

AS RUÍNAS CIRCULARES E OS RECUOS DO NARRADOR

KARLA MASCARENHAS

Universidade Federal de Santa Catarina
k-masc@uol.com.br

No conto «Las Ruinas Circulares»¹, de Jorge Luis Borges, o narrador que medeia a história contada – a do velho mago que deseja sonhar um homem tão perfeitamente que este se torne real – apresenta-a com a autoridade de um verdadeiro xamã primitivo: «Nadie lo vio desembarcar en la unánime noche, nadie vio la canoa de bambú sumiéndose en el fango sagrado...»².

E de posse do conhecimento de todos os fatos que ninguém viu, este narrador nos apresenta os acontecimentos quase inteiramente na terceira pessoa do singular, com exceção de duas únicas frases que, na primeira pessoa do singular, apresentam os pensamentos do sonhador antes deste fechar os olhos e sonhar.

Percy Lubbock, crítico inglês que analisou como é trabalhada a narração em *A Técnica da Ficção*³, declara que é exatamente nas relações entre o narrador e a história narrada, na problemática dos pontos de vista, que se estabelece o método que direciona o ofício de criar uma obra de arte verdadeiramente literária.

Para tanto, o romancista pode dispor de práticas que, identificadas por Lubbock nas obras de Tolstói, Thackeray, Flaubert, Henry James e outros, podem auxiliar na construção de uma obra de ficção. Estas práticas se referem ao uso de um ou mais pontos de vista que venham a se adequar ao efeito desejado e ao tema da obra a ser escrita⁴.

Desse modo, a representação da narrativa pode ser feita pelo método cênico⁵, onde a cena se desenrola sem a intervenção de nenhum narrador e onde o diálogo se instaura em discurso direto, assemelhando-se ao teatro⁶.

A narrativa também pode ser apresentada pelo método panorâmico⁷, onde os acontecimentos são filtrados pela intervenção de um narrador, por discurso direto ou indireto, que os descreve, comenta, opina e/ou os resume.

Sobre o método cênico, Lubbock aponta que sua maior dificuldade está no empobrecimento do enredo pela não intervenção da voz do narrador⁸.

Já na dificuldade do método panorâmico em primeira pessoa, o problema principal é que, apesar de introduzir a visão pessoal de um personagem envolvido na trama da história, não apresenta nenhum ponto de vista, além daquele mostrado pelo método autobiográfico⁹.

Lubbock levanta ainda que a dificuldade do método panorâmico em terceira pessoa reside no fato de que a presença deste «menestrel» onisciente, que domina os acontecimentos e a narração, pode se impor de tal forma, que a atenção do observador venha a fixar-se não na história contada, mas naquele que a conta¹⁰.

Por fim, Percy Lubbock aponta, em sua obra, que o método cênico e o panorâmico podem ser combinados, e a combinação irá funcionar se permitir assim o surgimento do drama¹¹.

A partir dessas premissas, analisando o narrador em terceira pessoa de «Las Ruinas Circulares», nota-se que este primeiramente se estabelece na posição de observador que enxerga a existência do personagem «de um lugar mais elevado» (Lubbock, 1976: 148), de onde tem uma ampla visão de tudo o que acontece: «Nadie lo vio desembarcar en la unánime noche, nadie vio la canoa de bambú sumiéndose en el fango sagrado, pero a los pocos días nadie ignoraba que el hombre taciturno venía del Sur y que su patria era una de las infinitas aldeas que están aguas arriba, en el flanco violento de la montaña, donde el idioma zend no está contaminado de griego y donde es infrecuente la lepra»¹². Este narrador é impessoal e se põe à parte da história, apenas descrevendo os fatos pelo método pictórico e revelando seu domínio do que já aconteceu¹³.

Na seqüência da narração, começam a aparecer indícios de uma conscientização (ou revelação), por parte do narrador, das sensações do personagem: «Lo cierto es que el hombre gris besó el fango, repechó la ribera sin apartar (probablemente, sin sentir).» (...) El propósito que lo guiaba no era imposible, aunque sí sobrenatural. Quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad»¹⁴.

Assim, ora os comentários do narrador a respeito do personagem se apresentam como um reflexo dos pensamentos deste, conforme demonstrado, ora se apresentam como observações de alguém que sabe muito mais do que revela: «Una tarde, el hombre casi destruyó toda su obra, pero se arrepintió. (Más le hubiera valido destruirla)»¹⁵.

O leitor penetra nos sonhos do velho mago através da visão que o narrador tem destes sonhos, já não de modo impessoal, como parecia ser no início da história, mas com uma intimidade cada vez maior de alguém que penetra na mente de outrem e não sai ileso desse processo: «Temíó que su hijo meditara en ese privilegio anormal y descubriera de algún modo su condición de mero simulacro. No ser un hombre, ser la proyección del sueño de otro hombre, ¡qué humillación incomparable, qué vértigo!»¹⁶.

Porém, este aprofundamento da intromissão do narrador (e do leitor) no pensamento e nos sonhos do personagem não é gradual. Há um recuo dessa onisciência e, quando o narrador acha necessário, esconde o que não importa saber, sem com isso prejudicar o enredo: «En los crepúsculos de la tarde y del alba, se prosternaba ante la figura de piedra, tal vez imaginando que su hijo irreal ejecutaba idénticos ritos en otras ruinas circulares, aguas abajo; de noche no soñaba, o soñaba como lo hacen todos los hombres»¹⁷. Aqui não há por parte do narrador nada que afirme com certeza que este sabia o que o homem imaginava, como se estivesse a omitir o conteúdo profundo dos sonhos descritos.

Sendo assim, o narrador do conto tratado nos parágrafos anteriores utiliza-se, com maestria, do discurso indireto, fazendo com que a descrição geral e a indicação superficial dos sentimentos, bem como dos pensamentos, desejos e sonhos do personagem, sejam articuladas de maneira que se revelem ora pelo recuo do narrador a descrições e comentários superficiais, ora pelo mergulho profundo na mente do personagem, nas verdades e nos segredos dessa narrativa de sonhos que se intercomunicam.

Desse modo, cria-se o drama, mesmo este não sendo representado pela combinação dos métodos aqui discutidos, mas pela apropriação dos meios de representação de um método pelo outro, como postula Lubbock: «Franqueia-se, contudo, ao livro pictórico em sua descrição o uso de um método que, na verdade, outro não é senão o método do drama».

(...) assim como no drama o assunto é distribuído entre as personagens e encenado por elas, assim na descrição o efeito pode ser confiado aos elementos, às reações do momento, e representado por eles. A mente do narrador passa a ser o palco; sua voz já não é ouvida. Sua voz é ouvida enquanto existe a narrativa, quer esteja ele falando pessoalmente, quer seja ela representada de forma indireta; sua voz é ouvida porque, em ambos os casos, a linguagem e a entonação são suas, constituindo a expressão direta da experiência¹⁸.

Se as considerações acima apresentadas forem suficientes para representar os recuos e avanços do narrador do conto aqui analisado – que ora faz o leitor enxergar os fatos e ora o cega –, pode-se dizer que as possibilidades de se criar ficção são mais importantes que a simples mudança dos focos da narrativa na construção de um texto literário, que o uso de cada uma dessas posições de narração pode adquirir quando utilizadas adequadamente. E que, para tanto, não se fazem necessários malabarismos tamanhos que possam vir a prejudicar mais do que ajudar a feitura de uma narrativa.

Se o conto de Jorge Luis Borges fosse totalmente em terceira pessoa do singular, como o é em quase a sua totalidade, a discussão sobre o uso deste discurso indireto, que cria drama sem precisar mudar seu foco narrativo, terminaria aqui. Mas a primeira pessoa se manifesta neste conto, conforme citado anteriormente, e é a análise do uso deste foco narrativo pelo narrador de «Las Ruinas Circulares» que se fará a seguir.

Poder-se-ia levantar a hipótese de que o uso da primeira pessoa para revelar o monólogo interior do personagem, no limiar do sono, se desse com o intuito de apenas assegurar que o que é dito representa o mais profundo pensamento do personagem e que o uso do discurso direto atestaria esta intenção.

Por outro lado, a partir disto, poder-se-ia levantar a questão de que o ponto culminante da narração, que revela a verdadeira natureza do personagem, deveria ser apresentada na primeira e não na terceira pessoa do singular, como se faz no conto citado.

Destas conclusões poder-se-ia até julgar que a não utilização desta inversão empobrece a narrativa do conto, pois esta autoridade manipuladora do narrador onisciente então representada, estaria prejudicando os efeitos necessários pelo uso do método incorreto – a terceira pessoa no lugar da primeira.

Lubbock, em inúmeras partes do seu livro aqui citado, declara que o uso do método pictórico acumula a tensão necessária para o surgimento do drama da cena¹⁹. E isto parece estar sendo cumprido quando há a descrição pura dos fatos que mostram a aproximação gradual do fogo às ruínas do templo, onde o personagem está alojado:

Primeiro (al cabo de una larga sequía) una remota nube en un cerro, liviana como un pájaro; luego, hacia el Sur, el cielo tenía el color rosado de la encía de los leopardos; luego las humaredas que herrumbraron el metal de las noches; después la fuga pánico de las bestias. (...) En un alba sin pájaros el mago vio ceñirse contra los muros el incendio concéntrico. Por un instante, pensó refugiarse en las aguas, pero luego comprendió que la muerte venía a coronar su vejez y a absorberlo de sus trabajos...²⁰.

Neste ponto da narrativa não há a transposição dos focos narrativos, da terceira para a primeira pessoa do singular, e a grande verdade da história não sai pela boca do personagem dramaticamente encenado na visualização de uma cena única em que o narrador desapareça, e sim filtrada pela visão deste que vê a história e a conta.

Mas se o homem que sonha é, na verdade, sonhado por outro, qual a melhor maneira de representar isso a não ser impedindo-o de manifestar esta verdade tão devastadora com suas próprias palavras? Ser sonho e não ser homem real pode tornar-se uma prisão, e esta prisão não se faria apenas do fato dele ser parte do sonho de alguém que direciona sua vida ao sonhá-lo, mas principalmente de vir a ser incapaz de utilizar sua voz para representar sua desolação frente ao ocorrido.

Se a voz não lhe é concedida para exprimir esta verdade, e sim para afirmar a motivação que o leva a sonhar: «‘Ahora estaré con mi hijo’, o más

raramente: ‘El hijo que he engendrado me espera y no existirá si no voy’²¹, é porque, talvez, este momento – «En el sueño del hombre que soñaba, el soñado se desperto»²² – é exatamente aquele em que o sonhador que sonhava o sonhador, melhor materializa seu próprio sonho.

NOTAS

- 1 Borges, Jorge Luis. “Las Ruinas Circulares”. In: Borges, Jorge Luis. *Ficcionario – Una antología de sus textos*. Organizado por Emir Rodríguez Monegal. 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica. 1997.
- 2 Op. Cit. p. 162.
- 3 Lubbock, Percy. *A Técnica da Ficção*. trad. de Octávio Mendes Cajado. 1ª ed. São Paulo: Cultrix. 1976.
- 4 A este respeito Lubbock declara “Tenho para mim que toda a intrincada questão do método, no ofício da ficção, é governada pelo problema do ponto de vista – o problema da relação que se estabelece entre o narrador e a história” (Lubbock, 1976:155).
- 5 No método cênico, o leitor volta-se para a história e observa-a (Lubbock, 1976:74).
- 6 Para Lubbock, o drama do teatro diferencia-se do drama do romance, sendo que este autor declara, ainda, não existir drama real no romance: “O autor coloca as falas na boca dos atores, deixa que estes causem sua própria impressão e que nós, o público, a interpretemos como pudermos. O movimento da vida está diante de nós; elimina-se a mente narrativa e registradora do autor. Isso é drama; e, quando pensamos no narrador contraposto ao dramaturgo (...) não existe realmente drama no romance ...”, pois “... se não oferecer mais que o diálogo, está escrevendo uma peça” (Lubbock, 1976:74-75), olha para o narrador e ouve-o (Lubbock, 1976:74).
- 7 Sobre o diálogo panorâmico, Lubbock afirma que “o leitor olha para o narrador e ouve-o” (Lubbock, 1976:74).
- 8 Lubbock apresenta os problemas do uso do método panorâmico da seguinte forma: “Como já vimos, esse método traz o instrumento apropriado a muitas dificuldades da ficção; dá validade, dá força direta à história, o que constitui seu atributo principal. Para situar e apresentar uma ação, este método é supremo. Mas, onde não se trata apenas de apresentar a ação, senão relacioná-la com o ambiente, o drama puro vê-se em posição desvantajosa” (Lubbock, 1976:125).
- 9 Sendo que a voz do narrador que conta “só pode relatar, só pode recordar o passado e contar-nos o que ele era, *descrever* a sua emoção; (...) mas seria, sem dúvida, mais convincente se nos fosse dado ver por trás de sua descrição e julgar por nós mesmos” (Lubbock, 1976:90).

- 10 Para Lubbock, a autoridade do narrador em terceira pessoa pode vir a prejudicar a narração, conforme: “Se o encantamento se enfraquecer a qualquer momento, o observador será desviado da cena para o autor que está à sua frente, e a história passará a repousar apenas na afirmação desse último” (Lubbock, 1976:155).
- 11 Lubbock, a este respeito afirma que “o argumento que tentei desenvolver – a seqüência dos métodos, cada qual abrindo caminho, por seu turno, para a dramatização completa da história” (Lubbock, 1976:121).
- 12 Op. Cit. (Borges) pp. 162.
- 13 Sendo este “um nível mais elevado e dominante, do qual se pode ver todo um período de tempo” (Lubbock, 1976:48).
- 14 Op. Cit. (Borges) pp. 162.
- 15 Op. Cit. (Borges) pp. 164.
- 16 Op. Cit. (Borges) pp. 166.
- 17 Op. Cit. (Borges) pp. 165.
- 18 Op. Cit. (Borges) pp. 157-158.
- 19 A este respeito Lubbock afirma que: “Já vimos, reiterada vezes, que o drama reforça e intensifica a descrição” (Lubbock, 1976:125).
- 20 Op. Cit. (Borges) pp. 166.
- 21 Op. Cit. (Borges) pp. 163.
- 22 Op. Cit. (Borges) pp. 163.

REFERÊNCIAS

- Borges, Jorge Luis. «Las Ruinas Circulares». In: Borges, Jorge Luis. *Diccionario – Una antología de sus textos*. Organizado por Emir Rodríguez Monegal, 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Lubbock, Percy. *A Técnica da Ficção*. Trad. de Octávio Mendes Cajado. 1ª ed. São Paulo: Cultrix, 1976.