totalmente suas referências socioculturais primeiras. Mas, então, já no final do relato, nos deparamos com a seguinte evocação: “recordé outras mañanas muy antiguas, también frente al Mar Rojo; cuando yo era tribuno de Roma y la fiebre y la magia y la inacción consumían a los soldados” (BORGES, 1989, p. 542).

Essa recordação é reveladora. Ela nos indica que o narrador, de fato, continua sendo aquele Marco Flamínio Rufo, que aparece lá no início. Contudo, não necessariamente com a mesma personalidade. Acrescente-se ao tribuno romano as variações individuais de todos com quem conviveu ao longo do tempo. Certamente, a formação final do seu caráter se torna algo bem mais complexo e contraditório do que o caráter do primeiro Rufo. Mas, em termos de suporte concreto, referencial, há apenas um homem, isto é, uma mão que escreve o manuscrito; mesmo que esta mão esteja guiada por múltiplas personalidades, memórias e ações. A sobreposição de identidades não apaga por completo Marco Flamínio Rufo do domínio da narração.

Por outro lado, a revisão do relato é feita sob a *persona* do antiquário Joseph Cartaphilus<sup>626</sup>: “...He revisado, al cabo de un año, estas páginas” (BORGES, 1989, p. 542). Esta *persona* assume a autoria do relato: “La historia que *he narrado* parece irreal porque en ella se mezclan los sucesos de dos hombres distintos” (BORGES, 1989, p. 543. Grifo nosso). Devemos observar que, a rigor, não é necessariamente a fusão de dois homens, mas dos *sucessos* destes homens. As implicações disto resultam no fato de que não é o ser pelo ser que prevalece (imortalidade pessoal), mas as intervenções do ser sobre a realidade. Neste sentido, o que interessa é o que os homens nos deixam como legados. O homem está em seu legado ou é o seu legado (imortalidade cósmica). Portanto, se esses legados se confundem, confundem-se também os seus autores.

Em seguida, Cartaphilus põe Homero e Rufo, amalgamados, na terceira pessoa: “Flaminio Rufo, que antes ha dado a la ciudad el epíteto de Hekatómpylos, dice que el río es

---

626 Sabemos que revisão crítica é feita por Cartaphilus por conta do narrador do pós-escrito que, expressamente, lhe atribui as palavras finais da revisão.

el Egipto” (BORGES, 1989, p. 543). A referência a Rufo na terceira pessoa pode não significar nada de embaraçoso, pois é comum distinguirmos fases em um mesmo autor; assim, por exemplo, dizemos “o jovem fulano” e o “maduro fulano” como se se tratasse de dois autores diferentes. O que, do ponto de vista do legado, não deixa de ser verdadeiro, uma vez que são intervenções e visões de mundo distintas. Assim, Cartaphilus se refere a Marco Flamínio Rufo como aquele que representa uma fase delimitada de sua existência: a do período da imortalidade.

É importante observar que Cartaphilus é a contraparte *mortal* de Marco Flamínio Rufo. Na condição de mortal, a lógica do primeiro diverge da do segundo. O narrador enquanto Rufo, isto é, enquanto imortal, tem suas referencialidades obliteradas pela ação nefasta da imortalidade pessoal. Para ele, apropriar-se indiscriminadamente das palavras dos que com ele conviveram é uma consequência da lógica da imortalidade – na qual está prevista que, dado um prazo infinito de tempo, todas as coisas acontecem a todos os homens, e todos são ou se tornaram, inexoravelmente, todos. Em outras palavras, as leis do universo de Marco Flamínio Rufo, o imortal, banuiu totalmente as noções de identidade e de autoria e suas variantes. A perspectiva do narrador imortal não pode ser confundida com aquela apresentada por sua versão mortal (a autocrítica de Joseph Cartaphilus). São outras leis e outra lógica.

A revisão crítica, por sua vez, está toda assentada justamente naquilo que falta ao julgamento de mundo explanado pelo imortal: a capacidade de discernimento identitário e autoral. E não apenas a autocrítica de Joseph Cartaphilus, mas também, como veremos, a crítica externa, da diegese primeira, exposta no pós-escrito. Quando Cartaphilus julga ter percebido “algo falso” (BORGES, 1989, p. 543) no manuscrito, este é o primeiro sinal de que a orientação do seu juízo de valor foi redirecionada com base numa lógica diferente daquela com a qual o narrador imortal vinha trabalhando todo o seu relato. Para os mortais, prevalece a lógica do patético, conforme o narrador imortal pontua:

La muerte (o su alusión) hace preciosos y patéticos a los hombres. Éstos conmueven por su condición de fantasmas; cada acto que ejecutan puede ser último; no hay rostro que no esté por desdibujarse como el rostro de un sueño. Todo, entre los mortales, tiene el valor de lo irrecuperable y de lo azaroso (BORGES, 1989, pp. 541-2).

Mais adiante, é Cartaphilus quem observa o conflito entre as lógicas da mortalidade e da imortalidade:



Ninguno de esos testimonios es falso; lo significativo es el hecho de haberlos destacado. (...). Los que siguen son más curiosos. Una oscura razón elemental me obligó a registrarlos; lo hice porque sabía que eran patéticos. No lo son, dichos por el romano Flaminio Rufo. Lo son, dichos por Homero (BORGES, 1989, p. 543).

O conflito entre as lógicas está, nesta passagem, claramente marcado. É importante notar o emprego do adjetivo *romano*, antecedendo o nome de Flaminio Rufo. Cartaphilus faz questão de enfatizar o ‘enraizamento’ cultural inerente ao protagonista para que fique claro a sua perspectiva de homem mortal (ainda). Para o tribuno, nesta condição, as ações registradas no manuscrito e ‘ditas’ pela boca de um mortal não são patéticas; mas ‘ditas’ pela boca de Homero – já imortal quando Rufo o conhece e o reconhece – tornam-se patéticas.

O termo *patético* já aparece antes da supracitada passagem, em outro trecho também anteriormente citado. Neste, vem acompanhado do termo *precioso* – ao se referir à fragilidade do homem diante da morte: “La muerte (o su alusión) hace preciosos y patéticos a los hombres”. *Patético* tem o seu sentido etimológico comum: o que causa comoção emocional, suscita a piedade. O curto lapso temporal da existência condiciona os mortais a enxergar os eventos de uma perspectiva única, irrepetível e irrecuperável. Observando o manuscrito por este viés, Cartaphilus está apto a discernir minúcias – coisas que os imortais não discernem – e discernir, especialmente, o que ele agora qualifica de “anomalias”: “Tales anomalías me inquietaron; otras, de orden estético, me permitieron descubrir la verdad” (BORGES, 1989, p. 543). Ou seja, a projeção da lógica dos mortais sobre o manuscrito, na *persona* de Joseph Cartaphilus, origina o absurdo, fenômeno que, até então, o leitor convencionou a aceitar, sem explicação suficiente, como elemento vital para a formação do enredo.

Nós lemos o relato do imortal através daquele contrato em que aceitamos, sem questionar, um universo fantástico cheio de coisas extraordinárias. Mas, quando o próprio relato nos força a pôr em dúvida a coerência do que vai sendo narrado e, mais do que isso, reforça a impressão de absurdo que tenuemente possuímos, somos postos no cerne do desconcerto oriundo de lógicas antagônicas. Do ponto de vista do enredo, esse conflito tem sua matriz na causa motora aporética. É a natureza irreconciliável da imortalidade do protagonista que abre o precedente para tudo isso. Essa mesma causa é visível, reiteramos, em vários níveis do enunciado e da enunciação e, finalmente, acaba atingindo a própria consciência extradiegética, ao colocá-la numa situação em que não está apta para resolver o problema inicialmente proposto pela narrativa.

A autocrítica de Cartaphilus, em vez de solucionar o problema, o deixa ainda mais explícito, pois ele mesmo não tira o crédito dos eventos narrados, só procura encontrar os referentes perdidos de onde provêm certas palavras, expressões e sentenças. Sua conclusão é monumental: a temporalidade prolongada se encarrega de promover o apagamento dos enunciadores e confundi-los: “sólo quedan palabras. No es extraño que el tiempo haya confundido las que alguna vez me representaron con las que fueron símbolos de la suerte de quien me acompañó tantos siglos” (BORGES, 1989, pp. 543-4).

Em suma, podemos dizer que a narração que nos apresenta a intradiegeese é feita sob a mão de único homem. Entretanto, este homem está transpassado pela aporia da imortalidade e, por isso, é mais do que ele mesmo, isto é, é mais do que a bagagem cultural (romana) que possui e que, aos poucos, vai cedendo espaço para a incorporação de outros traços de personalidade. Falamos em “traços”, porque não é admissível, do ponto de vista analítico, que o narrador tenha sofrido uma ‘metamorfose’ e assumido a personalidade integral de apenas um homem, como querem alguns críticos ao afirmar seguramente que o narrador, desde o princípio, é Homero<sup>627</sup>. Isto é falso, visto que o protagonista absorve uma série de outros traços que se tornam incompatíveis com a figura do poeta grego. Lembramos que Homero é, acima de tudo, um poeta que cantou a guerra, mas Rufo é, genuinamente, um guerreiro. Falar, como alguns críticos, que o tribuno é a contraparte guerreira do bardo grego não legitima, de modo algum, a identificação total entre ambos. Ao contrário, reforça a distinção necessária entre visões de mundo que vão se cruzar ao longo da narrativa, mas que não ocorrerá numa relação biunívoca, de um para um, e sim por meio de múltiplas relações estabelecidas por múltiplos contatos ao longo do período em que dura a imortalidade no protagonista.

### 1.7.2. Os narradores da diegeese

A característica marcante do primeiro narrador: sempre fala em nome de um grupo, usando a primeira pessoa do plural: “nos dice” e “ofrecemos” (BORGES, 1989, p. 533). Essa voz narrativa parece trazer à luz um manuscrito já bastante estudado e revisado, talvez até

---

627 Lembramos ainda o que já foi dito sobre a seguinte passagem, em que aparece o filósofo Vico: “Hacia 1729 discutí el origen de esse poema con un profesor de retórica, llamado, creo, Giambattista; *sus razones me parecieron irrefutables*” (BORGES, 1989, p. 542. Grifo nosso). Esta passagem, no contexto da discussão promovida no corpo do texto, é um flagrante paradoxo: *sendo o narrador Homero*, tem a impressão de que os argumentos de Giambattista Vico são irrefutáveis. Vico não acredita na existência efetiva de um Homero individual. Isto acentua ainda mais a tese de que o narrador continua sendo ainda aquele tribuno romano, mas entrecortado por vários fragmentos de personalidades, incluindo as coletivas (se considerarmos que Homero representa a personalidade de um povo, de uma cultura).

corrigido, apesar da ressalva feita: “La *versión* que ofrecemos es literal” (BORGES, 1989, p. 533. Grifo nosso). Colocado nestes termos, a introdução sugere a existência de outras versões do manuscrito, possivelmente livres de excessos idiomáticos, tais como o “latinismo” referido.

Falar na primeira pessoa do plural atesta, portanto, confiabilidade à exposição da descoberta do manuscrito, e também rigor na versão escolhida – em que fica subentendido que o documento passou pelo crivo de um grupo de estudiosos. Neste sentido, estamos diante de um narrador, cuja atuação é mais filológica do que propriamente crítica ou apologética (como vai ocorrer com o narrador do pós-escrito).

Pela exposição introdutória, considerado o rigor na escolha da versão e o testemunho da princesa de Lucinge, outro aspecto que fica sutilmente validado é o caráter diferenciado do antiquário Joseph Cartaphilus, homem de uma erudição incomum e de uma versatilidade digna de um ser que experimentou a imortalidade.

Em relação ao narrador do pós-escrito, ele, inicialmente, confirma que a versão apontada pelo texto introdutório é aquela que foi publicada e que chegou ao conhecimento de Nahum Cordovero: “los comentarios que ha despertado la *publicación anterior*” (BORGES, 1989, p. 544. Grifo nosso).

Mas, a primeira grande diferença entre o narrador introdutório e o narrador do pós-escrito é a marca de personalidade: enquanto o primeiro expressa a convicção de um grupo, o segundo expõe solitariamente a sua própria interpretação: “A mi entender” (BORGES, 1989, p. 544). A segunda grande diferença (que também está relacionada à primeira) é o que já ficou sugerido anteriormente: o narrador do pós-escrito empenha-se em fazer uma defesa do manuscrito, desacreditando o que é afirmado por Nahum Cordovero (sobre o texto ser apócrifo). Nesta perspectiva, ele assume um posicionamento favorável à originalidade do manuscrito. Assim, por enunciar por conta própria em um tom apologético, o narrador do pós-escrito se diferencia do narrador introdutório – que só enuncia tomando como base as decisões de um grupo, e que, por isso, não manifesta opinião particular a respeito do relato.

Essas diferenças de vozes não totalmente identificadas são os efeitos mais distantes advindos da causa motora principal do enredo. Se colocarmos, termos gerais, em disposição de relações, temos a causalidade aporética advinda do conflito irreconciliável que vige no conceito de imortalidade trabalho pela narrativa. A aporia da imortalidade, devido a sua contraparte pessoal – que permite o “saber-se imortal”, isto é, a consciência de que se experimenta a imortalidade – é a causa do manuscrito, pois o registro de tudo só é possível a partir da consciência da experimentação (o que não ocorreria se o protagonista vivenciasse

apenas a imortalidade cósmica: processo mais amplo que passa imperceptível à consciência individual).

O manuscrito, por sua vez, está inserido em outra diegese: a que cuida da história do registro, e não necessariamente da história contada pelo registro. Entretanto, considerando que a configuração do documento está determinada pela forma singular do relato que ele contém, torna-se inevitável que os problemas de uma diegese contaminem a outra. Assim, o manuscrito, enquanto efeito mais concreto da causalidade motora do enredo primordial, passa a ser a causa de outro enredo, bem precário, mas no qual é possível perceber claramente as marcas dominantes da causa primeira.

A proliferação de vozes narrativas é, ainda, uma destas marcas. Como vimos, a intradiegeese está, do início ao fim, entrecortada por essa problemática. E com a diegese não é diferente, apesar de em proporção bem menor. A questão dos narradores, reiteramos, é a consequência mais distanciada da aporia da imortalidade.

Abaixo, resumimos em tópicos os principais aspectos abordados nesta seção:

- A causa da diegese primeira é o manuscrito. O debate gira em torno dele;
- A parte introdutória possui um narrador, externo à intradiegeese;
- A parte final (o pós-escrito), possui outro narrador, também externo à intradiegeese;
- Esses narradores se subordinam à mesma diegese pelo recorte temporal – ambos, do século XX, e, principalmente, pela causalidade – ambos discorrem sobre o manuscrito.
- Não há ligação óbvia entre os narradores da diegese e o narrador (narradores) da intradiegeese (a não ser o testemunho da princesa de Lucinge sobre Cartaphilus, relatado pelo olhar do narrador introdutório);
- Existe uma diegese, mesmo que precária, pois, além de alguns núcleos que indicam um sistema de base rudimentar, há a presença de informantes temporais que “enraízam” o narrado em uma realidade diegética à parte;
- O manuscrito parece ser produção distanciada dos fatos que relata. Daí a atuação precária da memória, dado o grande lapso de tempo que parece separar o narrador do evento realizado.
- A narrativa da intradiegeese sugere que a enunciação é feita por uma única pessoa: aquele que conhecemos inicialmente como tribuno de uma das legiões de Roma. Entretanto, devido à atuação das leis da imortalidade e, posteriormente, ao lapso temporal que o separa dos eventos narrados, ele não sabe mais distinguir o que pertence a ele e o que pertence aos outros, isto é, ele não consegue distinguir com facilidade sua personalidade das demais que convivem com ele, especialmente, Argos/Homero;

- A perspectiva da narração, até o final da quarta e início da quinta parte, é a do homem imortal. Portanto, dentro da lógica da imortalidade, não há distinção plena entre personalidade, apenas de aspectos personalísticos. O narrador só consegue fazer algumas poucas distinções mais claras, filiando esses traços de personalidades a seus respectivos seres, quando se torna, outra vez, mortal. Nesta condição, ele não compreende mais as coisas pela perspectiva dos imortais, e sim pela dos mortais. O valor de suas observações muda.

### *1.8. Constatações finais da análise*

Na segunda parte de nosso trabalho, procuramos produzir uma análise pautada nos mesmos critérios teóricos que elegemos para o estudo do conto “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa. Assim, iniciamos com a representação argumental do conto “El inmortal” (seção 1.1.), apontando as sequências principais que o compõem e nomeando-as com o fim de identificá-las mais facilmente para posterior comparação entre as partes. Também foi nosso intuito trazer uma apresentação um pouco mais pormenorizada do enredo principal do conto borgiano, com a intenção de torná-lo mais compreensível aos leitores que desejem, eventualmente, lê-lo seja como forma de pura fruição, seja para acompanhar o sistema analítico aqui desenvolvido.

Dedicamos um espaço para refletir também sobre o mundo do protagonista enquanto Marco Flamínio Rufo, tribuno de uma das legiões romanas (seção 1.2.). Neste espaço, verificamos as várias interpolações que atravessam a narrativa, tentando identificar as fontes originais. Procuramos demonstrar que o próprio locus que ambienta a ação inicial do conto está sutilmente transpassado pelos problemas e aporias oriundas da imortalidade. Por este viés, tomamos as variações dos nomes das cidades por quais passa o protagonista, entre outros elementos espaciais, por exemplo, a menção à flecha cretense, como resultado de um registro contaminado pela visão de mundo de um mortal – saturada de experiências incontáveis, assimiladas ao longo de quase dois milênios de existência.

Vendo a manifestação ainda esparsa do motivo central do conto se perfazer já na fase introdutória do relato, dedicamos uma terceira parte (seção 1.3.) para estudarmos em pormenor a constituição da causa motora do enredo intradieético. Após identificarmos que o tema da imortalidade delineia a forma e a finalidade da narrativa inteira, procedemos à observação do conflito fundamental que tal temática apresenta. Submetendo-a ao teste da aporia (seção 1.4.), demonstramos que a ideia de imortalidade *pessoal* forma uma contraposição irreconciliável com a ideia de imortalidade *cósmica*, e que a dinâmica

conflituosa que daí resulta não tem solução prevista, independente dos esforços dos imortais na tentativa de resolvê-la. Concluímos, portanto, que estávamos diante da formação de uma aporia, conforme os moldes clássicos deste conceito apresentados por Vasilis Politis (2006) e Pierre Aubenque (2000; 2006).

Certificados de que o problema central do conto é aporético, nos propomos a identificar as reverberações simbólicas de tudo isto, bem como os efeitos negativos resultantes sobre o imortal. Constatamos que o grande símbolo da aporia da imortalidade é a Cidade dos Imortais: construção que destoa de todas as formas arquiteturais possíveis devido, entre outras coisas, a sua falta de finalidade. Neste sentido, vivenciar a imortalidade seria o mesmo que estar perdido dentro de uma cidade despropositada, onde o *sentido* é sistematicamente rechaçado em favor do *absurdo* e das aporias.

Conforme fizemos com “A terceira margem do rio”, selecionamos as principais sequências e seus núcleos componentes a fim de analisar a composição do sistema de base do enredo. Pudemos delinear em maiores detalhes as principais fases do enredo (Práxis, Inércia e Dispersão) e reiterar uma constatação que já vínhamos fazendo: nenhuma destas fases apresenta uma sequência elucidativa para a questão da imortalidade. Nesse contexto, lembramos que a restauração da mortalidade não constitui solução para o problema apresentado pelo enredo, mas, antes, uma fuga, ou abandono.

Finalmente, observamos o alcance da aporia. Ela parte do enredo intradieético e, dissimulada por outras questões que lhe são atreladas, atravessa o nível da narração, comprometendo a credibilidade da enunciação e do próprio manuscrito. Ao nível dos registros da intradiegeese, pensamos que a figura enunciativa permanece sendo a daquele soldado romano. Entretanto, obviamente, este enunciador perde quase inteiramente suas referencialidades primeiras, devido aos transpasses sofridos ao longo do tempo. Tamanha é a acumulação de traços personalísticos que ele, na condição de imortal, está desprendido de si mesmo, podendo assumir qualquer personalidade com quem conviveu no intervalo que compreende a sua eternidade.

Encontramos em Joseph Cartaphilus a versão mortal de Marco Flamínio Rufo. E justamente a condição de mortalidade permite a Cartaphilus julgar de modo diferente o que escreveu, construindo uma autocrítica acerca do que está relatado. Em conjugação com a tendência crítica, reservada para o fim, aparece também o narrador do pós-escrito, que faz uma apologia à verdade do que está narrado, reestabelecendo diegeticamente a credibilidade da história. Diferente do narrador do pós-escrito é o narrador da introdução, cuja principal ocupação é a de assegurar uma opinião de natureza filológica acerca do documento, construída

por um grupo (de estudiosos). Por meio dele, fica sugerido que a história é uma de possíveis outras versões, sendo a mais fidedigna, pois foi transcrita literalmente (“La versión que ofrecemos es literal”).

## 2. Breves aproximações: “El inmortal” e outras narrativas borgesianas potencialmente aporéticas.

Para as aproximações entre “El inmortal” e outros contos borgesianos que apresentem enredos de grande potencial aporético, seguiremos os mesmos passos realizados para os textos de Guimarães Rosa. Não nos deteremos mais nos motivos da escolha e nas justificativas dos critérios comparativos, uma vez que eles já foram expostos e ilustrados na primeira parte desta análise<sup>628</sup>.

Só lembraremos que o estudo comparado entre enredos aporéticos é feito a partir da causalidade, que demanda *quatro* critérios básicos (não necessariamente os únicos), a saber:

- a) a *natureza* da causa motora, através da qual ficamos sabendo se a causa se origina de uma categoria formal da narrativa (protagonista, enredo, espaço, tempo ou narrador); ou se ela está fundamentada num tema, um motivo que independe a princípio das categorias narrativas, como é o caso do tema da imortalidade em “El inmortal”;
- b) o *alcance* da causa motora, por meio da qual verificamos se a causa atinge outros níveis narrativos, além do nível diegético;
- c) a *centralidade* da causa motora – em que se observa a sua importância para o funcionamento do enredo. Se determina a *forma* e o *fim*, isto é, se dá as diretrizes lógicas para o desenvolvimento das ações dos personagens, a causa é central, caso contrário, é secundária;
- d) o *grau* da causa motora – neste caso, é um critério típico da causalidade aporética, pois nos permite observar se a aporia é *absoluta* ou *relativa*. Nesta situação, é importante reiterar as seguintes condições:

d.1.) a aporia atinge ambas as consciências diegética e extradiegética. Aqui, estamos diante de uma aporia absoluta, pois ninguém é capaz de elucidar o problema – que permanece desconhecido após o encerramento da narrativa (“A terceira margem do rio” e “El inmortal”);

---

628 Para informações mais detalhadas acerca do princípio comparativo utilizado, ver a *seção 2.* deste capítulo.

d.2.) a aporia atinge apenas a consciência extradiegética, isto é, somente o leitor/crítico não conhece a elucidação do problema, mas a consciência diegética sabe (boa parte dos contos kafkianos);

d.3.) a aporia atinge apenas a consciência diegética. Nesta condição, o leitor/crítico sabe ou deduz a elucidação do problema, enquanto a consciência diegética não a conhece (“Averróis”, de Borges);

d.4.) a aporia atinge apenas um componente da consciência diegética. No caso, uma personagem não conhece a elucidação do problema, mas tanto seus iguais quanto o leitor/crítico a conhecem (o protagonista Miguilim, de *Campo Geral*).

Rememorados o ponto convergente das aproximações e seus critérios, passemos a um rápido exame de alguns contos borgianos com potencial aporético.

### 2.1. “La biblioteca de Babel”

O conto é narrado na perspectiva de um narrador testemunha, que assume a função de descrever a complexa estrutura da Biblioteca e resumir as diversas tentativas de ‘decodificação’ dos livros nela contidos. O narrador inclui-se entre os que tentaram desvendar o segredo maior que ordena o universo (pois, a Biblioteca é um nome dado por alguns ao universo): “Como todos los hombres de la Biblioteca, he viajado en mi juventud; he peregrinado en busca de un libro, acaso del catálogo de catálogos” (BORGES, 1989, p. 465).

Essa busca pela ‘pedra angular’ de toda a complexidade aparentemente desordenada e despropositada da Biblioteca e de seus livros constitui a causa motora do relato. Por mais que tenha havido progressos no processo de decifração, como por exemplo, a descoberta de que o número de símbolos ortográficos é constante (vinte e cinco), a Biblioteca continua um gigantesco hieroglifo indecifrável. Mas, aos homens-bibliotecários sempre interessa lançar a luz sobre a incógnita que perpassa o arranjo de suas próprias vidas. Desvendar o mistério da Biblioteca é ter domínio sobre o próprio destino, conforme insinua o narrador ao mencionar os livros das Vindicações: “libros de apología y de profecía, que para siempre vindicaban los actos de cada hombre del universo y guardaban arcanos prodigiosos para su porvenir” (BORGES, 1989, p. 468).

A proposta de resolução do problema dada pelo narrador é, antes, uma esperança, mais do que elucidação. Argumenta que a Biblioteca é ilimitada e periódica: “Si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos



volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, seria un orden: la Orden)” (BORGES, 1989, p. 471). O problema da Biblioteca ainda persiste pela incapacidade dos homens de compreender em pormenor os mecanismos e a finalidade dessa Ordem.

Na perspectiva traçada pelo narrador, nos deparamos com um enredo construído em função de um problema dado no início da narrativa e que persiste sem elucidação até o seu final. Como a forma ensaística do conto e sua finalidade estão intimamente ligadas à construção, apresentação e possível elucidação desse problema, podemos sugerir que há uma aporia no centro da narrativa, determinando a sua compleição formal e significativa. E desde já seria factível dizer que se trata de uma aporia zetética, uma vez que há crescente demanda por uma busca metódica do grande segredo.

Considerando essa possibilidade, observamos que a *natureza* dessa aporia seria inteiramente temática. O problema não está na dependência de uma categoria formal da narrativa; isto é, existe como tema independente, muito embora essa independência vá se relativizando ao longo do relato, como deve ocorrer devido aos processos narrativos de internalização e adaptação criativa de certos assuntos às leis da realidade diegética.

Como o narrador já está inserido na diegese, é totalmente digno de crédito o fato de a causalidade aporética intervir na narração, deixando aí suas marcas. Quando o narrador diz: “Acabo de escribir *infinita*”, e acrescenta: “No he interpolado ese adjetivo por una costumbre retórica; digo que no es ilógico pensar que el mundo es infinito” (BORGES, 1989, p. 471), tal autorreflexão linguística só se torna possível por demandas ligadas à causalidade e sua natureza incógnita – que faz o narrador projetar a possibilidade de um “mundo infinito” e complexo como meio de justificar o aparente caos de tudo. Talvez (e essa é sua esperança) haja alguma forma de ordem no meio de tantas incoerências; e que a repetição periódica dos acasos contenha o grande segredo da Biblioteca. Por essa perspectiva, é possível afirmar que o *alcance* da aporia ultrapassa o nível da diegese, atingindo o nível da narração. Ou melhor, a aporia enquanto causa do enredo, solicita a internalização de certos aspectos da narração por meio do princípio diegético, incorporando à lógica do enredo elementos do discurso.

Se a causa motora do conto (o segredo indecifrável da Biblioteca) determina a forma e o fim do relato, não há dúvida de que ela se torna o motivo central da construção artística, da qual emana as diretrizes da verossimilhança e para a qual convergem os procedimentos narrativos que lhe são coerentes. Neste sentido, “A biblioteca de Babel” tem um enredo que *centraliza* uma aporia como causa motora de seu sistema de base.

Obviamente, o *grau* dessa aporia é absoluto, pois nem a consciência diegética e todo o seu esforço hercúleo, nem a consciência extradiegética, com as técnicas mais apuradas de hermenêutica, são capazes de conhecer o segredo fundamental da Biblioteca.

“A biblioteca de Babel”, portanto, apresenta, em tese, a estruturação do enredo semelhante a de “El inmortal”, do ponto de vista da natureza (temática) do problema, de seu alcance, de sua centralidade e de seu grau. Por outro lado, a causa motora do enredo de “El inmortal” está envolta em ‘camadas’ narrativas muito mais profundas, pois (lembramos) há uma diegese dentro de outra e, por isso, a aporia se relaciona de modo bem mais complexo com seus efeitos diretos e indiretos. Em “A biblioteca de Babel”, os efeitos se relacionam de modo direto com sua causalidade aporética.

## 2.2. “*La secta del fénix*”

Narra a história da origem, das características gerais e das práticas de uma seita misteriosa. A origem é duvidosa, e sobre ela, nos diz o narrador, não é possível estabelecer consenso se surgiu no Egito antigo, apesar de algumas fontes históricas mencionarem esse momento e lugar. As características de seus membros são as mais gerais possíveis, de forma que não é viável traçar um aspecto nacional ou étnico para os sectários. Estão espalhados pelo mundo e podem ser de qualquer cor.

A prática religiosa está restringida a um único rito. Este rito é o Segredo. Por meio dele é que os membros permanecem coesos. Alguns detalhes do rito são fornecidos, mas o Segredo permanece algo enigmático.

Toda a concepção e estrutura da seita convergem para o Segredo. Neste sentido, o foco de interesse não se centra na caracterização de mais um agrupamento religioso, com seus rituais exóticos. O que torna a seita da Fênix digna de uma narrativa é o Segredo que une e identifica seus sectários.

Desse ponto de vista, a causa motora da forma e do fim do enredo é desconhecida, não revelada. Portanto, facilmente se deduz a existência de uma aporia como centro da narrativa. Esta aporia seria essencialmente temática, uma vez que o Segredo não decorre de uma das categorias da narrativa. Como o narrador é de primeira pessoa, narra e participa ativamente da história que conta, é possível encontrar indícios de que a aporia atinge, de algum modo, a forma da narração e, com isso, o seu alcance ultrapasse os limites da diegese. Em relação à centralidade, é inquestionável que o problema não elucidado é a pauta mais importante do

relato. A descrição da seita e dos seus membros, a rigor, sempre termina no Segredo, pois como o próprio narrador confessa, é o único laço que os une:

Sin un libro sagrado que los congrege como la Escritura a Israel, sin una memoria común, sin esa outra memoria que es un idioma, desparramados por la faz de la tierra, diversos de color y de rasgos, una sola cosa – el Secreto – los une y los unirá hasta el fin de los días (BORGES, 1989, p. 523).

Finalmente, o *grau* da aporia, assim como em “La Biblioteca de Babel”, é absoluto, uma vez que o segredo nunca é elucidado apesar dos indícios deixados pela narração. Continuamos acompanhando o relato de algo fundante, mas que nos está vedado.

A complexidade de construção da aporia de “La secta del Fénix” é, contudo, de menor labor artístico do que as aporias de “El inmortal” e de “La Biblioteca de Babel”. O problema central não está envolvido em níveis narrativos mais profundos – como o ocorre com o primeiro conto – nem gera complicadas especulações narrativas – como ocorre com o segundo conto. Entretanto, isso não diminui o valor da aporia de “La secta del Fénix”; pelo contrário, a ausência proposital de mais informações realça ainda mais o problema aos olhos do leitor. Tal fato tende a gerar maior desconforto, já que a narrativa se encerra rapidamente, sem ao menos trabalhar com simbologias específicas que pudessem apontar (não elucidar) o funcionamento intrínseco da aporia, semelhante, por exemplo, ao que ocorre com a Cidade dos Imortais: símbolo supremo da aporia da imortalidade.

### 2.3. “La busca de Averroes”

A narrativa se centra na dificuldade de Averróis em conseguir traduzir os termos ‘tragédia’ e ‘comédia’, mencionados na *Poética*. A limitação de sua visão de mundo islâmica impede que o filósofo árabe os compreenda em seu sentido apropriado.

Observamos, num contexto mais amplo, alguém envolto numa aporia. Na diegese em que vive Averróis, ele jamais encontrará os significados apropriados dos dois termos aristotélicos. Assistimos, assim, o protagonista preso ao que chamamos de “aporia relativa” (pois o que sempre é aporia para ele, não o é para nós).

Entretanto, há outra diegese, fundada pelo comentário final de um narrador que não consegue ‘recriar’ fielmente esse Averróis da primeira diegese. Para retratar o filósofo, é necessário estar ao nível dele, ser ele. Mas o narrador percebe que as informações que obtém (de Renan, Lane, Asín Palacios) para “imaginar” Averróis o torna tão “absurdo” quanto o próprio Averróis em sua busca:

Sentí que la obra se burlaba de mí. Sentí que Averroes, queriendo imaginar lo que es un drama sin haber sospechado lo que es un teatro, no era más absurdo que yo, queriendo imaginar a Averroes, sin outro material que unos adarnes de Renan, de Lane y de Asín Palacios. Sentí, en la última página, que mi narración era un símbolo del hombre que yo fui, mientras la escribia y que, para redactar esa narración, yo tuve que ser aquel hombre y que, para ser aquel hombre, yo tuve que redactar esa narración, y así hasta lo infinito. (En el instante en que yo dejo de creer en él, “Averroes” desaparece.) (BORGES, 1989, p. 588).

A aporia de Averróis contamina todo aquele que tenta descrevê-lo. Pois, para descrevê-lo, é necessário ‘imersão’ em seu mundo. E, imersão em seu mundo, terá as mesmas ferramentas (islâmicas) que teve Averróis para compreender o problema. Portanto, estará, como ele, em aporia.

A causa motora do enredo que funda a diegese em que se situa Averróis é uma aporia (a busca de um sentido impossível). Essa aporia, do ponto de vista de sua *natureza*, é formal, pois encontra no protagonista a justificativa de sua existência. Neste sentido, difere das outras narrativas citadas acima: em que prevalece a natureza temática da aporia. Porém, do ponto de vista do *alcance*, “La busca de Averroes” se aproxima, muito mais do que os outros, de “El inmortal”, uma vez que a aporia ‘migra’ e funda outra diegese – a do narrador que tenta retratar o filósofo árabe em sua aporia e que, por isso, cai também em aporia.

A *centralidade* da aporia é indiscutível: não apenas justifica a perspectiva de Averróis na intradiegese, como também justifica a perspectiva do narrador na diegese da qual enuncia. Porém, diferentemente de “El inmortal”, a aporia de “La busca de Averroes” torna-se, quanto ao *grau*, relativa quando a enquadrarmos numa cultura mais ampla. Deste ponto de vista, o problema se elucida momentaneamente para nós, leitores. Mas, nunca se elucidará para Averróis, nem o narrador jamais será capaz de compreender e retratar este problema a partir do universo restrito do protagonista, uma vez que retratar o Averróis em sua aporia é criar uma narração aporética.

#### 2.4. “La escritura del dios”

História de um mago, remanescente dos povos indígenas devastados pelos espanhóis. Ele se encontra preso em uma prisão hemisférica, dividida em duas por um muro. Do outro lado vive um jaguar.

Durante os longos anos que passa neste cárcere, tenta lembrar, para se distrair, vários fatos e ritos relacionados ao deus a quem servia em sua pirâmide Qaholom (queimada por Pedro de Alvarado). Recorda da escrita secreta do deus, cujo objetivo é o de restaurar o antigo estado das coisas nos finais dos tempos, caso seja pronunciada:

Horas después, empecé a avistar el recuerdo; era una de las tradiciones del dios. Éste, previendo que en el fin de los tiempos ocurrirían muchas desventuras y ruinas, escribió el primer día de la Creación una sentencia mágica, apta para conjurar esos males. La escribió de manera que llegara a las más apartadas generaciones y que no la tocara el azar. Nadie sabe en qué perdura, secreta, y que la leerá un elegido. Consideré que estábamos, como siempre, en el fin de los tiempos y que mi destino de último sacerdote del dios me daría acceso al privilegio de intuir esa escritura (BORGES, 1989, pp. 596-7).

Ele ‘recorda’ que o jaguar é um dos atributos do deus. Passa, então, a tentar decifrar a linguagem ‘escrita’ nas rosetas do animal. Durante esse processo, ele dorme. Sonha com um grão de terra. Acorda e dorme outra vez. Sonha com dois grãos de terra; e assim sucessivamente. Até que sonha que está sendo sufocado pela terra que já toma conta de toda a prisão. Depois de despertar definitivamente destes sonhos (um sonho dentro de outro, que forma um labirinto infinito), Tzinacan tem uma experiência místico-sobrenatural, unindo-se com o ‘universo’ e conseguindo observar os seus desígnios. Por meio desta união mística, tudo se torna ‘compreensível’ para ele (sua “alegria de compreender”), inclusive a sentença secreta inscrita na pele do jaguar:

Es una fórmula de catorce palabras casuales (que parecen casuales) y me bastaría decirla para abolir esta cárcel de piedra, para que el día entrara en mi noche, para ser joven, para sumir el santo cuchillo en pechos españoles, para reconstruir la pirámide, para reconstruir el imperio. Cuarenta sílabas, catorce palabras, y yo, Tzinacán, regiría las tierras que rigió Moctezuma. Pero yo sé que nunca diré esas palabras, porque ya no me acuerdo de Tzinacán (BORGES, 1989, p. 599).

Ao compreender a ‘aporia’ do universo, Tzinacan transcende o indivíduo (o homem torturado, humilhado por seus algozes espanhóis e encerrado no cárcere). Compreende o todo do processo histórico universal. Portanto, não há mais sentido em usar tamanho poder para

propósitos que, do ponto de vista de quem compreende tudo, se tornam mesquinhos (o de restaurar uma cultura e uma civilização desbaratada, por exemplo). Além do mais, há outro obstáculo para uma possível execução de tamanho poder: a forma de linguagem articulada pelos humanos. Como enunciar a sentença no plano da realidade do homem, se a linguagem humana não dá conta da ‘simultaneidade’ e da amplitude de sentidos que a linguagem do deus possui?

Para Tzinacan, em sua compreensão total das coisas, a aporia passa a ‘euporia’, uma vez que desvenda a escrita na pele do animal. Entretanto, o enredo não deixa de ser aporético para o leitor, se considerarmos que a causa motora de todos os eventos principais do sistema de base está assentada na decifração e elucidação da escrita misteriosa que a pele do jaguar contém. O velho Tzinacan (aquele encarcerado, torturado, humilhado, impotente – do qual o novo Tzinacan não mais se lembra) ‘morre’ (isto é, é esquecido) na sua mesquinhez local, impossibilitado, tanto quanto o leitor, de compreender e solucionar o problema. Somente o Tzinacan universal o compreende, mas aí já duas questões são impostas: a) a vedação de tão rica e plena revelação, devido aos limites da compreensão humana; b) a mesquinhez da situação histórico-cultural do velho Tzinacan, indigna de ser restaurada por tamanho poder.

Considerando o enredo por este ponto de vista, é possível sugerir que a *natureza* originária da causa motora é temática. É a fórmula misteriosa a grande aporia que conduz o relato ao seu mais elevado labor, especialmente, quando confrontada com a pobre capacidade cognoscitiva do homem. Como é bem recorrente o narrador de primeira pessoa em Borges, não admira que essa causalidade permeie todo o discurso do sacerdote e, mais do que isso, se faça sentir através da própria incapacidade da enunciação linguística do segredo. Assim, seu *alcance* rompe os limites da diegese e rege o uso estratégico de certos recursos comunicativos em detrimento de outros com o fim de criar situações que evocam aquilo que é inaudito.

Apesar da ambientação histórica que ‘reveste’ a diegese, o conflito entre civilizações vai cedendo, aos poucos, espaço para a apresentação do problema (a fórmula) que descobrimos, com a leitura, estar no centro do enredo. Essa *centralização* fica notável através da leitura da passagem acima. Mas, o fenômeno mais interessante, do ponto de vista dos critérios comparativos que empregamos, é a problemática do *grau* da aporia. Mesmo não podendo (ou não querendo) enunciar a fórmula secreta, ele a conhece devido à experiência místico-transcendental que teve na prisão. A consciência extradiegética, no entanto, só pode imaginar o segredo como inconcebível, por causa de sua extraordinária complexidade. Na perspectiva da causalidade motora, nisto consiste a grande diferença entre a aporia de “La escritura del dios” e a aporia de “El inmortal”.

## 2.5. “El espejo y la máscara”

O enredo tem como causa motora a construção de uma loa que pudesse cantar efetivamente a glória da batalha de Clontarf. Das três tentativas realizadas pelo poeta, a última ganha caráter fortemente aporético, constituindo-se como causa imediata do desfecho (o suicídio do poeta e a vida de mendigo do rei).

O poema resumido a uma só linha surge ao poeta depois que ele acorda dizendo palavras que não lhe faziam sentido: “En el alba – dijo el poeta – me recordé diciendo unas palabras que al principio no comprendí” (BORGES, 1989, p. 47). O peso do que havia sintetizado com estas palavras é altamente impactante e gera efeitos muito negativos: “Algo, que no era el tiempo, había surcado y transformado sus rasgos” (BORGES, 1989, p. 47). O poeta demonstra claramente não querer tê-lo feito: “Ojalá Cristo Nuestro Señor me lo hubiera prohibido” (BORGES, 1989, p. 47). E a consequência mais drástica de tal problema é visto no desfecho, com a morte do poeta e o novo estilo de vida do rei – que, enquanto esteve vivo, “no ha repetido nunca el poema” (BORGES, 1989, p. 47).

É possível perceber a *natureza* temática da aporia pelos recursos que a veicula: as palavras e o poema. Que o rei e o poeta sejam seus portadores não os caracterizam como fontes da aporia, pois o motivo central os antecede e não se origina de seu caráter e de seu pensamento. Ao poeta, como uma revelação, é dado o dom de resumir o intangível, o até então inaudito, o incognoscível.

O narrador não ousa tentar expressá-lo. Sabe apenas que o poeta conseguiu representar o Belo<sup>629</sup> na batalha de Clontarf em uma linha. Neste caso, entretanto, há um particular interessante: a rigor, não é apenas o tema que carrega o mistério; pois, parcialmente, sabemos qual é a motivação da ode – cantar a vitória do rei na batalha de Clontarf. Há mistério também na *forma* dada ao tema, isto é, na linha poética que realiza o inconcebível.

O *alcance* da aporia supera os limites da diegese apenas se considerarmos que o narrador é tão vítima do mistério quanto o leitor. Mas essa colocação já entra no mérito dos *graus* da aporia, que mencionaremos mais adiante. Em geral, não conseguimos vislumbrar nenhuma determinação de cunho aporético que modifique significativamente os recursos enunciativos pertencentes ao nível da narração, como ocorre, por exemplo, na forma de narrar do protagonista em “El inmortal” e em “La Biblioteca de Babel”. Considerando que o

---

629 O rei, ao saber-se portador de tamanho “pecado” que era conhecer o inefável, diz, em solidariedade ao poeta: “El [pecado] que ahora compartimos los dos (...). *El de haver conocido la Belleza*, que es un don vedado a los hombres” (BORGES, 1989, p. 47. Grifo nosso).

problema de “El espejo y la máscara” é posto mais ao fim da narrativa, é perceptível que somente o clímax (a apresentação e leitura do extraordinário poema) e o desfecho (o fim do poeta e do rei) são as partes do enredo nas quais a aporia tem um alcance mais efetivo.

Já em relação à *centralidade*, se tomarmos como base a suposição de que as partes iniciais do enredo são construídas em função da aporia que aparecerá posteriormente, é viável considerar o problema como o grande motivo de toda a narrativa. Desta forma, diferentemente das demais narrativas borgesianas já citadas, “El espejo y la máscara” é, até agora, a única que apresenta o problema aporético tardiamente no relato. Lembramos, a altura, que nos contos acima, o problema já está sugerido no próprio título (“El inmortal” - a imortalidade; “La Biblioteca de Babel” - o mistério da Biblioteca, que é o universo; “La escritura del dios” - escrita criptografada na pele do jaguar; “La secta del Fénix”, “La busca de Averroes” etc.).

Sobre o *grau*, já adiantamos anteriormente que a aporia atinge o nível da narração e a consciência extradiegética. Os personagens centrais (o rei e o poeta) são os portadores de *nossa* aporia, pois eles vislumbraram a “Beleza” (e pagaram alto preço por isso).

A narrativa trabalha também alguns objetos de modo bastante alegórico (o espelho, a máscara e o punhal). Esses elementos aparecem de maneira circunstancial; porém, encerram em si algum simbolismo que não está imediatamente evidente. Somente em uma análise mais rigorosa seria possível relacionar estes elementos com a aporia presente no enredo: tarefa que ultrapassa os limites de nosso trabalho.

Como conclusão, deixamos o quadro abaixo, a fim de que sejam mais facilmente aproximadas as narrativas borgesianas com maior potencial aporético, conforme nossa apreciação. Importa acrescentar que o conto “El inmortal” se destaca das demais narrativas citadas nesta seção, entre outras coisas, por dois aspectos: primeiro, pela maestria com que é construída a causalidade aporética em si – derivando-a de noções irreconciliáveis de imortalidade; segundo, pelo modo como ela é envolvida e inter-relacionada com outras dimensões da narrativa, de modo a fazê-la conectada ao mais ínfimo pormenor textual (como, por exemplo, a ligeira menção à *flecha cretense*). Devido à tamanha riqueza de relações (em vários níveis narrativos), consideramos, sem hesitação, este conto como a mais complexa produção literária do escritor argentino.

#### QUADRO SÍNTESE

| Narrativa | Causa motora aporética | Natureza | Alcance | Centralida de | Grau |
|-----------|------------------------|----------|---------|---------------|------|
| La        |                        |          |         | É a           |      |



|                              |                                                                                      |                                                                            |                                                                                                                                              |                                                                                                                                                                 |                                                                                                                                                                                                                    |
|------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Biblioteca de Babel</b>   | O segredo indecifrável da Biblioteca                                                 | Temática                                                                   | A causa influencia a forma do discurso, e promove a assimilação de elementos da narração para o enredo.                                      | causalidade mais importante do enredo, dando-lhe a forma e a finalidade do relato                                                                               | Aporia absoluta                                                                                                                                                                                                    |
| <b>La secta del Fénix</b>    | O segredo da seita                                                                   | Temática                                                                   | Em tese, ultrapassa os limites da diegese e atinge o nível da narração.                                                                      | A causa é elemento central que dá sentido à existência da seita e, por consequência, à existência do próprio relato.                                            | Aporia absoluta                                                                                                                                                                                                    |
| <b>La busca de Averroes</b>  | Impossibilidade de compreensão de conceitos ligados a uma realidade cultural diversa | Formal – a incapacidade de compreensão do protagonista é a fonte da aporia | A aporia é a causa de um duplo universo diegético – o de Averróis e, inversamente, o do narrador. Neste sentido, alcança o nível da narração | A aporia oriunda da incapacidade de compreensão de uma realidade é o centro de todo o relato, seja na perspectiva de Averróis, seja na perspectiva do narrador. | Aporia relativa, quando focamos Averróis e sua dificuldade; a aporia é absoluta se nos situarmos ao nível da narração (que empreende uma tentativa de retratar os anseios de Averróis a partir de sua perspectiva) |
| <b>La escritura del dios</b> | A escrita - fórmula, composta de quatorze palavras                                   | Temática                                                                   | A aporia alcança o nível da narração                                                                                                         | É o motivo mais importante para a composição                                                                                                                    | Aporia relativa: somente a consciência diegética não                                                                                                                                                               |

|                               |                                            |          |                                                 |                                                                          |                                                              |
|-------------------------------|--------------------------------------------|----------|-------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------|
|                               |                                            |          |                                                 | do enredo                                                                | sabe                                                         |
| <b>El espejo y la máscara</b> | A forma do poema conjugada ao seu conteúdo | Temática | Atinge, diretamente, as partes finais do enredo | É o motivo central da narrativa, mesmo que apareça tardiamente no relato | Aporia relativa, uma vez que só o rei e o poeta <i>sabem</i> |

### 3. Conclusões gerais: aproximação entre as narrativas “A terceira margem do rio” e “El inmortal”

As duas narrativas analisadas neste trabalho comungam alguns pontos, seja por convergências ou por divergências. Quando consideramos o que há de semelhante ou diferente entre ambas, temos sempre em mente a nossa categoria central de análise: o *enredo aporético*. Partindo desta perspectiva, procuramos demonstrar que tanto “A terceira margem do rio” quanto “El inmortal” trabalham uma aporia como causa central que justifica o funcionamento de todos os elementos componentes de seus enredos.

Assim, tendo uma aporia como base, a *coerência lógica* (que é uma definição possível para o que compreendemos como *enredo*) dos elementos formadores da diegese segue necessariamente um padrão: é indispensável que o jogo narrativo apresente um problema, trabalhe-o ao longo do relato e o verta num problema impossível de ser elucidado no desfecho. Constatando isso em uma narrativa, é plausível falar que seu enredo é aporético.

Nesta linha se inscrevem as duas narrativas escolhidas para análise. Elas apresentam ao leitor uma situação problemática que persiste e que não é elucidada no fim. Essa é a característica mais geral comungada entre ambos os textos de Guimarães Rosa e de Jorge Luis Borges. Entretanto, se os aproximarmos pela ótica dos quatro critérios ligados à causalidade motora, é possível vislumbrar o surgimento das diferenças que reverberam no próprio estilo em que estão escritos os contos.

A *natureza* da aporia diverge num e noutro caso. Em “A terceira margem do rio”, a fonte primária da aporia é o caráter e o pensamento do protagonista. O pai, por sua vez, pode ser portador de uma aporia que lhe é externa, de natureza temática. Mas, como vimos, estamos sempre na perspectiva do narrador/filho e, por conta disso, só podemos apreender o sofrimento afetivo que a decisão do pai lhe causa. Portanto, para o leitor e para o narrador, a

fonte primária da aporia é a decisão do pai e não, necessariamente, a motivação maior que o orienta. Na análise deste conto, enfatizamos bem a ideia de que não é a motivação primeira do pai que perturba a vida emocional do filho, mas o efeito imediato desta motivação, isto é, sua partida irreversível para o meio do rio. É óbvio que questionar uma aporia é questionar, mesmo que indiretamente, a outra. Porém, para o filho, é muito mais impactante o ato concreto do que o seu correlato abstrato. E esta sutil diferença lança implicações importantíssimas sobre a peculiaridade da aporia trabalhada. É por meio dela que fazemos a mais fundamental das distinções entre as causalidades motoras de “A terceira margem do rio” e “El inmortal”.

A tensão emocional incoercível que se apodera do narrador/filho não lhe permite abstrair o problema. Impedido de desenvolver uma reflexão mais sofisticada, ele se torna incapaz de lidar com a dificuldade de forma *metódica*. Sua razão está obliterada pelos seus sentimentos, pois o que ele vivencia é o que estamos chamando de *aporia catártica*. “Catártica”, no sentido mais geral do termo, como aquela intensa perturbação de cunho emocional que precede a resignação e destrói a prepotência de querer se imaginar *sabedor*. Neste sentido, “catártico” é o efeito das aporias socráticas, ilustrações mais próximas da acepção que desejamos expressar.

Numa via diversa está a aporia de “El inmortal”. Sua natureza é temática, o que significa dizer que a motivação central não surge de nenhuma categoria narrativa. O narrador (que também é protagonista) herda de um viajante do mundo oriental o desejo da busca. O seu espírito bélico-aventureiro é a causa inicial de sua motivação. No entanto, ao se deparar com a extraordinária Cidade e com seus habitantes, seu propósito passa a ser o de encontrar meios para compreender o fenômeno que lhe afeta. Como sabemos, essa compreensão nunca ocorrerá por completo, pois a dificuldade é impossível de ser resolvida até mesmo para um imortal. Como não há solução plausível, o objetivo da aventura se inverte: agora é a busca pela mortalidade o único viés que pode tirar o protagonista de sua eterna condição aporética.

Além de ser temática, a aporia de “El inmortal” se diferencia daquela de “A terceira margem do rio” por outra configuração. Se no primeiro caso nos deparamos com uma aporia, cujo fundamento é a intensa experimentação do sentimento de *perplexidade*; no segundo, o desejo de elucidar o problema é mais realçado do que sua vivência afetiva. Ou seja, Marco Flamínio Rufo está empenhado, desde o princípio de sua jornada como imortal, em procurar *caminhos* que promovam a conciliação entre a imortalidade e a natureza humana. Não sendo possível tal conciliação, empenha-se em buscar o meio mais eficaz de abandonar o problema e

livrar-se do peso de ter que elucidá-lo. Esta ênfase na *busca pela solução* da dificuldade mais do que nos sentimentos despertados por ela caracteriza a *aporia zetética*.

Contudo, reiteramos a reflexão desenvolvida por Vasilis Politis: não é possível e nem conveniente apreender as aporias catártica e zetética como duas condições estanques. Essas duas características resultam da perspectiva ficcional projetada sobre um problema de difícil elucidação. No caso de “A terceira margem do rio” é o narrador/filho que releva a afloração emocional suscitada pela questão (mais do que a busca por respostas sérias<sup>630</sup>). Em “El inmortal” é o antigo espírito aventureiro do protagonista que não se conforma com a dissonância *natureza humana/imortalidade*. Deve haver uma solução (pensa ele); e as partes mais extraordinárias da narrativa decorrem deste anseio de busca. É preciso, portanto, pensar em hipóteses e adotar atitudes/medidas efetivas que possam transformar em *euporia* sua condição *aporética*. Em outras palavras, as análises dos dois contos parecem apontar as características catártica e zetética como marcas não motivadas necessariamente pela natureza de uma dada aporia, mas como decorrência da postura da consciência diegética ante o problema sem solução.

O *alcance* das aporias nas duas narrativas é também interessante. Entre “A terceira margem do rio” e “El inmortal” prevalecem observações similares as que foram feitas sobre o último conto em relação aos demais do escritor argentino. Comentamos que “El inmortal” excede em complexidade os contos borgianos aqui mencionados, especialmente, neste quesito. A aporia está envolta em camadas narrativas e atinge diferentes discursos através de seus efeitos diretos e indiretos. Tanto o discurso da intradiegeese como o discurso da diegeese estão transpassados e indubitavelmente influenciados pela aporia da imortalidade. Neste sentido, o trabalho de trazer esta aporia para outros domínios da narrativa é bem mais complexo do que aquele apresentado em “A terceira margem do rio”.

No conto de Rosa, o narrador, por ser de primeira pessoa, tem alguns componentes de seu discurso assimilados ao domínio do enredo por meio do princípio diegético. Assim, não admira que a aporia dite a forma e a finalidade do *enunciar* de maneira mais evidente. Processo similar também caracteriza o enredo de “El inmortal”: temos um narrador de primeira pessoa, cuja enunciação está constantemente marcada pela aporia da imortalidade. A diferença é que o conto de Borges não para por aí. Não parece suficiente irradiar as influências

---

630 Convém lembrar que as hipóteses levantadas pelo povo da comunidade e pelos familiares estão, em algum grau, enviesadas por credices populares ou pensamentos fantasiosos (como a equiparação do pai a Noé). Neste sentido, não são as respostas mais “sérias” (isto é, racionais) para o enfrentamento da polêmica. O narrador tenta uma investigação séria uma vez – quando busca respostas no construtor do barco do pai. Mas, como sabemos, ele já está morto e leva para o túmulo, talvez, a única possibilidade de esclarecimento. Ao narrador, portanto, só resta lamentar e vivenciar o desconcerto até o fim. Não há saída.

causais da aporia apenas sobre o universo da intradiegeese e de seu discurso imediato (como ocorre em “A terceira margem do rio”). É preciso também fazê-las presentes em instâncias externas ao relato ao qual pertencem primordialmente.

Em relação à *centralidade* da aporia na formação do enredo de ambas as narrativas, pouco se tem a dizer. Para nós, é evidente que a decisão do pai e o tema da imortalidade são os fundamentos do enredo das duas narrativas. O relato é constituído em função desses elementos causais, fazendo os diversos níveis da narrativa convergirem, desde o início, para eles.

Nenhuma questão místico-filosófica que, porventura, transpareça no enredo de “A terceira margem do rio” é mais central do que a própria condição perturbadora em que o narrador está envolto. O seu relato está saturado da perplexidade que lhe anula, uma por uma, as mais variadas hipóteses. Essa narrativa de Rosa não é matéria para reflexões místicas elucidantes; mas, ao contrário, é uma apologia ao mistério que se rebela contra qualquer forma de conhecimento humano, contra qualquer postura solucionadora. Esse aspecto é o que há de mais central no conto rosiano e, neste sentido, o que há de mais singular em toda a obra do escritor brasileiro, pois nenhuma outra narrativa sua desenvolve em tamanha intensidade e persistência a experimentação da *perplexidade* (que é outra nomeação possível para aporia).

Também não é matéria de *interpretação aberta*, como alguns querem lidar com o problema perturbador que encerra o conto. A narrativa é construída com o objetivo de tornar falha qualquer possibilidade interpretativa que tenha viés solucionador. Por essa perspectiva, nem mesmo “El inmortal” oferece uma condição fundante tão hermética quanto a que nos presenteia a narrativa de “A terceira margem do rio”.

O relato de “El inmortal”, ao contrário, ‘mascara’ o problema nuclear ao apresentá-lo através da multiplicidade temática que lhe está associada. E, nesta conjuntura, surge uma crítica que não é capaz de reconhecer o fulcro motivador primário que funda a *coerência lógica* do relato. Assim, não raro, lemos trabalhos em que a questão da identidade, da autoria, do próprio ato de produção literária etc., são enfatizados como assunto principal. Estas abordagens não falham por eleger alguns destes temas como princípio orientador da análise. Elas falham ao tentar estabelecê-los como o motivo central do conto borgiano. Falham porque não sabem reconhecer que a multiplicidade temática aparece em “El inmortal” como efeito e não como causa. Ao impor, portanto, um tema secundário como motivo central, o crítico inverte a relação, tornando causa o que na realidade é efeito. Por uma abordagem assim

constituída, ele projeta uma ‘solução’ que é mais um ‘remendo’, e que logo se mostra exígua quando projetada sobre a totalidade da narrativa<sup>631</sup>.

Como havíamos mencionado, o próprio Borges, no epílogo de *El Aleph*, centraliza o tema da imortalidade ao dizer (de forma irônica) que o conto é um esboço ético para os imortais<sup>632</sup>. Porém, a relação do motivo central é complexamente ampla, o que transforma a narrativa numa espécie de ‘vitrine’ onde se expõe variados produtos.

Quanto ao *grau*, a aporia de “A terceira margem do rio” aparenta ser ‘mais’ inacessível do que a de “El inmortal”. Essa ilusão, talvez, se dá pelo fato de que, no primeiro conto, trabalha-se com uma informação totalmente truncada, acerca da qual não é possível negar ou afirmar de modo peremptório nada cognoscitivamente substancial. Esse estado de suspensão mental reflete-se no mundo afetivo da consciência diegética na forma da já mencionada perplexidade. Em “El inmortal”, conhecemos os aspectos da informação basilar; porém, o que de modo nenhum se resolve é a convivência da *contrariedad* que constitui a essência da aporia. Ou seja, não é possível compreender como duas condições irreconciliáveis (a imortalidade pessoal e a imortalidade cósmica) atuam no interior da narrativa sem se anularem. Isso é bem característico do paradoxo formador do entendimento aristotélico da aporia, conforme nos expõe Pierre Aubenque. Assim, se por um lado temos a ausência perturbadora de uma informação vital; por outro, temos o inexplicável funcionamento de aspectos contrários constituindo a unidade da aporia.

A rigor, a inacessibilidade de uma aporia não está centrado necessariamente no conhecimento ou desconhecimento de uma informação. A crescente certeza da impossibilidade de sua resolução é vista também como efeito de tal hermetismo. A questão importante aqui é saber que o fechamento está relacionado com a não apreensão resultante tanto do *inacessível* quanto do *inexplicável*. Deste modo, como nem a consciência diegética, nem a extradiegética são capazes de ou *acessar* e/ou *explicar* satisfatoriamente o problema em torno do qual a narrativa se estrutura, é conveniente afirmar que a aporia é *absoluta*, isto é, o seu grau de fechamento é total. Do nosso ponto de vista, é isso que ocorre tanto em “A terceira margem do rio” quanto em “El inmortal”.

---

631 Por exemplo, dizer, como Domenique Jullien, que a *persona* de Joseph Cartaphilus é um amálgama proveniente da lenda do *Judeu Errante*, é algo praticamente exclusivo às inquirições que podem ser feitas a este personagem. Suas ilações não justificam plenamente a *persona* de Marco Flamínio Rufo, nem a relação deste com Homero. Neste sentido, assumir que o tema fundador do conto é a lenda constitui, no mínimo, uma limitação, pois tal lenda não explica suficientemente bem outras situações do enredo.

632 Ao citarmos o parecer do autor sobre sua própria obra, estamos cientes de que esse procedimento não é recomendado num trabalho de análise literária. Entretanto, como expomos na *seção 1.3.* (parte II), o caso de Borges é uma exceção. O escritor argentino faz correlações bastante proveitosas entre suas obras de ficção e suas palestras, ensaios e comentários críticos em geral.

Em relação ao *sistema de base*, os enredos apresentam configurações diferentes. No conto do escritor brasileiro, a criação da aporia com ênfase na inacessibilidade da informação exige uma ‘economia’ no uso de funções cardinais. A lacuna deixada pelo encadeamento de certas sequências é devidamente suprida pelo eixo integrativo através de índices e informantes que são decisivos na formação de todo universo afetivo expresso pelo narrador. É esta condição que faz os índices ganharem maior relevância do que os próprios núcleos componentes da história. “El inmortal”, ao contrário, não economiza nos encadeamentos sequenciais. Mas, assim o faz porque está seguindo a lógica imposta pela natureza de sua aporia: a *zetética*, que exige a ação metódica com intenções elucidativas. Portanto, é preciso que se desenvolva novas sequências cada vez que um método não é capaz de lidar com o problema de modo satisfatório.

Numa comparação mais detalhada, percebe-se que os narradores são os herdeiros diretos da lógica instituída pela causalidade aporética orientadora da configuração do enredo. Eles fazem os motivos catárticos e zetéticos emergirem ao primeiro plano quando entram em contato direto com o problema. Em “A terceira margem do rio”, O narrador filho, como enfatizamos, está impossibilitado de superar a perplexidade. A tensão emocional gerada pelo problema ocupa e ‘macula’ a sua forma de compreender o fenômeno. O seu ponto de vista resulta do forte impacto afetivo que a decisão do pai lhe causa. Neste sentido, não é possível se consolidar em seu discurso, nem em suas ações, a persistência da busca metódica.

O narrador de “El inmortal” também sofre os efeitos da perplexidade, especialmente, quando explora o símbolo maior de sua aporia: a Cidade dos Imortais. Entretanto, após vivenciar o absurdo, ele desenvolve um forte desejo de querer superá-lo. Inicialmente, por meio da reconciliação do irreconciliável, isto é, da adaptação do homem à condição de imortalidade proposta pelo conto. Daí surge os primeiros *metodos*, cujos mais ilustres são as sequências que nomeamos de Praxe e Inércia. Depois, já na desesperança oriunda da convicção de que o problema não se resolve, o narrador procura um caminho alternativo capaz de livrá-lo de tal vivência infeliz. A aporia central deixa uma ‘válvula de escape’ para que os imortais não fiquem encadeados permanentemente no problema: o antídoto provisório é a mortalidade. Reiteramos que a provisoriedade desta via não consiste na elucidação do problema, mas na libertação do ciclo temporal perturbador proposto pelo conceito de imortalidade trabalhado na narrativa.

Na perspectiva dos protagonistas, há uma semelhança, num momento da narrativa, entre o pai de “A terceira margem do rio” e os trogloditas de “El inmortal”. Havíamos dito que o pai aparenta vivenciar uma etapa mais profunda da aporia. Ele é frio e decididamente

metódico em sua busca. Desde o princípio, quando manda construir a canoa, sabe o que quer, como se houvesse premeditado tudo com antecedência. Está claro que ele encara o problema com uma atitude bem diferenciada da de seu filho, o que nos levou a afirmar que o protagonista experimenta a fase zetética da aporia.

Nesta condição, essas características o aproxima dos trogloditas imortais quando adotam a Inércia como solução viável à questão da imortalidade. O que de imediato sobressai na comparação é a condição corporal. Tanto o pai quanto os trogloditas estão maltratados fisicamente, barbas desgrenhadas e grandes: situação que evoca o estado de mendicância. O descaso com a aparência física é bem pontual no conto rosiano, mas no do escritor argentino está esparso ao longo de toda a narrativa. A título de breve comparação, vejamos as seguintes passagens:

Mas eu sabia que ele agora virara cabeludo, barbudo, de unhas grandes, mal e magro, ficado preto do sol e dos pelos, com o aspecto de bicho, conforme quase nu, mesmo dispondo das peças de roupas que a gente de tempo em tempos fornecia (ROSA, 2011, p. 80).

En la arena había pozos de poca hondura; de esos mezquinos agujeros (y de los nichos) emergían hombres de piel gris, de barba negligente, desnudos. Creí reconocerlos: pertenecían a la estirpe bestial de los trogloditas, que ifestan las riberas del Golfo Árabe y las grutas etiópicas (BORGES, 1989, p. 535)

El cuerpo era un sumiso animal doméstico y le bastaba, cada mês, la limosna de unas horas de sueño, de un poco de agua y de una piltrafa de carne (BORGES, 1989, p. 541).

Outra característica bem marcante compartilhada pelo pai e pelos trogloditas é a ausência de articulação linguística. Sabemos que o primeiro não articula uma única palavra, ao longo de toda a narrativa, servindo-se apenas de gestos para dar a entender os seus intentos. Os segundos se distinguem dos outros povos por não possuir linguagem articulada e por comer carne de serpente. Acrescente-se a essa característica o fato de ambos (o pai e os trogloditas) cultivarem também uma atitude de inércia quase absoluta.

O compartilhamento de tais aspectos pode ter uma origem comum: nos dois casos, a atitude de silêncio, inércia e, por consequência, de descaso corporal surgem como uma forma de dar enfrentamento a um problema de difícil elucidação. Portanto, do ponto de vista ficcional, é verossímil imaginar que o pai está no mesmo nível de vivência aporética dos trogloditas da fase da Inércia. É verossímil pensar que o protagonista rosiano nutre a esperança de elucidar o problema promovendo uma imersão total no mundo dos pensamentos.



Talvez daí, como os trogloditas imortais, ele tire um “prazer complexo” que o mantém estimulado a continuar sua busca<sup>633</sup>.

É interessante ainda acrescentar um adendo a dois componentes espaciais das narrativas. Até certa medida, é possível aproximar simbolicamente a ideia da “terceira margem” com a Cidade dos Imortais. Nas duas narrativas, estes espaços simbólicos têm funções similares: sugerir a intervenção do absurdo no plano das coisas ordinárias. Mais do que isso: trazer o vislumbre de uma natureza hermética que só pode ser paradoxalmente apreendida pela cognição na forma de uma aporia. Do nosso ponto de vista, a grande realização das duas narrativas consiste no sucesso de tal execução.

Finalmente, convém dizer que, ao longo da leitura das narrativas dos dois autores, percebemos que ambos são exímios criadores de enredos. “A hora e vez de Augusto Matraga”, “Duelo”, “São Marcos” (*Sagarana*); “Recado do Morro”, (*No Urubuquaquá, no Pinhém*); “Dão Lalalão” (*Noites do Sertão*); “Antiperipleia”, “Desenredo”, “Droenha”, “Hiato”, “Intruge-se” (*Tutameia*); “A estória do Homem do Pinguelo”, “Meu tio o Iauaretê”, “Bicho Mau” (*Estas estórias*) e muitas outras que compõem *Primeiras estórias*; todas elas testemunham positivamente em favor do escritor brasileiro. Do outro lado, contos como “O atroz redentor Lazarus Morell”, “O provedor de iniquidades Monk Eastman”, “O homem da esquina rosada” (*História universal da infâmia*); “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “As ruínas circulares”, “A Biblioteca de Babel”, “O jardim das veredas que se bifurcam”, “A morte e a bússola”, “O milagre secreto” (*Ficções*); “A outra morte”, “Emma Zunz”, “A casa de Astérion”, “Deutsches requiem”, “A procura de Averróis”, “A escritura do deus”, “O aleph” (*O aleph*); “O outro”, “O livro de areia” (*O livro de areia*); “Tigres Azuis”, “A rosa de Paracelso”, “A memória de Shakespeare” (*A memória de Shakespeare*), entre outros escritos pelo autor argentino, são exemplos de seu poder criativo.

Percebemos ainda uma diferença relativamente notável entre os dois escritores. Guimarães Rosa prefere fazer a ênfase do enredo cair, em geral, no protagonista. O enredo vem em função dele. Borges parece inverter essa relação: começa com ênfase no protagonista (na maioria das vezes, narrador de primeira pessoa); mas, em seguida, termina priorizando o próprio enredo. No escritor argentino, o enredo é uma categoria de suma importância, e seus personagens estão, na maioria das vezes, em função desta categoria. Estas são observações generalizadas que têm pouca importância do ponto de vista da análise; porém, parece importante como mais uma característica distintiva entre ambos os autores.

---

633 Lembrando o que diz o narrador de “El inmortal”: “No hay placer más complejo que el pensamiento y a él nos entregábamos” (BORGES, 1989, p. 541).

Essas são, finalmente, as principais observações que pretendíamos fazer ao escrever o presente trabalho. Neste sentido, damos por encerrado nossa reflexão.

#### 4. Referências

ARAÚJO, Cláudia. A dialogia e a mística cristã no conto “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa. *Cenários*, Porto Alegre, v.1, n.5, 1º semestre 2012.

BORGES, Jorge Luis. Ficciones. In: *Obras Completas*, vol. I. Buenos Aires: Emecé Editores, 1984.

\_\_\_\_\_. Borges oral. In: *Obras Completas*, vol. IV. São Paulo: Globo, 1999.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

CHRIST, RONALD J.. The Immortal – In: *Modern Critical Views – Jorge Luis Borges*. New York: Chelsea House Publishers, 1986, pp. 49-77.

ESTRABO. *Geography*. Disponível em:

<[http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Strabo/17A3\\*.html#ref220](http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Strabo/17A3*.html#ref220)>. Acesso: 03/09/19.

GONÇALVES, P.H.X. Estudos sobre o espaço africano nas “Histórias” de Heródoto e sua relação com o surgimento da Geografia. Trabalho de Graduação Individual (TGI) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo: São Paulo, 2017.

HERÓDOTO. *História*. Disponível em:

<<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/historiaherodoto.pdf>>. Acesso em 03/09/2019.

HOMERO. *Iliada*. Trad. de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

\_\_\_\_\_. *Odisseia*. Trad. de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

KAFKA, Franz. *Essencial Franz Kafka*. São Paulo: Pearson Education do Brasil, 2012.

ROSA, João Guimarães. *Ave, Palavra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

\_\_\_\_\_. *Estas Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

\_\_\_\_\_. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

\_\_\_\_\_. *Manuelzão e Miguilim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

\_\_\_\_\_. *No Urubuquaquá, no Pinhém*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

\_\_\_\_\_. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Ediouro Lazer e Cultura, 2011.

\_\_\_\_\_. *Tutameia (Terceiras Estórias)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Nenhures 2: ‘Lá, nas campinas’” – In: *Scripta*, Belo Horizonte, v.2, n.3, p 178-189, 2º sem. 1998.

PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PLINY, The Elder. *The Natural History*. Disponível em:

<<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0137%3Abook%3D5%3Achapter%3D8#note8>>. Acesso: 03/09/19.

VICO, Giambattista. *Ciencia Nueva*. Madrid: Editorial Tecnos, 1995.