

PERCURSO DA CRIAÇÃO

Daniel Paulo de Souza¹

RESUMO

Este trabalho pretende apresentar o percurso da criação literária, que começa na suspensão das certezas do mundo real, por meio da construção linguística e da articulação dos enunciados metafóricos, para, em seguida, reconfigurar a realidade e dar-lhe outro aspecto, possível apenas nesse universo de composição simbólica. Nesse processo, alguns textos utilizam o elemento fantástico para reforçar esse objetivo. De modo a evidenciar esse percurso, dois contos que tocam essa problemática foram utilizados: *As ruínas circulares*, do escritor argentino Jorge Luís Borges, e *A terceira margem do rio*, do brasileiro João Guimarães Rosa.

Palavras-chave: criação literária, metáfora, fantástico

ABSTRACT

This article has the purpose of analyzes the literary creation, which begins in the suspension of the certainties of the real world, through the linguistic construction and the articulation of metaphorical, to then reconfigure reality and give it another aspect, only possible in the symbolic composition universe. In this process, some texts use the fantastic element to reinforce this objective. In order to highlight this route, two short stories that touch this issue were used: “As ruínas circulares”, of the Argentine writer Jorge Luis Borges, and “A terceira margem do rio”, of the Brazilian João Guimarães Rosa.

Key words: literary creation, metaphor, fantastic

¹ Mestre em Filosofia pela Universidade São Judas Tadeu e doutorando em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie.

Como se pretende analisar o percurso da criação literária a partir de dois contos que fazem uso do elemento fantástico, é necessário iniciar este trabalho com uma breve apresentação de ambos, de seus enredos, a fim de facilitar a retomada de suas histórias com o intuito de indicar nelas a presença desse processo que leva à composição das narrativas de ficção.

O conto *As ruínas circulares*, de Jorge Luís Borges, narra a história de um mago, deveras velho e experiente em suas artes e trabalhos ocultos, que se refugia em um templo em ruínas para realizar uma tarefa sobrenatural: sonhar um homem para torná-lo real. Os dias se passam e cada parte deste filho imaginário vai ganhando formas, até o dia em que ele pôde partilhar de uma existência real, fora dos amálgamas inconscientes de seu velho pai, liberto para ter uma vida encarnada. O mago, após a longa jornada, acabrunha-se ao ser noticiado de que seu filho, que não pode ser tocado pelo fogo, está prestes a descobrir sua existência fictícia. Nesse instante, ele experimenta um espanto quando, ao tentar salvar seu primogênito, também não pôde arder nas chamas, em virtude de sua origem remeter também a uma projeção. O mago, ele mesmo, era o sonho de outrem.

Em *A terceira margem do rio*, o narrador-personagem conta a história de seu pai, homem correto e quieto, que, em certo momento, manda construir para si uma canoa a fim de lançar no rio. O problema é que sua proposta é a de nunca mais voltar e permanecer ali, suspenso entre as duas margens, seguindo uma nova forma de existir, solitário. Toda a família é obrigada a se reestruturar depois desse intento, seguindo cada qual seu caminho, após tentar em vão contato com ele que continuou à deriva nas águas. Somente o narrador permanece fiel à beira do rio, renunciando seus propósitos de vida para ficar próximo do pai, até o dia em que decide tomar o lugar dele na canoa e renovar esse ciclo de solidão nessa *terceira margem* do rio.

Suspensão das certezas

A ficção tem, como afirma Paul Ricoeur (1989, p. 221), a capacidade “de abrir e de desenvolver novas dimensões do real”, o que a remete para uma aparente criação ilusória que arrebatava o leitor e o faz habitar outros mundos, longe da fugacidade vivida. Na verdade, a

ficção, mais do que forjar o ilusório ou edificar um universo enganador, é a moderadora entre duas realidades, a do texto e a da vida, cujas fronteiras são afastadas pela lógica tradicional, mas aproximadas pelas significações do discurso literário. No movimento do imaginário, nas narrativas, toda trama tecida é mais um aspecto possível do mundo, uma faceta sua, a que de fato torna possível a experiência temporal: “o tempo se torna humano na medida em que está articulado de maneira narrativa”².

Moisés (1982) defende que a literatura é um construto de vocábulos polivalentes – reconhecidos assim pelos vários significados que apresentam – que rompem com a realidade descrita para cunhar uma ‘nova realidade’³. Para o autor, quando a percepção remonta os objetos e os transforma em texto, coloca-se no liame entre a palavra e o pensamento, entre a matéria e a linguagem, e permite que se efetive, na elaboração do discurso, a construção da dimensão imaginativa. Esse aspecto ganha maior amplitude quando se destaca a ideia de *novos referenciais* trabalhada por Paul Ricoeur. É no processo de suspensão da crença imediata das coisas que se transpõe os limites do texto para então se sublimar a criação de uma *realidade suspensa*, que parte de uma descrição do chamado ‘mundo da vida’ realizada pela mediação das palavras, mas que, por meio do tecido metafórico e sugestivo da própria linguagem, desestrutura as certezas aparentes e lança o leitor no movimento de operação expressiva⁴ do texto. Aliás, quando não há mais convicções de que as coisas descritas são pertencentes ao universo das *aparências reais*, instaura-se, segundo Todorov (1977, p. 31), a primeira condição do fantástico: a hesitação do leitor, “a percepção ambígua que tem o leitor dos acontecimentos relatados”.

Essa desestabilização das certezas, elemento do fantástico, é o percurso da criação da própria literatura, presente em ambos os textos analisados. Em *As ruínas circulares*, por exemplo, o narrador, a respeito dos propósitos do personagem, diz: “O objetivo que o guiava não era impossível, ainda que sobrenatural. Queria sonhar um homem: queria sonhá-lo com integridade minuciosa e impô-lo à realidade”⁵. Por se tratar do segundo parágrafo do conto, a

² RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*, p. 9.

³ MOISÉS, Massaud. *Literatura: mundo e forma*. São Paulo: Cultrix, 1982.

⁴ MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da Percepção*, p. 248.

⁵ BORGES, Jorge Luís. *As ruínas circulares*. In.: *Ficções*. Trad. de Carlos Nejar. São Paulo: Abril Cultural, 1972, p. 80.

estranheza da tarefa – sonhar um homem e proporcionar-lhe uma existência fora dos sonhos – é causa de um espanto que se impõe desde o início e que acompanha o leitor em toda a narrativa. Assim, destituída a lógica das ações, embarcar-se-á, nas palavras do narrador, no campo do *sobrenatural*.

Isso também ocorre no texto *A terceira margem do rio*, quando o personagem fala de seu pai, cujo objetivo, ao construir a canoa, não remonta as experiências naturais a que o leitor está acostumado. O narrador assim descreve a partida do pai: “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 estarrecer de todo a gente”⁶. A revelação do fato intrigante é feita pela própria elaboração discursiva: a frase “*a estranheza dessa verdade deu para estarrecer*” aproxima termos que, sugestiva e significativamente, compõem esse mosaico fantástico. A ação, estranha, estarrecedora, é, ao mesmo tempo, verdadeira a seu modo, possível somente nesse universo ficcional, fabricada por um enunciado que se afigura todo metafórico.

Silva (1992) dimensiona bem o trabalho da literatura quando aponta que ela mesma faz parte das tentativas humanas de desvendar a realidade, o que a credita uma certa função heurística ao elevar percepções e sentimentos insuspeitados ao campo da reflexão. A partir daí, não se pode mais ignorar tais descobertas quando elas ‘dão a ver’ as próprias dimensões da existência, ou afiançam a possibilidade de se descobrir *outros reais* à medida que o tecido metafórico faz ver novas significações. Silva (1992, p. 142) ainda diz: “A relação estética nos compromete porque a criação artística só pode ser entendida por meio de participação”. Para essa realização participativa, leitor e texto se encontram no campo da construção linguística, no domínio da *enunciação metafórica*. É a linguagem, como destaca Ricoeur, que proporciona a criação do campo imaginativo por meio da inovação semântica.

Enunciação metafórica

O trabalho metafórico possui um fundamento enraizado na experiência do ser e na condição primeira da linguagem. A metáfora se dispõe a um movimento que captura o

⁶ ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, p. 33.

essencial⁷ da expressão, sua riqueza, amparada na característica maior da linguagem de ser alusiva, de remeter a significados, de apontar um horizonte ausente, de transcender a si mesma. Nessa perspectiva, o debate que pode ser instaurado é a exata contribuição que essa articulação textual dá para o plano do conhecimento, sem reduzir-se a uma operação lógica que apenas medeia a relação entre o sujeito, seu pensamento, e o mundo. Antes de ser mediação, construto racional, “a língua se precede a quem aprende, ensina-se por si mesma e sugere a própria decifração”; esse é, talvez, “o prodígio que define a linguagem”⁸. A produção metafórica embarca nessa rítmica movimentação que a linguagem proporciona.

É possível considerar que a metáfora produz uma nova ordem do discurso, ela traz a aproximação de dois termos cujas vidas, antes isoladas, passam, no processo metafórico, a comungar de uma cumplicidade. Diz Ricoeur que, “se, formalmente, a metáfora é um desvio em relação ao uso corrente das palavras, de um ponto de vista dinâmico ela procede de uma aproximação entre a coisa a nomear e a coisa estranha à qual ela empresta o nome”⁹, fazendo que represente uma espécie de ‘curto-circuito’ entre os termos de modo sintético e implícito. Dessa forma, ela pressupõe o reconhecimento de uma ‘identidade na diferença’, pois entre dois termos que se supõem diferentes há um fator de semelhança que os torna próximos na elaboração textual.

A partir do contexto da frase, é possível concordar com Ricoeur que a metáfora ocorre a partir de uma *predicação* e não de uma denominação¹⁰. Por isso, ele passa a falar em “enunciação metafórica” e não em uso “metafórico da palavra”¹¹, dizendo que “a metáfora é, antes, um uso desviante dos predicados no quadro da frase completa”¹². Sendo produto de uma transgressão, a metáfora pode ser tomada como uma *impertinência semântica*, uma vez que subverte as relações significativas habituais da linguagem. Depois, não sendo propriedade de um nome, mas pertencente ao conjunto da frase, ela deixará de ser chamada de metáfora para ser *enunciado metafórico*. Assim, a metáfora é, na verdade, uma *impertinência semântica do*

⁷ Esse essencial não pode ser entendido como o ato simples da comunicação, mas o que lhe afiança a contínua renovação em termos de sentido e significação.

⁸ MERLEAU-PONTY, M. *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, p. 331.

⁹ RICOEUR, P. *A metáfora viva*, p. 43.

¹⁰ RICOEUR, Paul. *Teoria da Interpretação*. Lisboa: edições 70, 1999, p. 61.

¹¹ Idem, *ibid.*

¹² RICOEUR, Paul. *A imaginação no discurso e na ação*, p 217.

enunciado. Na aproximação entre os termos dentro desse enunciado *impertinente*, surge o que Ricoeur chama de *choque*¹³ entre dois campos semânticos distintos, antes descrito como desvio, ou erro categorial. A resposta a esse choque faz surgir o que Ricoeur anteriormente chamou de ‘nova ordem’, e que aqui, em vista da denominação “impertinência”, será tomado como *nova pertinência semântica*¹⁴. Se o significado habitual do termo não se aplica mais no contexto, é preciso então um novo significado, que será justamente a *inovação semântica*. A distância lógica entre os campos semânticos, que fazia que eles permanecessem separados, é anulada pela ocorrência do choque, pela realização de um enunciado metafórico, em que “os significados estão todos dentro de uma frase singular de complexa interação de significações”¹⁵.

Outro aspecto importante sobre o enunciado metafórico é: a que o discurso metafórico faz referência? Ricoeur evoca Gottlob Frege e seu ensaio intitulado *Sobre o sentido e a referência*, em que estabelece uma hipótese de distinção que vale para todo discurso: o sentido é *o que diz* uma proposição, e a referência é *sobre o que* o sentido é dito. É importante ressaltar que, para Frege, essa distinção é antes para as palavras, para os nomes próprios.

A admissão do aspecto da referência para Frege é imprescindível, caso contrário não se pode negar ou afirmar um predicado sobre nada. Instaura o que se pode chamar de a necessidade de haver uma referência de primeiro grau diretamente ligada ao sentido. No entanto, a análise, quando salta para o campo do texto, requer a precisão que faz Ricoeur. Ele diz que o texto é uma entidade complexa, discursiva, é prioritariamente um “discurso como obra”¹⁶, já que em sua constituição operam todos os fatores de que já se falou. Por isso, diz, antes de tudo ele é “a sede de um trabalho de composição”, e a obra deve ser entendida como uma singularidade, correlato de um *fazer*. A interpretação, nesse caso, dirigir-se-á ao texto como obra, como disposição, como composição, como pertencente a um gênero e a um estilo singulares. Logo, não se contentaria com a mera estrutura da obra, como afirma Ricoeur, mas, a partir de agora, “pressupomos um mundo da obra”¹⁷. A estrutura da obra seria seu próprio

¹³ Idem, *ibid.*

¹⁴ Idem, *ibid.*

¹⁵ RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*, p. 58.

¹⁶ Idem, p. 336.

¹⁷ Idem, p. 337.

sentido, enquanto que o mundo da obra seria seu referente. A hermenêutica permitiria essa passagem para o mundo da obra, regulando a “transposição” da estrutura para esse mundo que a obra revela. Em outras palavras, diz Ricoeur, “interpretar uma obra é desvendar o mundo a qual ela se refere em virtude de sua ‘disposição’, de seu ‘gênero’ e de seu ‘estilo’”¹⁸. A busca que se dirige para o mundo desvelado pela obra é a oportunidade de se ver que o enunciado metafórico, embora tido como aquele que aparentemente não possui um referente imediato por causa da figuração, do erro categorial e da transgressão do sentido corrente que propõe, pode estabelecer a suspensão de uma referência imediata e constituir outra, chamada por Ricoeur de *referência metafórica*.

Para que se pense além da referência ostensiva e direta, a condição imposta por Ricoeur é a justificação da natureza distinta de certas obras, especialmente as literárias. A produção desse tipo de texto, ele diz, mostra justamente que a relação entre sentido e referência é “suspensa”. Suspende-se essa relação direta para a instauração de uma referência de *segundo grau*. O fazer artístico, escreve Ricoeur, não é desprovido de referência, mas exige a configuração de um novo postulado da referência: a obra literária somente desvela um mundo “sob a condição de que se suspenda a referência do discurso descritivo”¹⁹, ou, em outras palavras, que se pense em um referente de segunda ordem dado no próprio processo da metáfora, porquanto o enunciado metafórico mostra muito bem essa “referência suspensa” e essa “referência desvelada”. A expressão utilizada por Ricoeur é bastante enriquecedora, quando diz que, a partir da impertinência semântica e da inovação semântica que produz, o enunciado metafórico conquista justamente seu sentido “sobre as ruínas do que se pode chamar referência literal”²⁰ e constrói o que chama de referência de segundo grau; ele “faz referência a algo que não pode ser dito de modo direto, a uma dimensão da realidade que não pode ser alcançada de maneira direta”²¹ porque “a referência [metafórica] se faz à maneira de um ‘ver como’ que implica um ‘ser como’”²².

¹⁸ Idem, *ibid.*

¹⁹ Idem, p. 338.

²⁰ Idem, *ibid.*

²¹ GENTIL, Hélio Salles. *Para uma poética da modernidade*. São Paulo: Loyola, 2004, p. 190.

²² Idem, *Ibid.*

Realidade redesenhada

Ricoeur (1989, p. 224) diz que “é no imaginário que eu experimento o meu poder de fazer, que eu tomo a medida do ‘eu posso’. Eu só atribuo a mim mesmo o meu próprio poder, enquanto agente da minha própria ação”. Esse campo da idealidade só é possível, conforme destacado, pela articulação do discurso em sua instância metafórica, quando as ações humanas se efetivam nas narrativas de ficção para, assim, facultar qualquer história; segundo Ricoeur, o texto narrativo já é um tipo de conhecimento, uma explicação da realidade não conceitual ou teórica, mas um sentido próprio que faz o viver ganhar um significado por meio do tecer da intriga. Para tanto, a realidade projetada, bem como o fantástico dos textos, nas palavras de Todorov (1977, p. 74), necessitam nascer “da linguagem; é de uma vez sua prova e sua consequência”.

No conto *As ruínas circulares*, o mago dá vida ao filho através da atividade pensante (*cogito*). Entretanto, como a idealização vivificante deste novo ser se dá em sonhos, é impossível descartar as experiências do sonhador que se avultam no inconsciente e que se apresentam subjacentes neste momento de ‘ilusão fugaz’. Embora o pai modele o filho com um detalhamento que parece depreender-se apenas de uma atividade puramente racional, a pulsação de vida que à criação é conferida naquele ‘útero’ onírico lhe sensibiliza e dá feições maternas aos sentimentos do velho feiticeiro. O personagem não pode negar a si enquanto modela sua prole em uma dimensão alcançável apenas pela ordem da ficção.

Nesse percurso, a linguagem cumpre o papel de estruturar paulatinamente a realidade projetada na mente do personagem. O narrador diz, sobre o mago, que “esse projeto mágico esgotara o inteiro espaço de sua alma”²³, no entanto não deixou de permanecer “consagrado à única tarefa de dormir e sonhar”²⁴. Depois de algumas tentativas frustradas idealizando um colégio imaginário com alunos de índoles diversas, aposta que ali ainda houvesse “uma alma que merecesse participar do universo”²⁵. Percebe-se que, no tecer de toda a trama, o personagem se dispõe a abafar sua existência factível e projetar somente uma vida no inconsciente, cuja força é tão latente que nada a diferencia do que se observa na ‘vida real’; há

²³ BORGES, J. L. *As ruínas circulares*, p. 60.

²⁴ Idem, *Ibid.*

²⁵ Idem, p. 61.

lições para os alunos, há um rapaz especial que recebe ensinamentos particulares na tentativa de promovê-lo à realidade. O choque na interposição das realidades se faz significativo justamente quando ao mago sobrevém a vigília e todos os seus discípulos se desfazem. Nesse instante, “olhou a luz vã da tarde”, confundida “com a aurora”, e percebeu “que não sonhara”²⁶, evidenciando que a linha tênue entre ambas as dimensões – real e imaginária – parece desfazer-se para dar lugar à projeção enquanto estágio de idealidade do campo da ficção e marcação imaginativa do tecido metafórico do texto literário.

Mais que mostrar que o empenho de modelar os sonhos é uma tarefa difícil, impossível, segundo o conto (“mais árduo que tecer uma corda de areia ou amoedar o vento sem efigie”), assim que o mago desiluiu-se com a perda súbita do colégio, a narrativa reitera a possibilidade da realidade projetada: “quase subitamente, sonhou com um coração que pulsava”²⁷, o filho começa a tomar formas como um embrião que se desenvolve em ambiente uterino. A efetivação do mundo imaginativo, aqui, é a certeza de que a literatura garante a veracidade desse universo suspenso como possibilidade factível dentro do que Ricoeur chama de “mundo da obra”. Ali, configura-se uma ‘nova realidade’, independente, estranha à razão, mas verdadeira a seu modo e edificada pela criação literária. Quando Ricoeur (1989, p. 221) aponta para o desenvolvimento de novas dimensões da realidade, acentua também que o pressuposto para este labor é a “suspensão da nossa fé numa descrição exterior”.

Esse fato não torna o mundo criado um absurdo, já que o personagem percebia o filho a cada noite “com maior evidência”; pouco a pouco “percebia-o, vivia-o, de muitas distâncias e ângulos”²⁸. Todo o esforço culmina no nascimento desse “ser onírico”, na sua transformação em “ente real”, participe da realidade fora das projeções, mas peça de uma rede cíclica de criações imaginativas. O próprio pai, personagem central da trama, é a projeção de outro, a experiência com o fogo o revela que ele mesmo “era uma aparência, que outro o estava sonhando”²⁹.

Merleau-Ponty (1975, p. 310), ao se referir à pintura, diz que o artista retoma e converte em objeto “o que sem ele permaneceria encerrado na vida separada de cada consciência”, ou

²⁶ Idem, p. 62.

²⁷ Idem, p. 63.

²⁸ Idem, p. 63.

²⁹ Idem, p. 66.

seja, a realidade onírica de *As ruínas circulares* é parte do universo racional de que todos os homens participam, no entanto é negligenciada à medida que se assume, diante dela, uma postura utilitária. Como não se pode descartar a ideia de que a literatura, “do mesmo modo como as demais artes e as filosofias, as religiões e as ciências, é uma forma de conhecimento”³⁰, o que esse conto apresenta, embora pertencente às referências suspensas delineadas pelas enunciações metafóricas do texto, é um mundo tangível. A vida desse mago pertence ao fluxo natural da própria linguagem, que ultrapassa a objetivação das palavras e destaca, pela elocução, um movimento que salta à existência. O elemento insólito, atributo do fantástico, também faz parte da matéria-prima que compõe o próprio discurso literário.

No texto *A terceira margem do rio*, João Guimarães Rosa também apresenta esse construto imaginativo que, conquanto descolado da existência do mundo real, tem estatuto de independência. Na história do menino que vê o pai abandonar-se no meio do rio em uma canoa forjada para tal intento, o início parece assentar o enredo no plano das ações comuns: “Nosso pai era homem cumpridor, ordeiro, positivo”³¹. Das características do pai, nenhuma fugia da normalidade, apenas demonstrava que se tratava de um homem *quieto e responsável*. No entanto, numa investida atípica para seu comportamento, sai de casa sem dizer palavra e se lança ao destino do rio, próximo de casa.

O desenvolvimento narrativo já é feito de modo a apresentar os indícios que, segundo Todorov, remetem ao fantástico. O primeiro é a presença da primeira pessoa, do narrador-personagem, cuja visão de mundo se impõe em detrimento de qualquer ponto de vista para influenciar o rumo dos fatos. A certa altura o personagem, que relata as coisas anos depois de terem acontecido, dá pistas sobre a relação afetiva que tinha com o pai e, como isso, reveste os fatos com uma significação própria: “Nosso pai suspendeu a resposta. Espiou manso para mim, me acenando de vir também, por uns passos”³². Todorov (1977, p. 76) diz que “a primeira pessoa “relatante” é a que com maior facilidade permite a identificação do leitor com o personagem”, porque o pronome “eu” pertence a todos. Trata-se, segundo o autor, da “forma mais direta de penetrar no universo fantástico”.

³⁰ MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. p. 21.

³¹ ROSA, J. Guimarães. *A terceira margem do rio*, p. 32.

³² Idem, *ibid*.

Passo a passo, a atitude natural é suspensa e a realidade é redesenhada a fim de evidenciar uma outra referência real, própria da narrativa e possível apenas em seu universo peculiar. O lugar habitado, a terceira margem do rio, cuja enunciação já metaforiza a condição de espaço imaginário, depende da linguagem para sobreviver porque só ela permite, segundo Todorov (1977, p. 74), “conceber o que sempre está ausente: o sobrenatural”. O texto confirma esse fato, ao dizer que “aquilo que não havia, acontecia”, as pessoas descreviam que de canto nenhum se via o homem da canoa, que ele “nunca se surgia a tomar terra, em ponto nem canto, de dia nem de noite, da forma como cursava no rio, solto solitariamente”³³.

Essa estranheza obriga os familiares a assimilarem a vida de abandono do pai naquela margem quase inexistente e leva o narrador a afirmar que “a gente teve de se acostumar com aquilo”. No entanto, o embaraço da situação o conduz à dúvida; acostumar-se sem se acostumar de fato: “Às penas, que, com aquilo, a gente mesmo nunca se acostumou, em si, na verdade”³⁴. O insólito tem em si a incerteza da veracidade do que é vivenciado, há o reconhecimento de que na própria realidade instalou-se uma lacuna só percebida agora com o descortinar do fato estranho. Todorov (1977, p. 76) já afirmava que o fantástico exige a dúvida e, nesse caso, ela se instala no personagem, já que ele questiona: “Não adoecia?”, de que forma o pai, lançado às águas, sem comida, abrigo ou proteção contra as intempéries, resistia ao frio, ao calor e às chuvas, ou sustentava o barco à deriva na correnteza imprevisível? O importante não é a resposta, porquanto o “fantástico nos põe ante um dilema: acreditar ou não acreditar?”. A referência imediata, objetivada em virtude da racionalização do mundo e da linguagem ostensiva, direta, não dá conta dessa referência metafórica que possibilita a imagem de um homem lançado para sempre entre as margens de um rio.

O desfecho desse mundo criado começa com uma ideia paradoxal do tempo. No decorrer dos anos, em que a vida do pai permanecia lançada nas águas, “os tempos mudavam, no devagar depressa dos tempos”³⁵. As palavras sugerem uma tensão na sequência temporal – o devagar que ao mesmo tempo é depressa – e encaminham a história para a proposta circular vista no conto *As ruínas circulares*: o filho pretende tomar o lugar do pai, visto que dedicou sua existência a permanecer na sua própria margem tentando compreender os motivos do pai,

³³ ROSA, J. G. *A terceira margem do rio*, p. 33.

³⁴ Idem, p. 34.

³⁵ Idem, p. 35.

não teve família, não conseguiu casar-se, não pôde abandonar o rio. Ali, parado, ao propor a troca, acaba vendo-o, “ao por fim, ele aparece, aí e lá, o vulto”, “porquanto que ele me pareceu vir: da parte do além”³⁶. Ao narrador a imagem do pai se afigura como simulacro, que aparece “aí e lá”, um espectro de outro mundo, manejando o remo para concordar com a troca, expondo o filho à fraqueza de ser, ele mesmo, eternamente a sombra de uma história: a ligação constante com as águas fê-lo perder a autonomia e ser a projeção de um relato, a mera aparência da aventura do próprio pai. Aqui, definitivamente, “o narrador representado convém, pois, perfeitamente ao fantástico”³⁷.

Esse final reitera que o discurso literário, como construção fictícia, *dá a ver* uma nova realidade projetada que participa também das relações da dimensão humana tida *racional*, e que a obra, depois de pronta, desvela seu próprio universo. Nos contos apresentados, a linguagem, na elaboração dos enunciados metafóricos, faz o papel de permitir que esse universo venha à luz, além de desvincular o texto de seu autor: a partir do momento em que se arquiteta a textura das intrigas e se dá liberdade às significações das palavras, o limite do mundo gerado é exatamente o que o imaginário pode tangenciar.

Referências bibliográficas

ABENSOUR, Miguel; NOVAES, Adauto. *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BORGES, Jorge Luís. *Ficções*. Trad. de Carlos Nejar. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Textos selecionados*. Tradução M. Chauí et al. São Paulo: Abril, 1975, Col. *Os Pensadores*.

MOISÉS, Massaud. *Literatura: mundo e forma*. São Paulo: Cultrix, 1982.

_____. *A criação literária: introdução à problemática da literatura*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

³⁶ Idem, pp. 36-37.

³⁷ TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*, p. 76.

RICOEUR, Paul. *Do texto à ação: ensaios de hermenêutica II*. Porto: RES, 1989.

_____. *A metáfora viva*. São Paulo: Loyola, 2000.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

SACKS, Sheldon (org.) *Da metáfora*. São Paulo: EDUC/Pontes, 1992.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. de Maria Ondina Braga. Lisboa: Moraes Editores, 1977.