

Daniel Silva Moraes

**A invenção de *uma* terceira margem:
dissolução do sujeito e devir-rio**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Fevereiro/2017**

Daniel Silva Moraes

**A invenção de *uma* terceira margem:
dissolução do sujeito e devir-rio**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Literatura de Minas Gerais

Orientador: Professor Dr. Alex Fabiano
Correia Jardim

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Fevereiro/2017**



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS



Dissertação de Mestrado intitulada: “**A invenção de uma terceira margem: da dissolução do sujeito ao devir-rio**”, de autoria do mestrando em Letras – Estudos Literários **DANIEL SILVA MORAES**, aprovado pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Alex Fabiano Correia Jardim – (UNIMONTES)

Prof.ª Dr.ª Luciene Pereira – (UFMG)

Prof.ª Dr.ª Telma Borges da Silva – (UNIMONTES)

Prof. Dr. Osmar Pereira Oliva

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários

Montes Claros, 03 de maio de 2017.

M827i Moraes, Daniel Silva.
A invenção de *uma* terceira margem [manuscrito] : dissolução do
sujeito e devir-rio / Daniel Silva Moraes. – Montes Claros, 2017.
96 f.

Bibliografia: f. 93-96.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros -

Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos

Literários/PPGL, 2017.

Orientador: Prof. Dr. Alex Fabiano Correia Jardim.

1. Literatura. 2. Devir. 3. Rosa, João Guimarães, 1908-1967. 4.
Deleuze, Gilles, 1925-1995. 5. Sartre, Jean-Paul, 1905-1980. I. Jardim,
Alex Fabiano Correia. II. Universidade Estadual de Montes Claros. III.
Título. IV. Título: Dissolução do sujeito e devir-rio.

Este trabalho é carinhosamente dedicado à
Jaqueline, coautora de minha obra mais
importante, Sarah, a quem também dedico
estas linhas.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, pela minha vida, inspiração e força nos momentos mais difíceis. Nele eu posso, de fato, todas as coisas.

Agradeço minha esposa Jaqueline e minha filha Sarah Caroline, pelo incentivo, paciência, amor e, principalmente, por não me deixarem desistir.

Agradeço meus pais e irmãos, pela criação, convívio, amizade, exemplos e por sempre confiarem em mim.

Agradeço a minha amiga Andréia Pereira, que praticamente me obrigou a fazer esse mestrado, acreditando em mim quando eu ainda não acreditava.

Agradeço a todos os meus amigos, colegas de trabalho, companheiros mestrados, parceiros de projetos e sonhos. Obrigado por existirem e fazerem parte da minha vida.

Agradeço ao meu orientador, por apontar caminhos, iluminar possibilidades, pensar fora da caixinha e por me apresentar a livros e autores que de fato me permitiram ir além do que eu pensava ser possível.

Agradeço a toda a equipe do Programa de Pós-graduação em Letras / Mestrado em Estudos Literários da Universidade Estadual de Montes Claros.

Agradeço a FAPEMIG pelo financiamento desta pesquisa.

Finalmente, agradeço João Guimarães Rosa, por um dia fazer um homem embarcar em uma canoa, e com ele toda a humanidade.

Não é possível entrar duas vezes no mesmo rio.

Heráclito

RESUMO

Publicado em 1962, o conto “A terceira margem do rio” faz parte do livro *Primeiras estórias*, de João Guimarães Rosa. Nele, somos apresentados à história de um homem que decide viver em um barquinho à deriva em um rio, para dele nunca mais saltar. O conto tem como narrador um dos filhos deste homem, que passa a viver em função desse pai ausente, deixando comida nas margens para que o pai não morra. A dissertação analisa o conto sob um viés filosófico, promovendo um diálogo entre o texto de Rosa e os pensamentos de Gilles Deleuze, Maurice Blanchot e Jean-Paul Sartre. Através desses autores, são discutidos os diversos temas abordados no conto, como o nomadismo, a fuga, a imaginação, a criação e o devir. A dissertação é dividida em três partes: na primeira, é apresentada uma visão geral sobre a obra de Guimarães Rosa; na segunda, o personagem Filho é analisado; e na terceira, o foco é no personagem Pai. O trabalho mostra como a relação entre os personagens, a linguagem e o rio criam a riqueza do conto.

PALAVRAS-CHAVE: literatura; devir; Rosa; Deleuze; Sartre.

ABSTRACT

Published in 1962, the tale "A terceira margem do rio" is part of the book *Primeiras estórias*, by João Guimarães Rosa. In it, we are introduced to the story of a man who decides to live in a boat drifting in a river, to never jump from it. The story has as narrator one of the children of this man, who happens to live in function of this absent father, leaving food on the margins so that the father does not die. The dissertation promotes a dialogue between Rosa's text and the concepts of Gilles Deleuze, Maurice Blanchot and Jean-Paul Sartre. Through these authors, the various topics covered in the story, such as nomadism, flight, imagination, creation and becoming, are discussed. The dissertation is divided into three parts: in the first, is presented an overview about the literature of Guimarães Rosa; in the second, the Son is analyzed; and in the third, the focus is on the Father. The work shows how the relationship between characters, language and the river creates the richness of the tale.

KEYWORDS: literature; becoming; Rosa; Deleuze; Sartre.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO 1 – O RIO DA PALAVRA.....	13
1.1 Rosa e o Modernismo.....	16
1.2 (P)Rosa e Poesia.....	23
1.3 Rosa e o Regionalismo.....	25
1.4 Forma e conteúdo nas <i>Primeiras estórias</i>	28
1.5 Navegando audazmente para a terceira margem.....	35
1.6 A terceira margem é a morte?.....	39
1.7 A literatura entre-margens de Rosa.....	40
CAPÍTULO 2 – O FILHO.....	43
2.1 O Filho como personagem.....	44
2.2 O Filho como narrador.....	47
2.3 O Filho e a imaginação.....	52
CAPÍTULO 3 – O PAI.....	59
3.1 A fuga.....	60
3.2 A fuga como criação.....	65
3.3 Dissolução do sujeito.....	68
3.4 A palavra como mediadora entre o Pai e o Filho.....	73
3.5 Devir-rio.....	75
3.6 Nomadismo.....	82
CONCLUSÃO.....	87
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	93

INTRODUÇÃO

Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia.

João Guimarães Rosa

Um homem comum, semelhante a tantos outros, decide, um dia qualquer, fazer algo inesperado: embarcar em uma canoa, para dela nunca mais saltar. Sua atitude, motivada por impulsos e razões desconhecidas, deixa marcas indeléveis naqueles que lhe são próximos, principalmente na sua família (esposa, dois filhos, uma filha), e especialmente em um dos seus filhos, que passa, daquele dia em diante, a se dedicar ao propósito de manter vivo o pai que se ausentou para uma vida no leito do rio. O trabalho desse filho dedicado passa a ser, então, deixar todos os dias, em uma das margens do rio, um pouco de alimento para a subsistência de seu autoexilado pai.

Anos depois, era possível perceber as tristes consequências da devoção deste filho à figura paterna: entrando já em idade avançada, o filho não havia se casado, e manteve sua vida praticamente inalterada, ao contrário de seus parentes mais chegados. Afinal, sua irmã havia se casado e se tornado mãe; seu irmão se mudou para uma cidade grande; e sua própria mãe, já envelhecida, foi morar com a filha. Todos mudaram, menos ele. Sua justificativa para esta vida estática? Alguém tinha que cuidar de seu pai.

Um dia, já passados vários anos da partida do pai, o filho toma uma decisão. Grita na margem, acena com insistência e propõe uma troca de papéis: ele assumiria o lugar do pai no barquinho, enquanto este poderia, finalmente, voltar a viver em terra seca. Para sua surpresa, o velho responde ao aceno, e começa a se movimentar em direção à margem. Para sua vergonha, o filho se arrepende, muda de ideia e, apavorado, foge da presença do pai, aquela presença há tanto tempo ansiada.

O filho adoece, então, e se prepara para, ele mesmo, realizar sua própria viagem sem retorno: sua passagem da vida para a morte. Mas ele faz um último pedido: que seu corpo seja depositado em uma pequena canoa e depois lançado no mesmo rio onde o pai passava seus dias.

Esta é, resumidamente, a história apresentada pelo conto “A terceira margem do rio”,

publicado pela primeira vez no ano de 1962 como uma das 21 curtas narrativas que integram o livro *Primeiras estórias*, do escritor mineiro João Guimarães Rosa. Foi do fascínio despertado por esta história que nasceu o desejo de escrever o presente trabalho.

É uma narrativa que prende a atenção e brinca com a imaginação dos leitores, por ser carregada de mistérios: afinal, quem é esse pai? Que família é essa? Qual é a força por trás desse ato tão tresloucado, e ao mesmo tão simples, de deixar uma vida na margem, uma família constituída, trocando tudo por uma nova vida, marcada pela solidão e pelas incertezas das correntezas de um rio? A força dessa narrativa, a força desses personagens, foi o que motivou a realização desta dissertação. Iremos, através dela, empreender uma busca, não por explicações, mas pelas implicações contidas na narrativa.

Estabelecido o objetivo, restava a definição das estratégias: qual seria o enfoque do nosso trabalho? Fazendo uma pesquisa prévia sobre o que já havia sido escrito especificamente sobre a “A terceira margem do rio”, deparamo-nos com diversos trabalhos, a maioria artigos. Mas diante de toda a bibliografia encontrada, percebemos poucos trabalhos que realmente se dedicaram a analisar o conto de forma mais extensa. No entanto, encontramos uma rica variedade de caminhos já trilhados na abordagem dessa narrativa, que foi estudada pelos vieses da Psicanálise, da Crítica Estética, da Análise do Discurso, da Estética da Recepção, da Linguística, da Filosofia Grega, entre outros. Além disso, o conto também foi analisado em sua relação com a mística cristã, com a mitologia grega, com o insólito. Diante da infinidade de abordagens pelas quais é possível se acercar do nosso texto-base, buscamos trilhar um caminho que carregasse alguma originalidade, e nos permitisse trazer algum frescor para a análise do conto. Não queríamos ser como uma canoa, simplesmente flutuando na superfície da narrativa. Ao invés disso, mergulharíamos como um crocodilo, atrás das riquezas ocultas em suas profundezas. Explicamos nossa atitude crocodiliana – era a mesma que fascinava Guimarães Rosa, conforme ele mesmo confessou em uma entrevista concedida em 1965, durante o Congresso de Escritores Latino-Americanos: “Gostaria de ser um crocodilo, porque amo os grandes rios, pois são profundos como a alma do homem. Na superfície são muito vivazes e claros, mas nas profundezas são tranquilos e escuros como os sofrimentos dos homens” (ROSA, 1965)¹.

Em suma, buscamos mergulhar fundo na obra, em busca de vislumbrar seus aspectos não evidentes. E, para nos fazer companhia em nosso mergulho, escolhemos alguns

¹ <http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/GuimaraesRosa-1965.htm>

pensadores que serviriam como lâmpadas subaquáticas, trazendo alguma luz para a escuridão do fundo. Elegemos três como os principais “colaboradores” deste trabalho: Jean-Paul Sartre, Maurice Blanchot e Gilles Deleuze. E o que têm em comum esses pensadores? Principalmente a busca que cada um empreendeu, em seus estudos, para ir além do lugar-comum, para se aprofundar na essência dos assuntos abordados, procurando sempre avançar para além da superficialidade das primeiras impressões. É esse mesmo olhar que procuramos adotar como guia de nossa empreitada. Através desses autores, e de outros menos citados, procuramos estabelecer uma conversação com o autor mineiro, explorando diversas possibilidades de leitura de sua obra.

Definidos o objeto e a abordagem, destacamos agora a estrutura de nosso trabalho. O primeiro capítulo, intitulado “Rio da Palavra”, é focado no autor do conto-base, João Guimarães Rosa. Ele apresenta a fortuna crítica do escritor e analisa diversos aspectos de sua obra, de sua escrita e de seu estilo. É um capítulo com viés crítico, que aborda as técnicas narrativas e as temáticas adotadas por Rosa em sua obra, assim como as marcas estéticas da mesma. Neste capítulo, utilizamos autores como o filósofo francês Gilles Lipovetsky, que em sua obra *A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*, trata das características do movimento modernista ao redor do mundo, movimento do qual Guimarães Rosa é integrante. Outros autores utilizados neste capítulo são Alfredo Bosi, Octavio Paz e Antonio Candido, entre outros.

O segundo capítulo tem como título “O Filho”, e é focado no narrador-personagem do conto analisado. O capítulo analisa o Filho em suas diversas facetas (o personagem de ficção, o narrador, o que mantém a vida do pai) e destaca a importância da imaginação do Filho na criação de um substituto para a presença do Pai, uma maneira de lidar com sua ausência. Para analisar o papel da Imaginação no conto utilizamos, principalmente, as conceituações desenvolvidas por Jean-Paul Sartre para o tema. Também nesse capítulo destacamos o poder criador das palavras e como, através de sua narração, o Filho pôde desenvolver uma aproximação com seu pai, ou pelo menos com uma “ideia” de seu pai.

O terceiro e último capítulo é intitulado “O Pai”, e nele voltamos nossos olhos para o personagem-motor de toda a narrativa. Afinal, foi ele, com sua decisão de se autoexilar no leito do rio, que deu início a toda a história, e é tentando desvendar esse personagem que o Filho narrador emprega todas as suas palavras, assim como os leitores empregam toda a sua imaginação em busca de discernir quem, afinal, é esse personagem que permanece

todo o tempo cercado por uma densa névoa de mistério. O capítulo analisa diversos aspectos do personagem e de sua viagem sem volta para o rio: sua fuga; sua capacidade de criação; seu silêncio; sua dissolução como sujeito; seu relacionamento com o filho; sua ligação com o rio; seu nomadismo. Para esta passagem da jornada, os conceitos e formulações de Maurice Blanchot e Gilles Deleuze têm uma importância fundamental.

Essas são, portanto, as linhas gerais sobre as quais o trabalho foi desenvolvido, a estrutura básica que o compõe. Nosso objetivo, ao estabelecer esta estrutura, foi permitir que analisássemos separadamente o que julgamos ser os elementos mais importantes do conto, para que através do estudo em separado das partes pudéssemos, ao final, obter uma visão mais ampla do todo.

Apresentados o objetivo, as estratégias e a estrutura do presente trabalho, só nos resta convidar o leitor a embarcar nesta travessia pela obra de um dos maiores escritores de todos os tempos.

Embarquemos, pois.

CAPÍTULO 1 - O Rio da Palavra

*Oco de pau que diz: eu sou madeira, beira/
Boa, dá vau, triztriz, risca certa/ Meio a
meio o rio ri, silencioso, sério/ Nosso pai não
diz, diz: risca terceira/ Água da palavra, água
calada, pura/ Água da palavra, água de rosa
dura/ Proa da palavra, duro silêncio, nosso
pai,/ Margem da palavra entre as escuras
duas/ Margens da palavra, clareira, luz
madura/ Rosa da palavra, puro silêncio, nosso
pai/ Meio a meio o rio ri por entre as árvores
da vida/ O rio riu, ri por sob a risca da canoa/
O rio riu, vi e ninguém jamais ouviu/ O rio,
ouviu, ouvi a voz das águas/ Asa da palavra,
asa parada agora/ Casa da palavra, onde o
silêncio mora/ Brasa da palavra, a hora clara,
nosso pai/ Hora da palavra, quando não se diz
nada/ Fora da palavra, quando mais dentro
aflora/ Tora da palavra, rio, pau enorme,
nosso pai.*

Caetano Veloso e Milton Nascimento

O lançamento de *Primeiras estórias* aconteceu em 1962. Foi o primeiro livro publicado por Guimarães Rosa desde 1956, ano marcante não só para o escritor mineiro, mas para toda a história da literatura brasileira. Isso porque foi neste ano que Rosa lançou dois dos mais importantes livros de sua produção literária: *Corpo de baile*, formado por sete extensas novelas; e sua obra-prima, o romance *Grande sertão: veredas*, que narra uma história de amor proibido vivida por dois jagunços em pleno sertão mineiro. Em *Grande sertão: veredas*, a literatura nacional atingiu limites ainda não imaginados, e foi de fato alçada a um novo patamar, o que pode ser comprovado até mesmo pelas várias traduções que o livro recebeu mundo afora. Alfredo Bosi chama *Grande sertão: veredas* de “obra espantosa”, destacando que,

após a sua leitura, começou-se a entender de novo uma antiga verdade: que os conteúdos sociais e psicológicos só entram a fazer parte da obra quando veiculados por um código de arte que lhes potencia a carga musical e semântica. E, em consonância com todo o pensamento de hoje, que é um pensar a natureza e as funções da linguagem, começou-se a ver que a grande novidade do romance vinha de uma alteração profunda no modo de enfrentar a palavra (BOSI, 1978, p. 482).

De fato, o estilo rosiano de contar uma história, através da subversão e superação dos limites da linguagem, da criação mesmo de um idioma próprio, que mesclava características da oralidade, arcaísmos, neologismos gerados a partir de raízes gregas e latinas, adaptação de palavras estrangeiras, onomatopeias, atingiu o seu ápice no *Grande sertão: veredas*. Mas não foi apenas em sua maneira de “enfrentar a palavra” que o romance foi revolucionário. A escolha e a abordagem dos temas também se destacavam, colocando a obra na vanguarda da literatura mundial:

[...] sua obra situa-se na vanguarda da narrativa contemporânea que se tem abeirado dos limites entre real e surreal (Borges, Buzzati, Calvino) e tem explorado com paixão as dimensões pré-conscientes do ser humano (Faulkner, Gadda, Cortazar e o avatar de todos, James Joyce). E seria talvez fácil paradoxo lembrar que uma obra de tão aguda modernidade se nutre de velhas tradições, as mesmas que davam à gesta dos cavaleiros feudais a aura do convívio com o sagrado e o demoníaco (BOSI, 1978, p. 485).

Grande sertão: veredas foi, sem dúvida, uma obra que, na escolha dos temas, na exploração das possibilidades da linguagem, na ousadia da forma, se destacou entre toda a produção nacional do período. O romance de Rosa subverteu e extrapolou todas as expectativas da época, e ainda hoje fascina os estudiosos e leitores que se debruçam diante de suas diversas páginas. Parafraseando Riobaldo, o narrador do romance, podemos dizer que *Grande sertão: veredas* partiu a literatura brasileira em duas partes, assim como o rio São Francisco havia feito com a vida do personagem.

Chegamos então a 1962. Seis anos depois de mudar o panorama da literatura nacional com *Grande sertão: veredas*, Guimarães Rosa lançava um livro de contos, o *Primeiras estórias*. Não era sua primeira incursão no gênero. De fato, sua estreia literária havia ocorrido com um livro de contos, o *Sagarana*, lançado ainda em 1946. Mas *Sagarana* era composto por 9 contos extensos, que o crítico Paulo Rónai chama acertadamente de novelas, pelas sua extensão e estrutura:

As nove peças que formam o volume *Sagarana* continuam a grande tradição da arte de narrar. O gênero peculiar do autor é, aliás, a novela, e não o conto. A maioria das narrativas reunidas no livro são novelas, menos por sua extensão relativamente grande do que pela existência, em cada uma delas, de vários episódios – ou “subistórias”, na expressão do escritor –, aliás sempre bem-

concatenados e que se sucedem em ascensão gradativa. O gênero, em suas mãos, alcança flexibilidade notável, modifica-se conforme o assunto, adapta-se às exigências do enredo. Pois esta maleabilidade é justamente uma das características da novela moderna (RÓNAI in ROSA, 2001, p. 16).

Completamente diverso de *Sagarana*, o *Primeiras Estórias* é, de fato, um livro de contos, formado por um conjunto de 21 narrativas bastante curtas. De certa forma, ao optar por lançar um livro nestes moldes, Rosa estava se aventurando por um terreno desconhecido, encarando de fato a feitura do conto, que é regida por regras bastante diferentes daquelas que regulam os romances e as novelas. Nas palavras de Bosi,

se comparada à novela e ao romance, a narrativa curta condensa e potencia no seu espaço todas as possibilidades da ficção. E mais, o mesmo modo breve de ser compele o escritor a uma luta mais intensa com as técnicas de invenção, de sintaxe compositiva, de elocução: daí ficarem transpostas depressa as fronteiras que no conto separam o narrativo do lírico, o narrativo do dramático (BOSI, 2006, p.7).

Assim, o escritor se viu diante do grande desafio de adaptar seu estilo literário, caracterizado pela multiplicidade (de vozes, de interpretações, de camadas), em contos, ou seja, histórias de pequena extensão. Talvez por isso a escolha do nome que batizou a obra: eram, de certa forma, as “primeiras estórias” que Rosa contava nesses moldes. O resultado dessa incursão de Rosa no gênero foi um livro excepcional, composto de 21 narrativas curtas, mas que traziam, ocultas em seu tamanho diminuto, uma enorme riqueza estética, múltiplas camadas de significação e inúmeras possibilidades de interpretação. E é uma destas pequenas narrativas, a de número 6 (mesmo sua posição no livro não é aleatória, como veremos mais à frente), chamada de “A terceira margem do rio”, o objeto de estudo da presente dissertação.

Este primeiro capítulo pretende ser uma preparação para o embarque, de fato, no conto “A terceira margem do rio”. Para isso, analisaremos diversos aspectos da literatura rosiana, como suas características modernistas, o hibridismo da prosa com a poesia e o regionalismo com ares universais. Além disso, também iremos abordar a fortuna crítica do próprio *Primeiras estórias*, as características dos outros 20 contos que o compõem e como eles se relacionam entre si.

1.1 Rosa e o Modernismo

Em uma carta escrita no ano de 1963, endereçada ao seu tradutor para o francês, Jean-Jacques Villard, o escritor mineiro João Guimarães Rosa faz alguns importantes comentários sobre o *Primeiras estórias*, lançado apenas um ano antes. No trecho reproduzido abaixo, Rosa comenta as dificuldades que podem ser encontradas durante o processo de tradução do livro, devido às suas características:

Vi que já notou a dificuldade dele. É que, sendo pequeno, de estórias tão curtas, exige uma tradução muito meticulosamente afinada, capaz de transmitir também um interesse em cada frase, em cada linha, quase que em cada palavra. Só aparente e enganosamente é que ele se finge de simples, de livrinho singelo. Muito mais que uma coleção de estórias rústicas, o 'Primeiras Estórias' é, ou pretende ser, um manual de metafísica, e uma série de poemas modernos. Quase cada palavra, nele, assume pluralidade de direções e sentidos, tem uma dinâmica espiritual, filosófica, disfarçada. Tem de ser tomado de um ângulo poético, anti-racionalista e anti-realista. Há pouco, com poucos dias de diferença, um crítico, aqui, aludiu ao que há nele, como sendo um 'transrealismo', e outro crítico dava à coisa a denominação, aparentada, de 'realismo cósmico'. É um livro contra a lógica comum, e tudo nele parte disso. Só se apoia na lógica para transcendê-la, para destruí-la (ROSA, 1963)¹.

Entre os comentários de Rosa a respeito de sua obra, uma definição se destaca: ele a chama de “uma série de poemas modernos”. Ao se referir ao termo “modernos”, o escritor faz alusão ao Movimento Modernista, iniciado oficialmente no Brasil no ano de 1922, com a realização da Semana de Arte Moderna, em São Paulo, e que tem Guimarães Rosa como representante de sua terceira geração. Para o filósofo francês Gilles Lipovetsky, o Movimento Modernista ao redor do mundo caracterizou-se por ser uma crise cultural profunda e aberta, que dilacera o capitalismo. Ele define o Modernismo como sendo uma

[...] nova lógica artística à base de rupturas e descontinuidades, que se apoia na negação da tradição, na cultura da novidade e da mudança. [...] é principalmente entre 1880 e 1930 que o modernismo assume toda a sua amplitude com a diminuição do espaço da representação clássica, com o aparecimento de uma escrita desligada das obrigatoriedades do significado regulamentar e, depois, com as explosões dos grupos e artistas da vanguarda.

¹

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/6/30/mais!/10.html>

Desde então, os artistas não param de destruir as formas e sintaxes instituídas, insurgem-se violentamente contra a ordem oficial e o academicismo: ódio da tradição e obsessão pela renovação total (LIPOVETSKY, 2005, p. 61).

É, portanto, dentro desta ótica modernista, de rompimento das tradições e da busca pelo novo, que a literatura de Rosa pôde florescer. Segundo Benedito Nunes, em crítica publicada no *Jornal do Brasil* em 1957, por ocasião do lançamento do romance *Grande sertão: veredas*, Guimarães Rosa abandonou “a língua culta, estabilizada, para revolver a semântica e a sintaxe. Adota uma linguagem que não é, a rigor, nem dialeto regional nem criação arbitrária” (NUNES, in CORDEIRO *et al.*, 2013, p. 242). Mas, de acordo com o mesmo Nunes, as escolhas que Rosa faz com relação à linguagem adotada (e inventada) em sua literatura não são apenas um exercício de estilo, mas a forma encontrada pelo autor de contar determinadas histórias, ambientadas em um universo específico (o sertão) e habitadas por personagens ímpares (os sertanejos), que trazem em si uma maneira diferenciada de ver o mundo. É através da linguagem de Rosa que tanto o lugar quanto os personagens se revelam ao leitor:

[...] a linguagem desarvorada, rebelde aos cânones preestabelecidos, corresponde a uma necessidade de expressão. [...] No livro de Guimarães Rosa, a linguagem está em função do tema, das situações e dos personagens. Recolhe a emotividade do sertanejo, desce até à raiz de seus sentimentos e pensamentos, de sua maneira de ver o mundo, de reagir ao meio em que vive. É o instrumento psicológico que dá o relevo emocional necessário para manter o ritmo dramático de uma longa e acidentada história, em que as divagações se casam às cenas de batalhas, pilhagens, amores e quadros da natureza. Daí porque ela foi para o autor o meio expressivo adequado, tanto na parte narrativa quanto na dos diálogos. [...] é a intensidade da linguagem que garante a unidade da obra e o seu poder expressivo que confina com a poesia (NUNES, in CORDEIRO *et al.*, 2013, p. 243).

Para fazer sua literatura revolucionária, Guimarães Rosa percebeu que a língua portuguesa não era o bastante. Nem ela nem nenhuma outra conhecida pelo escritor, já que Rosa era declaradamente um apaixonado por línguas e um estudioso de diversos idiomas, como ele mesmo se descreve em carta endereçada ao seu tradutor para o italiano, Edoardo Bizarri: “Gosta de línguas (lê, mais ou menos, o português, francês, italiano, espanhol, inglês, alemão; só com dicionário: russo, sueco, holandês)” (ROSA, 2003, p. 146). Assim, diante da impossibilidade de escrever o que queria com o código linguístico disponível, Rosa não teve escolha a não ser criar o próprio idioma. Um idioma gerado a partir das mais

diversas fontes: arcaísmos, línguas estrangeiras, marcas da oralidade, além de invenções puramente sonoras e poéticas. Como observou Alfredo Bosi, após a leitura de Rosa,

[...] começou-se a entender de novo uma antiga verdade: que os conteúdos sociais e psicológicos só entram a fazer parte da obra quando veiculados por um código de arte que lhes potencia a carga musical e semântica. E, em consonância com todo o pensamento de hoje, que é um pensar a natureza e as funções da linguagem, começou-se a ver que a grande novidade do romance vinha de uma alteração profunda no modo de enfrentar a palavra. Para Guimarães Rosa, como para os mestres da prosa moderna (um Joyce, um Borges, um Gadda), a palavra é sempre um feixe de significações: *mas ela o é em um grau eminente de intensidade* se comparada aos códigos convencionais de prosa. Além de referente semântico, o signo estético é portador de sons e de formas que desvendam, fenomenicamente, as relações íntimas entre o significante e o significado (BOSI, 1978, p. 482-483).

Assim, Rosa criou seu próprio código para escrever sua literatura. Um “código de arte”, nas palavras de Bosi, potencializando tanto a musicalidade quanto a carga semântica do texto. Para Lipovetsky, o rompimento com os códigos linguísticos anteriores e a criação de outros é uma importante característica dos movimentos modernistas. Segundo ele,

por sua busca incansável de novos materiais, de novas disposições de sinais sonoros ou visuais, o modernismo destruiu todas as regras e convenções estilísticas; daí resultam obras despidas de padrões, personalizadas no sentido em que a “comunicação” se torna cada vez mais independente de toda estética codificada, sejam elas musicais, linguísticas ou ópticas. O modernismo personaliza a comunicação artística mais do que a destrói, confecciona “mensagens” improváveis, nas quais o próprio código é, no limite, singular. A expressão se elabora sem código preestabelecido, sem linguagem comum, de acordo com a lógica de um tempo individualista e livre (LIPOVETSKY, 2005, p. 79).

A descrição feita por Lipovetsky a respeito da “escrita modernista” se encaixa com a escrita rosiana: a linguagem utilizada por Rosa pode ser descrita como uma linguagem “personalizada”. Não faz sentido, por exemplo, alguém tentar escrever um livro, ou mesmo um conto, utilizando a “língua de Guimarães Rosa”, por um simples motivo: a linguagem utilizada por Rosa na feitura de cada conto, novela ou romance era tão personalizada que só poderia ser utilizada para “aquela história”, para “aquele personagem”. Como destacou Lipovetsky, “a expressão se elabora [...] de acordo com a lógica de um tempo individualista e livre”. É uma linguagem que nasce permanentemente ligada a um texto específico, incapaz de vida própria se não estiver vinculada a determinada narrativa.

Outra característica destacada por Lipovetsky a respeito das criações modernistas se refere às suas possibilidades de interpretação. Nas palavras do autor:

Com a liquefação das referências fixas e das oposições exterioridade-interioridade, dos pontos de vista múltiplos e às vezes incertos (Pirandello), dos espaços sem limites ou centro, a obra moderna literária ou plástica é *aberta*. O romance não tem mais começo nem fim verdadeiros, o personagem é “inacabado” a exemplo de um interior de Matisse ou de um rosto de Modigliani. A obra inacabada é a manifestação mesma do processo desestabilizador da personalização, que substitui a organização hierarquizada, contínua, discursiva das obras clássicas; trata-se de construções discordantes em escala variável, indeterminadas por sua ausência de ponto de referência absoluto, estranhas às imposições da cronologia (LIPOVETSKY, 2005, p. 79).

Em consonância com as aspirações democráticas e libertárias do Modernismo, as obras de arte modernas apresentam essa característica de serem “inacabadas”, ou seja, de não terem um sentido pronto, já entregue. Pelo contrário, os escritores modernistas concebem seus trabalhos de forma a convidar os leitores a participar da construção de um sentido para as mesmas. É por isso que são chamadas de obras abertas, em oposição às “fechadas”, que não se abrem a múltiplas interpretações. Lipovetsky afirma, inclusive, que sua característica “intencionalmente aberta” é uma das coisas que definem a Obra de Arte Moderna:

[...] se todas as obras de arte se prestam a uma multiplicidade de interpretações, apenas a obra moderna seria *intencionalmente* criada tendo em vista sinais não-unívocos, apenas ela procuraria expressamente o vago, o *flo*, a sugestão, a ambiguidade [...]. O modernismo libera o espectador ou o leitor da “sugestão dirigida”, existente nas obras anteriores, porque essencialmente ele dilui os pontos de referência da arte, explora todas as possibilidades, joga para o ar todas as convenções sem determinar limites *a priori*. A estética “não-diretiva” aparece com esta explosão e com a ausência da demarcação territorial moderna. A obra é aberta porque o próprio modernismo é abertura, ou seja, a destruição dos enquadramentos e critérios anteriores, conquistando assim espaços cada vez mais inauditos (LIPOVETSKY, 2005, p. 80-81).

Esta característica francamente aberta da obra de arte moderna é claramente o objetivo de Guimarães Rosa ao conceber os contos do *Primeiras estórias*, como o próprio autor deixa claro na já citada carta ao seu tradutor, quando afirma: “Quase cada palavra,

nele, assume pluralidade de direções e sentidos, tem uma dinâmica espiritual, filosófica, disfarçada” (ROSA, 1963)¹.

Assim Guimarães Rosa, de maneira deliberada, criou uma obra cheia de “espaços vazios”, que poderiam (e deveriam) ser preenchidos pelos leitores. Falando sobre o *Primeiras estórias* (e, especificamente, sobre “A terceira margem do rio”), Pires e Mendes chamam a atenção para a busca pelo sentido que é empreendida pelo leitor, e que, no final, revela-se o próprio sentido:

O leitor sabe que ele, o canoero (e o próprio leitor) está na terceira margem e especula sobre o sentido que ela teria. Esse especular a que o texto força o leitor é alcançado exatamente por meio da indefinição. Esse vazio conceitual lançado no espaço gera no leitor a ânsia de preencher. Gera desejo produtor de engates maquínicos. Esse procedimento, portanto, que tem início já no título, é o mais importante na estrutura dessa máquina textual. É uma armadilha (...) pronta a entrar em funcionamento, necessária para que a máquina se expanda. O leitor é forçado à indagação e a cada nova experiência especulativa sobre as fronteiras das margens traz mais conexões a esse rizoma insaturável. (...) É somente na experiência de busca pela terceira margem que esta se mostrará. Cada leitor verá a margem que melhor lhe fere os sentidos a depender da chave de leitura da qual se valerá (PIRES; MENDES, 2013, p. 81-82)².

Os autores chamam a estratégia de Rosa de uma “armadilha”, colocada no texto de maneira a criar no leitor a necessidade de descobrir um sentido para a narrativa. O processo tem início no próprio título do conto. Afinal, o texto, em momento algum, se refere a esta “terceira margem”. Mas ela está exposta e apresentada no título, como se fosse uma entidade etérea, que paira sobre todo o texto e exige uma explicação, uma definição. O leitor, instigado (e provocado) pela indagação sobre o que seria esta “terceira margem”, lança-se ele mesmo em busca desse sentido. E, assim como o Pai do conto, deve buscá-la sozinho, na superfície sempre mutante do rio do sentido:

O canoero retira-se para o lugar do entre. O leitor, assim como o narrador, observa o fluir das águas do rio e do tempo a partir da margem. Não nos é concedido navegar no rio ou acompanhar o canoero em sua aventura. Propositalmente somos postos à margem, junto ao narrador. Será preciso que cada um se aventure sozinho nesse permanecer em uma canoa onde só há lugar para um. Trata-se de um permanecer dinâmico, uma vez que o estar no entre do rio exige esforço colossal. Não é gratuita essa estadia. Embora possa se ter a ilusão de um estar sempre no mesmo espaço, o esforço, vale lembrar, é para

¹ <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/6/30/mais!/10.html>

² <http://seer.cesjf.br/index.php/verboDeMinas/article/view/365/361>

permanecer em um rio que é sempre outro, já alertava Heráclito (PIRES; MENDES, 2013, p. 76)¹.

Nesse processo de busca do sentido, ele é finalmente criado. O texto se juntou à sensibilidade individual do leitor e agora é um novo texto, uma nova leitura, individualizada e única. É esta a magia da escrita rosiana. O sentido só existe quando (e se) procurado, fazendo de cada leitor um descobridor/inventor de sentidos, exercendo ele mesmo uma atividade genuinamente criadora. Como o próprio Rosa escreveu em *Grande sertão: veredas*: “Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia” (ROSA, 2006, p. 64).

É importante destacar que foram as bases lançadas pelo Modernismo que permitiram o florescimento de literaturas como a de Guimarães Rosa, literaturas que exploram lugares e personagens que, em outras épocas, não seriam retratados com a importância que receberam. Afinal, Riobaldo, o personagem principal e narrador do romance *Grande sertão: veredas*, é apenas um “sertanejo, inculto, mas extremamente sensível, ligado ao mundo pelo constante pelear, com um código moral diferente do nosso, sem dúvida e, ainda, com seu linguajar próprio, limitado, regional” (NUNES, in CORDEIRO *et al.*, 2013, p. 242).

De acordo com Lipovetsky, o Modernismo realiza, com um século de atraso e no âmbito das artes, a mesma coisa que as revoluções fizeram pela implantação da sociedade moderna, quando substituíram os antigos regimes monárquicos (aristocratas, feudais e sob o domínio da igreja) por repúblicas (democráticas e seculares):

O modernismo não é mais do que uma face do vasto processo secular que conduz ao surgimento das sociedades democráticas baseadas na soberania do indivíduo e do povo, sociedades liberadas da submissão aos deuses, das hierarquias hereditárias e do domínio da tradição. [...] Do mesmo modo que a revolução democrática emancipa a sociedade das forças do invisível e de seu correlato, o universo hierárquico, o modernismo artístico libera a arte e a literatura do culto à tradição, do respeito aos Mestres, do código da imitação. Libertar a sociedade de sua submissão aos poderes fundadores exteriores e não-humanos, separar a arte dos códigos da narração-representação, temos aqui a mesma lógica, instituindo uma ordem *autônoma* que tem o indivíduo livre como fundamento (LIPOVETSKY, 2005, p. 66).

¹

<http://seer.cesjf.br/index.php/verboDeMinas/article/view/365/361>

Essa face libertária do Modernismo permite, por exemplo, que Riobaldo possa ser escolhido como o narrador de uma história que se passa em um sertão universal – “O sertão é do tamanho do mundo” (ROSA, 2006, p. 73). Segundo Lipovetsky,

o modernismo é de essência democrática: ele separa a arte da tradição e da imitação e, simultaneamente, coordena um processo de legitimação de todos os temas. Manet rejeita o lirismo das poses, os arranjos teatrais e majestosos, a pintura já não tem tema privilegiado, não precisa mais idealizar o mundo, um modelo pode ser medíocre e indigno [...] A arte moderna assimila progressivamente todos os temas, todos os materiais e assim fazendo se define por um processo de *dessublimação* das obras, correspondente exato da dessacralização democrática da instância política, da redução dos sinais ostentatórios do poder, da secularização da lei: o mesmo trabalho de destituição das alturas e das majestades está em andamento, todos os temas são colocados no mesmo plano, todos os elementos podem estar nas criações plásticas e literárias (LIPOVETSKY, 2005, p. 67-68).

Assim, da mesma forma que o “processo de legitimação de todos os temas” levado a cabo pelo Modernismo faz com que as artes plásticas se voltem para modelos medíocres e indignos, a literatura vê o surgimento de Riobaldo, um sertanejo com apenas “algumas letras”, que se propõe a narrar, utilizando um “linguajar próprio, limitado e regional”, uma história que se passa em um pequeno território do semiárido mineiro (o sertão), mas que revela grandezas universais.

Voltando os olhos para a literatura feita no Brasil, podemos dizer que foi o pioneirismo dos modernistas nacionais que abriu caminho para que a escrita de Guimarães Rosa pudesse se tornar realidade. Foram eles que, imbuídos de um desejo constante de renovação e de superação de antigos paradigmas, pavimentaram o caminho para que a literatura rosiana pudesse nascer e florescer. Como destaca Antonio Candido,

até 1930 a literatura predominante e mais aceita se ajustava a uma ideologia de permanência, representada sobretudo pelo purismo gramatical, que tendia no limite a cristalizar a língua e adotar como modelo a literatura portuguesa. Isto correspondia às expectativas oficiais de uma cultura de fachada, feita para ser vista pelos estrangeiros, como era em parte a da República Velha. [...] A incorporação das inovações formais e temáticas do Modernismo ocorreu em dois níveis: um nível específico, no qual elas foram adotadas, alterando essencialmente a fisionomia da obra; e um nível genérico, no qual elas estimulavam a rejeição dos velhos padrões. Graças a isso, no decênio de 1930 o inconformismo e o anticonvencionalismo se tornaram um direito, não uma transgressão, fato notório mesmo nos que ignoravam, repeliam ou passavam longe do Modernismo. Na verdade, quase todos os escritores de qualidade

acabaram escrevendo como beneficiários da libertação operada pelos modernistas [...] (CANDIDO, 1989, p. 186).

Guimarães Rosa, portanto, achava-se em um ambiente literário “liberto” pelos modernistas nacionais na década anterior, quando lançou seu livro de estreia, *Sagarana*, em 1946. Acreditamos não estar sendo injustos em relação ao talento, criatividade e inovação de Rosa ao reconhecermos que o Modernismo Brasileiro, iniciado ainda na década de 1920, influenciou, de alguma forma, para que o mundo pudesse conhecer (e se encantar) com a literatura rosiana, que brotaria vários anos depois.

1.2 (P)Rosa e Poesia

Na já citada carta de Guimarães Rosa ao seu tradutor para o francês, o escritor refere-se ao *Primeiras estórias* como sendo muito mais que “uma coleção de estórias rústicas”, ou seja, uma série de contos em prosa, mas como sendo, ou pretendendo ser, “uma série de poemas modernos”. Na frase seguinte, como a justificar a definição, passa a dizer que, em *Primeiras estórias*, quase cada palavra assume pluralidade de direções e sentidos. Essa pluralidade de interpretações, assim como a reverência pela Palavra em si, são características do fazer poético, segundo afirma o poeta e ensaísta mexicano Octavio Paz:

A forma mais alta da prosa é o discurso, no sentido estrito dessa palavra. No discurso as palavras aspiram a se constituir em significado unívoco. Esse trabalho implica reflexão e análise. Ao mesmo tempo introduz um ideal inatingível, já que a palavra se nega a ser mero conceito, significado sem outra coisa mais. Cada palavra – à parte suas propriedades físicas – encerra uma pluralidade de sentidos. Assim, a atividade do prosador se exerce contra a natureza própria da palavra. [...] Na prosa a palavra tende a se identificar com um dos seus possíveis significados, à custa dos outros: ao pão, pão; e ao vinho, vinho. Essa operação é de caráter analítico e não se realiza sem violência, já que a palavra possui vários significados latentes, tem uma certa potencialidade de direções e sentidos. O poeta, em contrapartida, jamais atenta contra a ambiguidade do vocábulo. No poema a linguagem recupera sua originalidade primitiva, mutilada pela redução que lhe impõem a prosa e a fala cotidiana. A reconquista de sua natureza é total e afeta os valores sonoros e plásticos tanto como os valores significativos. A palavra, finalmente em liberdade, mostra todas as suas entranhas, todos os seus sentidos e alusões, como um fruto maduro ou como um foguete no momento de explodir no céu. O poeta põe em liberdade sua matéria. O prosador aprisiona-a (PAZ, 1982, p. 25-26).

Partindo desta definição de Paz, fica mesmo muito difícil não enxergar os contos presentes no *Primeiras estórias* como poemas. Afinal, a linguagem encontrada em toda a obra rosiana não está de forma alguma “aprisionada”, mas sim em estado de ampla liberdade: de significados, de interpretações, de formas. Com isso concorda o crítico Tristão de Athayde, quando diz que “Rosa é muito mais um poeta que um prosador. Já que, para o poeta, a palavra é um fim em si, para o prosador é, antes de tudo, um meio” (ATHAYDE, 1969 *apud* OLIVA, 2007, p. 75).

Bosi também alude ao fato da literatura rosiana romper a separação que existe entre prosa e poesia: “Toda voltada para as forças virtuais da linguagem, a escritura de Guimarães Rosa procede abolindo intencionalmente as fronteiras entre narrativa e lírica, distinção batida e didática [...]” (BOSI, 1978, p. 483).

Benedito Nunes, em sua célebre e já citada crítica sobre *Grande sertão: veredas*, também destaca a aproximação entre prosa e poesia na escrita rosiana. Para Nunes, a linguagem desarvorada, intensa e rebelde da prosa rosiana “confina com a poesia”. Mas como é possível esta prosa-poesia na escrita rosiana? Para responder a esta pergunta, vamos nos valer da definição de Roland Barthes para a poesia moderna:

A Poesia já não é mais então uma prosa decorada de ornamentos ou amputada de liberdades. É uma qualidade irreduzível e sem hereditariedade. Não é um atributo, é uma substância e, por conseguinte, pode muito bem renunciar aos sinais, pois carrega a sua natureza em si, e nada tem a fazer com apontar no exterior a sua identidade: as linguagens poéticas e prosaicas são suficientemente separadas para poder dispensar os próprios sinais de sua alteridade (BARTHES, 2004, p. 38-39).

Assim, os sinais característicos da poesia clássica (como a métrica e a rima) não são mais fundamentais para se definir o que é uma obra poética. O que a define, então? Para Barthes, uma de suas principais características é justamente sua relação visceral com a linguagem:

A Palavra é aqui enciclopédica, contém simultaneamente todas as acepções entre as quais um discurso relacional lhe teria imposto escolher. Cumpre então um estado que só é possível no dicionário ou na poesia, ali onde o nome pode viver privado de seu artigo, reduzido a uma espécie de grau zero, prenhe ao mesmo tempo de todas as especificações passadas e futuras. A Palavra aqui tem uma forma genérica, é uma categoria. Cada palavra poética é assim um objeto inesperado, uma caixa de Pandora de onde saem voando todas as virtualidades

da linguagem; é portanto produzida e consumida com uma curiosidade particular, uma espécie de gulodice sagrada. Essa Fome da Palavra, comum a toda a poesia moderna, faz da palavra poética uma palavra terrível e desumana. Institui um discurso cheio de buracos e cheio de luzes, cheio de ausências e de signos supernutritivos, sem previsão nem permanência de intenção e por isso mesmo tão oposto à função social da linguagem, que o simples recurso a uma palavra descontínua abre a via de todas as Sobrenaturezas (BARTHES, 2004, p. 43-44).

A “palavra enciclopédica”, ou seja, possuindo inúmeros significados possíveis (nenhum deles incorreto ou mesmo exato), aludida por Barthes, é justamente a que Rosa procurou usar em toda a sua obra. Em uma correspondência com seu tradutor para o italiano, na qual tenta explicar o significado de algumas palavras cujo sentido escapava ao tradutor (seja por desconhecimento de expressões regionais ou por se tratar de neologismos rosianos), Rosa fala sobre sua intenção ao inventar palavras: “Tudo deve ser cacho de acordes. Como no xadrez: a jogada boa deve ter mais de uma finalidade ou causa” (ROSA, 2003, p, 71). Rosa, ao escrever, fugia conscientemente do significado único para cada palavra, sentença ou narrativa. Ele escreveu buscando romper com a relação tradicional entre significante e significado.

Voltamos, assim, mais uma vez para a carta de Rosa para Jean-Jacques Villard, na qual o escritor mineiro define as características do *Primeiras estórias*: “Quase cada palavra, nele, assume pluralidade de direções e sentidos, tem uma dinâmica espiritual, filosófica, disfarçada. Tem de ser tomado de um ângulo poético, anti-racionalista e anti-realista” (ROSA, 1963)¹. Podemos perceber que Rosa não só desejou como conseguiu fazer de sua literatura em prosa uma obra essencialmente poética.

1.3 Rosa e o Regionalismo

Outra característica marcante da escrita rosiana e que encontramos, de maneira particularmente clara, na obra *Primeiras estórias*, é o seu caráter simultaneamente local (ou regional) e universal. O regionalismo, porém, não é, em momento algum, utilizado por

¹ <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/6/30/mais!/10.html>

Rosa de forma gratuita, como um exercício vazio de estilo, ou mesmo como uma maneira de acrescentar respeitabilidade à obra, através da exaltação da cultura local.

Como bem destaca Paulo Rónai, o regionalismo, para muitos “escritores fracos”,

[...] é uma espécie de tábua de salvação, pois têm a ilusão – e com eles parte do público – de que o armazenamento de costumes, tradições e superstições locais, o acúmulo de palavras, modismos e construções dialetais, a abundância da documentação folclórica e linguística suprem as falhas da capacidade criadora (RÓNAI, in ROSA, 2001, p. 15).

Este, obviamente, não é o caso do regionalismo em Rosa, que nunca utilizou dele como uma muleta para apoiar sua escrita. Em carta a Edoardo Bizzarri, que traduziu *Corpo de baile* para o italiano, Rosa afirma que o aspecto “documentário” do livro era “apenas subsidiaríssimo, acessório, mais um ‘mal necessário’, mas jamais devendo predominar sobre o poético, o mágico, o humor e a transcendência metafísica” (ROSA, 2003, p. 123).

Em Rosa, as marcas do regional, do sertanejo, não são senão uma forma de falar dele mesmo, de suas ideias, de sua visão de mundo, de tudo, enfim. “O sertão é do tamanho do mundo”, já declarava Riobaldo (ROSA, 2006, p. 73). Voltando à crítica de Benedito Nunes sobre o *Grande sertão: veredas*, ele afirma que a obra de Guimarães Rosa

[...] ultrapassa o âmbito regional. No drama do sertanejo ou do jagunço, irrompem os grandes problemas humanos – seja a luta do homem contra a natureza que o estimula e o abate ao mesmo tempo, seja o ímpeto do jagunço que se põe em armas para defender uma causa indefinível, adota a lei da guerra menos pela rudeza de seu espírito do que pela necessidade de viver e de realizar o seu destino (NUNES, in CORDEIRO *et al.*, 2013, p. 243).

Como bem destaca o crítico Álvaro Lins, Guimarães Rosa alcançou o que “deveria ser o ideal da literatura brasileira na feição regionalista: a temática nacional numa expressão universal” (LINS, 1982 *apud* OLIVA, 2007, p. 98). João-Francisco Duarte Júnior, em seu livro *Itinerário de uma crise: a modernidade*, chama a atenção para a importância do fator local ou regional na criação artística:

[...] é irrecusável a lembrança do velho Tolstói, escritor russo que no século passado já pontificava ser necessário cantarmos a nossa aldeia para se atingir a universalidade. O que foi parafraseado pelo poeta Vinícius de Moraes ao afirmar que “ninguém é universal fora de seu quintal”. Portanto, quer parecer que uma desejável e saudável globalização das relações humanas deverá, ao contrário do atualmente estabelecido, passar por uma ligação mais forte do

homem à sua terra, ao lugar onde vive, no qual se encontram, certamente, os denominadores comuns que o ligarão aos homens de todas as latitudes (DUARTE JÚNIOR, 1999, p. 96-97).

Encontrar os “denominadores comuns” que ligam os homens de todas as latitudes parece ser, de fato, a grande marca da produção rosiana, que consegue, através de personagens tipicamente brasileiros (e, ainda mais que brasileiros, sertanejos), atingir pessoas de diversos países e culturas, o que indicam as diversas traduções que sua obra recebeu. Voltando mais uma vez à crítica de Benedito Nunes, percebemos que são duas as características da obra rosiana que permitem ao autor transcender seu caráter local para atingir uma expressão universal. Uma é a escolha dos temas:

Mas esse romance [*Grande sertão: veredas*] não constitui apenas a gesta do sertão. É – se podemos dizer – uma interpretação espiritual da terra e do povo que nela vive. Os fatores mesológicos, sociais, históricos assumem a forma de um problema mais amplo e vago, universal e de sentido místico. O Diabo existe ou não? O que leva o homem à crueldade, à violência não é uma força estranha, superior às nossas forças e que nos domina? (NUNES, in CORDEIRO *et al.*, 2013, p. 243-244)

A outra é a linguagem adotada:

E assim, carregada de expressividade, essa linguagem é de um modo geral eficiente. Ela serve de veículo emocional. Transmite-nos o conteúdo de uma vida diferente da nossa, põe-nos em contato com a substância humana dos outros indivíduos, afetados por condições que não conhecemos. Mas devido mesmo à comunicação emotiva que se estabelece, participamos de seus problemas, de suas lutas, alegrias e aflições (NUNES, in CORDEIRO *et al.*, 2013, p. 244-245).

Assim, é através da linguagem tipicamente rosiana, alinhada com uma temática que extrapola os limites do regional, que o autor consegue fazer com que leitores de várias partes do globo consigam se identificar com jagunços, fazendeiros, agricultores e até com um homem que resolveu viver o resto de sua vida em uma canoa de madeira, à deriva em um rio. Essa linguagem é a manifestação de uma sensibilidade capaz de tratar de temas universais sem abandonar as características do tempo e do lugar daquele que escreve. Machado de Assis se referia a esta sensibilidade como sendo o “sentimento íntimo” do escritor: “O que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o

torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (ASSIS, 1873)¹.

O “sentimento íntimo” de Rosa foi o que o levou a atingir o universal em seus contos, suas novelas e seu romance. Segundo Antonio Candido, Guimarães Rosa conseguiu, de fato, revolucionar o regionalismo na literatura brasileira, extrapolando seus limites até então conhecidos e levando-o a alturas não imaginadas:

Guimarães Rosa publicou em 1946 um livro de contos regionais, *Sagarana*, com inflexão diferente graças à inventividade dos entrecos e à capacidade inovadora da linguagem. Prosseguindo silenciosamente neste rumo, ele o aprofundou durante anos numa série de contos longos, o último dos quais cresceu a ponto de se tornar um romance: respectivamente *Corpo de baile* (2 volumes) e *Grande sertão: veredas*, ambos publicados em 1956.

[...] estes livros foram um acontecimento, não apenas pela sua grandeza singular, mas porque tomavam por dentro uma tendência tão perigosa quanto inevitável, o regionalismo, e procediam à sua explosão transfiguradora. Com isto Rosa alcançou o mais indiscutível universal através da exploração exaustiva quase implacável de um particular que geralmente desaguava em simples pitoresco. Machado de Assis tinha mostrado que num país novo e inculto era possível fazer literatura de grande significado, válida para qualquer lugar, deixando de lado a tentação do exotismo (quase irresistível no seu tempo). Guimarães Rosa cumpriu uma etapa mais arrojada: tentar o mesmo resultado sem contornar o perigo, mas aceitando-o, entrando de armas e bagagens pelo pitoresco regional mais completo e meticuloso, e assim conseguindo anulá-lo como particularidade, para transformá-lo em valor de todos. O mundo rústico do sertão ainda existe no Brasil, e ignorá-lo é um artifício. Por isso ele se impõe à consciência do artista, como à do político e do revolucionário. Rosa aceitou o desafio e fez dele matéria, não do regionalismo, mas de ficção pluridimensional, acima do seu ponto de partida contingente (CANDIDO, 1989, p. 207).

O regionalismo em Rosa não é, simplesmente, uma marca estilística ou mesmo um delimitador de temas. Seu sertão não é somente um cenário pitoresco onde ambienta suas histórias. Na verdade, sua escrita só nasceu graças ao impacto provocado nele mesmo pela realidade pulsante do sertão. Em carta endereçada a Edoardo Bizzarri, Rosa fala sobre o impacto que a experiência no sertão lhe havia provocado e como isso influenciou na feitura do *Corpo de baile*: “Por outro lado, o sertão é de suma autenticidade, total. Quando eu escrevi o livro, eu vinha de lá, dominado pela vida e paisagem sertanejas” (ROSA, 2003, p. 90). É, portanto, do encontro do artista com o sertão que nasce a literatura de Rosa. Como ele mesmo definiu, em outra carta a Bizzarri: “o diabo do livro, [...] como Você vê,

¹ <http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/critica/mact25.pdf>. Original publicado em 1873.

também foi um pouco febrilmente tentado arrancar de dois caos: um externo, o sertão primitivo e mágico; o outro, eu, o seu Guimarães Rosa [...]” (ROSA, 2003, p. 87).

1.4 Forma e conteúdo nas *Primeiras estórias*

Como já destacamos anteriormente, o livro *Primeiras estórias* foi, de fato, o primeiro de Guimarães Rosa que era formado somente por contos curtos (sua segunda incursão no gênero ocorreria em 1967, com a publicação de *Tutaméia*, o último livro lançado com o autor ainda em vida).

O conto, como se sabe, é comandado por regras diversas das que regem as outras formas literárias. Como explica Alfredo Bosi (2006, p. 7), “se comparada à novela e ao romance, a narrativa curta condensa e potencia no seu espaço todas as possibilidades da ficção”. O tamanho reduzido do conto obriga, portanto, o autor a sintetizar, em um espaço exíguo, as ideias que deseja explorar em sua escrita. Bosi acrescenta, porém, que não é só o tamanho que caracteriza o conto, mas também sua demarcação temática:

Quanto à *invenção temática*, o conto tem exercido, ainda e sempre, o papel de lugar privilegiado em que se dizem situações exemplares vividas pelo homem contemporâneo.

Repito a palavra-chave: *situações*. Se o romance é um trançado de eventos, o conto tende a cumprir-se na visada intensa de uma situação, real ou imaginária, para a qual convergem signos de pessoas e de ações e um discurso que os amarra (BOSI, 2006, p. 8).

Assim, cabe a quem escreve o conto eleger uma “situação” e, em torno dela, elaborar uma narrativa. É a sensibilidade de cada escritor que encontra situações que possam servir como detonadoras para a explosão criativa que dá origem à literatura em forma de conto. A busca pela “situação” catalisadora do conto, empreendida pelo escritor, é uma mistura de descoberta com invenção, e se efetua, em parte, pela observação do mundo:

A invenção do contista se faz pelo achamento (*invenire* – achar, inventar) de uma situação que atraia, mediante um ou mais pontos de vista, espaço e tempo, personagens e trama.

[...]

Em face da História, rio sem fim que vai arrastando tudo e todos no seu curso, o contista é um pescador de momentos singulares cheios de significação. *Inventar*, de novo: descobrir o que os outros não souberam ver com tanta clareza, não souberam sentir com tanta força. Literariamente: o contista explora no discurso ficcional uma hora intensa e aguda da percepção. Esta, acicatada pelo demônio da visão, não cessa de perscrutar situações narráveis na massa aparentemente amorfa do real (BOSI, 2006, p. 8-9).

Rosa foi, portanto, um exímio “pescador” destes momentos singulares, conseguindo extrair de situações cotidianas, a maioria delas ocorrida no cenário sertanejo, temas e questionamentos que ultrapassaram em muito seu próprio contexto, atingindo grandezas cósmicas muito além das que poderiam ser percebidas por um olhar mais mundano. É por isso que Bosi considerava que Rosa havia realizado o “melhor do conto brasileiro”:

Mas o melhor conto brasileiro tem procurado atingir também a dimensão metafísica e, num certo sentido, atemporal, das realidades vitais: Guimarães Rosa foi mestre na passagem do fato bruto ao fenômeno vivido, da descrição à epifania, da narrativa plana à constelação de imagens e símbolos; mas tudo isso ele o fez com os olhos postos na mente sertaneja, remexendo nas relações mágicas e demoníacas que habitam a religião rústica brasileira (BOSI, 2006, p. 10-11).

Voltando especificamente ao caso do *Primeiras estórias*, sua riqueza se dá em dois níveis principais: na temática e na forma. Com relação à temática, o próprio Bosi destaca as principais “situações” pescadas/inventadas/descobertas por Rosa para povoar seu livro:

Nas *Primeiras Estórias* é patente o fascínio do alógico: são contos povoados de crianças, loucos e seres rústicos que cedem ao encanto de uma iluminação junto à qual os conflitos perdem todo relevo e todo sentido. Há um apelo aberto ao lúdico e ao mágico em “A Menina de Lá”, que nos fala de Nhinhinha, cujo silêncio de criança era um êxtase contínuo e cujos pensamentos se faziam milagrosamente realidade; em “As Margens da Alegria”, história da viagem de um menino feita em estado de sonho onde as coisas surgem do opaco; em “Sorôco, sua mãe, sua filha”, onde a canção de duas loucas é o único sinal de realidade que restará no ar do vilarejo que a canta em coro; em “A Terceira Margem do Rio”, em que se fala de um homem refugiado em uma canoa no meio do rio, onde em absoluto silêncio resiste ao tempo “por todas as semanas e os meses e os anos sem fazer conta do se-ir do viver”, imagem da permanência no fluir eterno das águas. A linguagem como auto-expressão, jorro imediato do Inconsciente, válida em si mesma, aquém do esforço de significar o real, é, por sua vez, o núcleo de “Pirlimpisquice”, em que se narra a aventura de meninos fazendo teatro e, a certa altura, inventando, fora dos papéis a recitar, palavras de uma história nunca ouvida: “Cada um de nós se esquecera do seu mesmo, e

estávamos transvivendo, sobreviventes, disto: que era o verdadeiro viver? E era bom demais, bonito – o milmaravilhoso – a gente voava, num amor, nas palavras: no que se ouvia dos outros e no nosso próprio falar.” O mesmo reconhecimento do inefável aparece no epílogo de “Substância”, quando o êxtase do amor se transfunde na sensação de ofuscamento que vem da branca matéria, o polvilho: “Acontecia o não-fato, o não-tempo, silêncio em sua imaginação. Só o um-e-outra, um em-si-juntos, o viver em ponto sem parar, coraçõemente, pensamento, pensamos. Alvos. Avançavam, parados, dentro da luz, como se fosse no dia de Todos os Pássaros” (BOSI, 1978, p. 486).

Neste pequeno apanhado, Bosi destaca o que seria a marca dos temas presentes no livro: a busca por aquilo que está além das aparências, por algo que está localizado acima da lógica e do pensamento. São observações que concordam com a visão que o próprio Rosa tinha a respeito do *Primeiras estórias*: “É um livro contra a lógica comum, e tudo nele parte disso. Só se apoia na lógica para transcendê-la, para destruí-la” (ROSA, 1963)¹. E também se encaixa na maneira como Rosa encarava sua literatura, de maneira geral: “[...] como eu, os meus livros, em essência, são ‘anti-intelectuais’– defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração sobre o bruxolear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana” (ROSA, 2003, p.90).

Analisando, portanto, apenas o aspecto temático, podemos perceber que os 21 contos de *Primeiras estórias*, embora sejam bastante diferentes entre si, trazem em comum essa busca pelo não-racional (ou pelo suprarracional), pelo transcendental. Mas não é só na temática que os contos se relacionam e se aparentam. Como habilidoso artista que era, Guimarães Rosa propôs fazer de seu livro, de certa forma, uma peça única, em que cada conto fazia parte de um todo maior, em que cada narrativa se relacionava com outras, em maior ou menor grau.

Para verificar o caráter unificado do livro, basta observar sua composição. São 21 contos, sendo que o de número 11, ou seja, o que ocupa exatamente o centro da obra, traz o sugestivo nome de “O espelho”. É este espelho, portanto, que divide a obra em duas partes, cada uma possuindo exatamente 10 contos. O “espelhamento” da obra fica ainda mais claro quando comparamos os contos que abrem e fecham o livro: o primeiro tem o nome de “As margens da alegria”, e seu personagem principal é nomeado apenas como “menino”. A frase que abre o conto (e, conseqüentemente, o livro) é “Esta é a estória”. A seguir, acompanhamos o menino em uma viagem de avião a uma cidade em construção

¹ <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/6/30/mais!/10.html>

(que deduzimos ser Brasília), onde ele se defronta, pela primeira vez, com o conceito da mortalidade.

O último conto, chamado “Os cimos”, acompanha novamente o “menino”, em outra viagem para Brasília, onde ele tem, novamente, que se deparar com a questão da morte, dessa vez da própria mãe, que se encontrava extremamente adoentada. O conto, e o livro, terminam com a frase: “E vinha a vida”. A relação é muito clara: tanto a primeira quanto a última frase do livro são formadas por quatro palavras. Mas enquanto a primeira parece ser um convite à leitura do livro – “Esta é a estória” –, a última parece dizer que, terminada a leitura, era hora de viver – “E vinha a vida”. Como se a leitura do *Primeiras estórias* fosse uma caminhada, um processo. Ou melhor, uma escalada, já que o nome do primeiro conto – “As margens da alegria” – alude a um lugar baixo, plano (afinal as margens dos rios encontram-se nos vales, nos pés das montanhas), enquanto o título do conto derradeiro – “Os cimos” – nos lembra justamente dos picos, os pontos mais altos das montanhas. Vemos, portanto, que o livro não é apenas um apanhado de contos, mas foi concebido para ser lido em uma determinada ordem, e que a disposição de seus contos não ocorreu de forma gratuita.

A estrutura espelhada de *Primeiras estórias* e a inter-relação entre seus contos foi belamente observada por Clara Rowland, em sua obra *A forma do meio: livro e narração na obra de João Guimarães Rosa*. Nas palavras da autora,

[...] o índice de *Primeiras estórias* é um índice plenamente “centrado”. A meio das 21 estórias que o compõem, o livro emoldurado pelas duas narrativas do “Menino” vai incluir um dos contos mais conhecidos e complexos de Rosa, “O espelho”, que tem como ponto de fuga a descoberta, no espelho esvaziado, de um “rostinho de menino, de menos-que-menino – só. Só” [...]. Meio do livro, que o divide em duas partes e que marca, plenamente, a imagem do livro rosiano que aqui perseguimos: uma moldura orientada para um interior que tem no seu centro o ponto de fuga da própria proliferação do livro, do seu transbordamento. E não é por acaso que a experiência insana que leva o protagonista ao desenvolvimento de uma técnica para progressivamente se libertar das camadas falsas da sua imagem, até descobrir a vertigem de um vazio “nascente” no qual a ideia de infância, em Rosa, encontra o seu lugar, tem origem no resultado perturbador do encontro de dois espelhos. [...] O centro do livro, como ponto em que a orientação se suspende num movimento de ida-e-volta – a confusão do mensageiro –, volta aqui a repropor-se. O jogo entre as margens – as estórias da infância – e a descoberta de um centro que as reflete numa imagem que suspende o tempo é a base da estrutura de *Primeiras estórias* (ROWLAND, 2011, p. 169).

Porém, a relação de continuidade que existe entre o primeiro e o último conto do livro não volta a se repetir em nenhum outro momento. A relação entre cada um dos outros contos e seu “reflexo” correspondente é de uma natureza mais sutil, como destaca a própria Rowland: “[...] o centro do livro faz-se de um encontro de movimentos de sinal oposto, reflexo cruzado de espelhos, a segunda parte repetindo a primeira, ou tendo a primeira como seu protagonista” (ROWLAND, 2011, P. 235).

Como se dá, então, a relação entre os outros “pares de contos” do *Primeiras estórias*? Para tentar responder a essa pergunta, vamos analisar, brevemente, cada par de contos, conforme estão distribuídos no livro, ou seja, em posição espelhada (não incluímos, nessa pequena exposição, os contos 1 e 21, por já terem sido analisados, e nem os contos 6 e 16, pois serão abordados de forma pormenorizada no próximo subcapítulo):

- “Famigerado” (2) e “Tarantão, meu patrão” (20): O que há em comum entre os contos é a presença de um homem com sede de vingança (genuína no primeiro conto e fantasiosa no segundo), que sai a cavalo e arregimenta outros cavaleiros, que o seguem. O homem do primeiro conto é de fato perigosíssimo, com várias mortes nas costas, e coage três cavaleiros para que estes testemunhem se “famigerado”, adjetivo que lhe fora dado por um “moço do governo”, era uma ofensa digna de morte. A resposta final, que significaria a vida ou a morte do ofensor, foi dada por um médico. Já o homem do segundo conto é um fazendeiro, já idoso, que tem um delírio de vingança contra um sobrinho-neto, e parte a cavalo para matá-lo. Ele, no caminho, recruta outros cavaleiros. Ao chegar à casa da “vítima”, percebe que é dia de festa (aniversário de uma das filhas do sobrinho-neto), e se junta aos festejos. Não era uma vingança, era uma aventura fantasiosa.

- “Sorôco, sua mãe, sua filha” (3) e “Substância” (19): Os contos têm em comum famílias desgraçadas, que parecem ter o infortúnio como herança. No primeiro conto, Sorôco é um homem cuja mãe e filha são loucas. No segundo, uma mulher, Maria Exita, vem de uma família destruída: mãe louca, irmão perverso e preso, outro feroz e foragido, pai leproso. Sionésio, que se apaixona por ela, precisa superar o medo de se casar com uma mulher com este histórico familiar.

- “A menina de lá” (4) e “Darandina” (18): Ambos os contos trazem frases desconexas

proferidas pelos personagens principais. Porém, enquanto no primeiro conto as frases saem da boca de uma menina milagreira, e portanto envoltas pelo mistério de estarem sendo ditas por uma alma “iluminada”, no segundo conto quem fala coisas sem sentido é um homem louco, que sobe em uma palmeira e se despe na frente de toda a cidade. Nesse caso, tudo o que o homem diz é encarado pelas pessoas com o desprezo que normalmente dedicamos às coisas ditas pelos doidos.

- “Os irmãos Dagobé” (5) e “A benfazeja” (17): Os dois contos trazem personagens pacatos que, por algum motivo, assassinam homens perigosos, sanguinários. No primeiro conto, é um tranquilo Liojorge que mata um facínora, o perigoso Damastor Dagobé, em legítima defesa. Já a “benfazeja” do segundo conto mata o próprio marido, Mumbungo, assassino cruel.

- “Pirlimpsiquice” (7) e “Luas-de-mel” (15): Ambos os contos são narrados em primeira pessoa, e retratam momentos de extrema felicidade, quase êxtase, de seus protagonistas. No primeiro conto, este momento ocorre na infância, em uma encenação de peça que dá errado, quando os atores entram em um fluxo de criação incontrolável, a ponto de se esquecerem da própria vida, e terem suas identidades absorvidas pelo palco. Já o segundo conto se passa no final da vida do protagonista, um homem que, do alto de sua maturidade e de uma existência bem-vivida, se deixa encantar pelo amor de um casal mais jovem, que lhe pede abrigo para se casar. Ao ver de perto o amor dos jovens, o seu próprio amor pela esposa é relembrado e reaceso, e a vida parece um lugar iluminado. Assim, os dois contos falam de felicidades extremas, encontradas nas duas extremidades da vida.

- “Nenhum, nenhuma” (8) e “Um moço muito branco” (14): No primeiro conto, um menino entra em um doloroso contato com o mundo adulto. No segundo, um extraterrestre visita nosso planeta. Os dois contos retratam a estranheza de se estar, pela primeira vez, em uma paisagem alienígena.

- “Fatalidade” (9) e “O cavalo que bebia cerveja” (13): Os dois contos trazem como personagens principais homens cativantes (um “homem da lei”, no primeiro, e um imigrante italiano, no segundo), expansivos e senhores de si, que nos são apresentados pela

narração em primeira pessoa de outros personagens (um amigo, em “Fatalidade”, e um empregado, em “O cavalo que bebia cerveja”). As naturezas dos personagens principais se revelam aos poucos, aparecendo com mais clareza apenas no final das narrativas: no primeiro conto, o personagem é um “justiceiro”, que descumpra a lei para defender os oprimidos e punir os opressores; no segundo, é um homem de bom coração, tão bom que o asco inicial do narrador pelos seus costumes estrangeiros é superado e substituído por um afeto genuíno.

- “Sequência” (10) e “Nada e a nossa condição” (12): O que une os dois contos é o fato de um ser, de certa forma, o oposto do outro. Enquanto o primeiro exalta a aleatoriedade da vida e o acaso (um homem, em busca de uma vaca perdida, acaba encontrando o amor), o segundo fala da capacidade do ser humano de planejar seu futuro, trazendo-nos a história de um homem que, ao ficar viúvo, prepara, durante alguns anos, sua própria morte.

Constatamos, portanto, que todos os contos do livro estão relacionados entre si, de formas mais ou menos claras. Trata-se, certamente, de uma elaboração minuciosa de Guimarães Rosa, que inseriu, através de uma estrutura cuidadosamente planejada, um outro nível de leitura à já complexa obra de arte que é o *Primeiras estórias*. Como destaca Rosa Maria Graciotto Silva,

[...] podemos conjecturar que os 21 contos que compõem **Primeiras estórias** seguem uma estrutura rítmica estrategicamente engendrada por Guimarães Rosa, em que os temas fundamentais do amor, da violência, do misticismo, da loucura se repetem sob prismas diferentes. O 11º conto “O espelho”, como polo irradiador, fornece indícios sobre a variabilidade das facetas desses temas que se desenvolvem em torno de personagens que também se repetem: crianças, velhos, loucos, homens e mulheres à margem da vida, em situações de anormalidade.

Assim como num espelho, há uma imagem em primeiro plano e outras que se refletem de soslaio ou como pano de fundo, o mesmo podemos constatar nos contos de **Primeiras estórias**, em que reflexos de personagens e situações resvalam de um conto para outro, provocando um embricamento entre as histórias.

Essas pinceladas genéricas sobre a estrutura organizacional de **Primeiras estórias**, mesmo feitas de forma incipiente, sinalizam-nos o trabalho minucioso do autor no processo composicional de sua obra, em que nenhum elemento apresenta-se aleatoriamente (SILVA, 2003, p. 691).

Assim, ao ler o *Primeiras estórias*, deparamo-nos com um trabalho em que “nenhum elemento apresenta-se aleatoriamente”, e no qual o detalhismo e a dedicação do autor se

apresentam em cada uma de suas páginas. Detalhismo que o próprio Rosa admitia ser uma de suas características, quando afirmava possuir “[...] a necessidade compulsiva de cuidar de todos os detalhes, a lentidão meticulosa de mineiro da roça [...]” (ROSA, 2003, p. 180).

1.5 Navegando audazmente para a terceira margem

Como já verificamos no subcapítulo anterior, o *Primeiras estórias* foi elaborado de forma “espelhada”. Assim, além do conto central do livro, “O espelho”, temos 10 pares de contos, como se cada um tivesse o seu próprio reflexo. A partir de agora iremos analisar detalhadamente o par formado pelos contos “A terceira margem do rio” (o de número 6) e “Partida do audaz navegante” (16).

Uma primeira leitura dos contos não nos permite estabelecer, a princípio, uma relação mais profunda entre eles. Afinal, “A terceira margem do rio” narra, em primeira pessoa, a história de um homem que viu o seu pai deixar a vida civilizada para viver, eternamente, à deriva em uma canoa, no leito de um rio caudaloso. Já o conto “Partida do audaz navegante” é narrado em terceira pessoa, contando a singela história de três irmãs (Ciganinha, Pele e Brejeirinha) e de um primo, Zito, que passam um dia chuvoso no campo. A temática e a atmosfera infantil do segundo conto parecem ter pouco a ver com a complexa relação de pai e filho apresentada no primeiro.

No entanto, a correspondência entre os contos é bastante clara, podendo ser percebida, inclusive, no título do segundo conto, “Partida do audaz navegante”, que alude a uma “história dentro da história”, narrada pela personagem Brejeirinha (a mais nova das irmãs) ao longo de toda a narrativa. Importante o suficiente para dar nome ao conto, a história do Aldaz Navegante (escrito assim mesmo, com “l”, nome próprio) fala, a princípio, de um homem que parte sozinho em um navio para “*descobrir os outros lugares valetudinário*” (ROSA, 1988, p. 106). Podemos perceber várias semelhanças entre o tal Aldaz Navegante e o Pai de “A terceira margem do rio”. Primeiramente, existe uma alusão à família que o navegante deixa para trás: “*O Aldaz Navegante estava com saudade, antes, da mãe dele, dos irmãos, do pai*” (ROSA, 1988, p. 106). A descrição da família deixada faz uma rima óbvia com a família do Pai do conto de número 6, que também foi deixada nas

margens: “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, 1988, p. 32).

Outra semelhança que encontramos nos dois contos está na atitude daquele que se vai, com relação a não expressar suas emoções. Enquanto o Pai se despede “sem alegria nem cuidado” (ROSA, 1988, p. 32), o Aldaz Navegante “*não chorava*” (ROSA, 1988, p. 106).

O terceiro ponto de reflexo entre os contos encontra-se no sentimento de confusão que as famílias deixadas tinham em relação aos que haviam partido. Um dos familiares do Aldaz Navegante se indagava sobre os sentimentos deste: “ ‘Ele deve de ter, então, alguma raiva de nós, dentro dele, sem saber...’ ” (ROSA, 1988, p. 106). O questionamento ecoa a dúvida que também dominava os corações dos familiares do Pai do outro conto: “Nem queria saber de nós; não tinha afeto?” (ROSA, 1988, p. 35).

Outra bela rima que encontramos entre os dois contos espelhados está na reação emocionada dos familiares diante da ausência de seus “navegantes”. No conto “A terceira margem do rio”, vemos essa reação em uma tentativa frustrada de reaproximação com o Pai: “A gente chamou, esperou. Nosso pai não apareceu. Minha irmã chorou, nós todos aí choramos, abraçados” (ROSA, 1988, p. 35). A reação lembra muito a da família do Aldaz Navegante, logo após sua partida: “*Então, todos choraram, muitíssimos, e voltaram tristes para casa, para jantar...*” (ROSA, 1988, p. 106).

Esses poucos exemplos demonstram, claramente, a relação de parentesco entre o conto “A terceira margem do rio” e a história dentro da história do conto “Partida do aldaz navegante”. Ambos tratam de viagens sem volta, como destaca Rosiane Cristina Runho:

Trata-se de duas viagens sem volta, a de um pai que se pôs silencioso numa canoa e nela permanece durante anos, sempre em determinado ponto do rio, no primeiro conto, e a de um marujo – ficção que aos poucos se concretiza no universo diegético – encarregado de descobrir “os outros lugares”, no segundo (RUNHO, 2000, p. 615).

Outro ponto que chama a atenção ao compararmos os dois contos é a questão da narração. Enquanto o primeiro é narrado em primeira pessoa por um dos filhos deixados na margem, o segundo possui um narrador onisciente. Porém, a narração sobre as aventuras do Aldaz Navegante é feita por apenas um dos personagens, Brejeirinha, a irmã mais nova.

O que se destaca na história sobre o Aldaz Navegante é justamente seu caráter mutante, instável, já que Brejeirinha realiza mudanças na narrativa enquanto a vai contando para seu público, que inclui o casal formado por Zito e Ciganinha, que tem sua própria história de amor embalada pela narrativa do valente marujo. Segundo aponta Runho,

o desejo de partir, sentido por Zito, é relatado primeiramente pelo narrador hetero-extradiegético, para depois ser interpretado por Brejeirinha; é o início do entrecruzar das duas linhas narrativas e de todo fazer narrativo da menina que compõe e recompõe a história de uma viagem, moldando seu viajante Aldaz de acordo com as reações que consegue incitar no primo (RUNHO, 2000, p. 617).

A face mutante da narrativa do Aldaz Navegante fica bastante explícita na conclusão da história, quando Brejeirinha refaz o final da mesma após ouvir uma crítica de sua irmã Pele:

– *“Então, pronto. Vou tornar a começar. O Aldaz Navegante, ele amava a moça, recomeçado. Pronto. Ele, de repente, se envergonhou de ter medo, deu um valor, desassustado. Deu um pulo onipotente... Agarrou, de longe, a moça, em seus braços... Então, pronto. O mar foi que se apavorou-se. Arres! O Aldaz Navegante, pronto. Agora, acabou-se, mesmo: eu escrevi – ‘Fim!’”* (ROSA, 1988, p. 110).

Brejeirinha encarna a figura do escritor, do autor, que, infantilmente, vai brincando de tecer uma história. Curiosamente, a atitude desta narradora infantil, que vai modificando o conto ao seu bel prazer, joga uma sombra de dúvida sobre a confiabilidade do próprio personagem-narrador de “A terceira margem do rio”, que em um momento da narrativa chega a indicar que a história que conta pode não ser totalmente exata, já que admite “inventar” fatos a respeito do Pai: “[...] sempre que às vezes me louvavam, por causa de algum meu bom procedimento, eu falava: – *“Foi pai que um dia me ensinou a fazer assim...”*”; o que não era o certo, exato; mas, que era mentira por verdade” (ROSA, 1988, p. 35).

Outro aspecto interessante que Runho destaca a respeito da relação entre os contos é o fato de que as narrativas do Pai e do Aldaz Navegante apresentam, ambas, uma simbologia sobre a oposição morte/vida. Segundo ela, no conto “A terceira margem do rio”,

afirma-se o /tempo de viver/, quando ao filho cabe ficar do lado de cá da morte,

no resguardado espaço firme, enquanto o pai assume seu lugar no rio. Durante anos, o filho zela pela não-vida do pai, levando-lhe, dia após dia, um tanto de alimento furtado. [...] O tempo de viver é negado quando o filho, ele mesmo em começo de velhice, sabe que do não-viver o pai passará, em breve, ao morrer. Do que decorrerá sua vez de assumir o lugar na canoa. A afirmação do /tempo de morrer/ se dá quando o filho, “muito no seu sentido”, chama pelo pai, oferecendo-se para substituí-lo (RUNHO, 2000, p. 616).

Nessa interpretação, o conto trataria, portanto, do ciclo da vida, uma história do viver e do morrer em que o Filho deveria suceder o Pai, como na sequência natural das coisas. Ao negar assumir o lugar do Pai na canoa, o Filho quebra o ciclo da natureza, e daí sua tristeza e arrependimento no final do conto, expressos na sua auto-condenação: “Sou homem, depois desse falimento?” (ROSA, 1988, p. 37). A história do Aldaz Navegante também apresenta essa ideia de ciclo morte/vida, porém com a ordem trocada:

Pode-se depreender de “Partida do audaz navegante” a mesma oposição semântica /morte/versus/vida/ observada anteriormente. No entanto, o encadeamento sintático fundamental do percurso de Zito revela-se na ordem inversa: primeiro a afirmação da /morte/, quando, para o menino Zito, ainda “inglório marujo”, a viagem, sem volta, denota separação e, de certa forma, a negação de seu amor por Ciganinha. Afinal, o Aldaz, na primeira versão de Brejeirinha, viaja sozinho, sem chorar [...]. Num segundo momento, a negação da /morte/, quando o viajante, já não tão “respectivo de ir”, questiona a própria viagem [...]. O Aldaz Navegante, na segunda versão, ama certa moça, revelando que o sentimento, antes negado, passa a ser assumido. Finalmente, afirmação da /vida/, quando a viagem, eufórica, mostra a força e a coragem de um Aldaz Navegante que, vencido o medo do mar, não viaja sozinho, mas com a moça, tanto quanto a conjunção de Zito – vencida a resistência de amar – em relação ao seu objeto de valor, o saber amoroso (RUNHO, 2000, p. 616).

Percebemos, então, que na bela interpretação de Runho, as narrativas do Pai e do Navegante tratam do mesmo tema, mas de forma invertida, assim como são invertidas as imagens na superfície dos espelhos.

1.6 A terceira margem é a morte?

No presente subcapítulo iremos abordar uma visão instigante sobre o conto “A terceira margem do rio”. Como já vimos no subcapítulo anterior, Runho encara a viagem

do Pai em sua canoa como sendo uma “simbologia já internalizada da morte” (RUNHO, 2000, p. 615). Essa visão da terceira margem como sendo a morte é compartilhada por Ginzburg, que assim retrata o relacionamento do Filho com o Pai:

O narrador de “A terceira margem do rio” cultivava regular e meticulosamente a ausência do pai. Trata-se de uma situação ambígua, pois o culto se justifica pela ideia de que, mesmo ausente, o pai esteja lá, no rio, presente. Como poderia o pai sobreviver nesse tempo todo, questiona-se o narrador. Então, o mais provável seria que estivesse morto. Essa hipótese é enfatizada quando lemos que, na visão próxima do final, ele parecia vir “da parte de além”. Porém, se estava morto, que sentido tiveram todos os anos de cuidado e interesse? (GINZBURG, 2000, p. 287)

Camargo também enxerga que o Pai do conto já está morto, e que o exílio no rio seria apenas uma invenção do Filho, apoiada pela Mãe, para lidar com esta perda:

Em “A terceira margem do rio”, o filho, que também praticamente não conheceu o pai, guarda dele uma vaga lembrança de quando este foi para o rio com sua canoa e nunca mais voltou. A fantasia do narrador, sustentada com a ajuda da mãe, de que o pai permanece no rio, é a forma que ele encontra, ao contar essa estória, de ter o pai sempre presente ali. [...]

[...]

[...] o retrato pintado do pai, aqui totalmente feito de palavras, [...] resgata apenas aquilo com o qual o filho não dá conta de lidar. A ausência é o que faz com que ele jamais saiba quem o pai realmente é ou foi. O resgate nunca se dá por inteiro e o pai é sempre esboçado, não visto, a imagem é borrada, desfocada. [...] A imagem límpida e necessária fica faltando ao sujeito que não consegue se libertar desse fantasma enorme que ele próprio criou e que alimenta com a ajuda dos outros que o cercam [...] (CAMARGO, 2003, p. 243).

Embora extremamente interessante e bem fundamentada, apontamos aqui, porém, algo que consideramos enfraquecer a teoria da presença do Pai no rio como sendo uma fantasia para lidar com sua morte ou seu desaparecimento: os alimentos e as roupas colocadas na margem do rio continuam desaparecendo. É claro que essa observação não invalida totalmente a teoria, já que o desaparecimento poderia ser explicado como sendo operado por outro personagem ou mesmo como parte do delírio do narrador, que não se mostra completamente confiável, como já foi observado.

1.7 A literatura entre-margens de Rosa

Chegando ao final do capítulo, cabe fazer uma pergunta: em qual lugar está, afinal, a literatura de Guimarães Rosa? Baseados nas discussões levantadas e nas características da linguagem utilizada por Rosa, propomos que, assim como o pai do conto “A terceira margem do rio” escolheu viver em uma canoa para sempre à deriva, sem tocar em nenhuma das margens do rio, o escritor mineiro também optou por uma literatura que se encontra “no meio”, distanciada das possíveis margens.

Rosa criou uma literatura que não está em nenhum lugar, mas se encontra “entre-lugares”, em um espaço indefinido entre a Prosa e a Poesia, entre o Local e o Universal. O próprio autor já aludiu a este interesse pelo “meio”, ainda em *Grande sertão: veredas*, quando o narrador do livro afirma que “o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia” (ROSA, 2006, p. 64). Travessia é outro tema caro ao escritor, e não por acaso. Afinal, é a travessia justamente o caminho, o lugar que não é lugar, a ligação entre um lugar e outro. A travessia é, de certa forma, também uma terceira margem, um lugar “entre-lugares”:

Eu atravesso as coisas – e no meio da travessia não vejo! – só estava era entretido na idéia dos lugares de saída e de chegada. Assaz o senhor sabe: a gente quer passar um rio a nado, e passa; mas vai dar na outra banda é num ponto muito mais embaixo, bem diverso do em que primeiro se pensou. Viver nem não é muito perigoso? (ROSA, 2006, p. 35)

Mas é justamente nessa indefinição, nessa recusa de se definir, que reside a força da literatura rosiana. Optando de forma consciente por se afastar das margens bem delimitadas, Rosa fez de sua literatura um tipo de escrita ao mesmo tempo acessível e incapturável. Incapturável como o pai do conto, que escapava com facilidade tanto da força da lei quanto da curiosidade dos jornais. Incapturável como é a própria literatura, como assim a descreve o escritor e crítico francês Maurice Blanchot: “Mas, precisamente, a essência da literatura é escapar a toda a determinação essencial, a toda a afirmação que a estabilize ou a realize: nunca já lá está, está sempre por encontrar ou por reinventar” (BLANCHOT, 1984, p. 211).

Lembrando que o afastamento das margens não é, de forma alguma, um rompimento. Afinal, como o próprio narrador lembra, o pai do conto “A terceira margem do rio” poderia ter subido ou descido o rio, “para outras paragens, longe, no não-encontrável” (ROSA, 1988, p. 35). Mas não. Ele escolhe permanecer “perto e longe de sua família dele” (ROSA,

1988, p. 33). Assim como a literatura de Rosa, o pai não parte nem fica, apenas executa a “invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio” (ROSA, 1988, p. 33).

Concluindo, ao optar por fazer uma literatura “entre-margens”, Guimarães Rosa pôde realizar uma obra única, fascinante aos olhos de seus leitores. Assim como o pai do conto, que abriu mão de uma vida “na margem” (uma vida comum, familiar, mundana), Rosa também abriu mão da escrita fácil, confortável. Como recompensa, trilhou um caminho semelhante ao do patriarca do conto: enquanto este passou a ocupar um lugar privilegiado na memória de seus familiares – “Não, de nosso pai não se podia ter esquecimento” (ROSA, 1988, p. 35) –, o escritor Guimarães Rosa ganhou um lugar cativo nas mentes de seus leitores.

CAPÍTULO 2 - O Filho

Mas, não podendo guardá-lo oculto por mais tempo, tomou uma cesta de junco, untou-a de betume e pez, colocou dentro o menino e depô-la à beira do rio.

Êxodo

O presente capítulo tem como foco um dos personagens principais do conto “A terceira margem do rio”, o filho do barqueiro, que é também o narrador da história. O personagem será nomeado, neste trabalho, simplesmente como Filho, já que seu nome não é revelado durante o conto, assim como acontece com o restante dos personagens. A opção de Guimarães Rosa por não nomear os personagens parece ser motivada pelo seu desejo de tornar a narrativa ainda mais universal, facilitando a identificação dos leitores com a mesma. Assim, nem os personagens, nem a localidade em que vivem, nem mesmo o rio recebem nomes. O período no qual a narrativa se passa também é uma incógnita, um dado que não é revelado ou sugerido. Como explica Roland Barthes, a criação de espaços “vazios” faz parte da escrita moderna:

Essa Fome da Palavra, comum a toda a poesia moderna, faz da palavra poética uma palavra terrível e desumana. Institui um discurso cheio de buracos e cheio de luzes, cheio de ausências e de signos supernutritivos, sem previsão nem permanência de intenção e por isso mesmo tão oposto à função social da

linguagem, que o simples recurso a uma palavra descontínua abre a via de todas as Sobrenaturezas (BARTHES, 2004, p. 43-44).

Voltando então ao nosso foco, ou seja, o Filho do conto rosiano, realizaremos uma análise do mesmo através de diversas abordagens: o Filho como personagem; como narrador; e suas relações com as questões da Memória e da Imaginação.

2.1 O Filho como personagem

No livro *A personagem de ficção*, Antonio Candido descreve a importância do personagem para a narrativa ficcional nos seguintes termos:

Portanto, os três elementos centrais dum desenvolvimento novelístico (o enredo e a personagem, que representam a sua matéria; as “ideias”, que representam o seu significado, – e que são no conjunto elaborados pela técnica), estes três elementos só existem intimamente ligados, inseparáveis, nos romances bem realizados. No meio deles, avulta a personagem, que representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência etc. A personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos. [...] Não espanta, portanto, que a personagem pareça o que há de mais vivo no romance; e que a leitura deste dependa basicamente da aceitação da *verdade* da personagem por parte do leitor (CANDIDO, 2002, p. 54).

Candido, portanto, afirma depender do sucesso do personagem o sucesso do próprio romance. Afinal, em suas palavras, é o personagem que torna “vivos” o enredo e as ideias do escritor. Mas, para que esta operação seja bem-sucedida, é necessário, como nos alerta Candido, que aceitemos a “verdade” do personagem, ou seja, que ela seja verossímil:

A personagem é um ser fictício, – expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção *ser*? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança

no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste (CANDIDO, 2002, p. 55).

Como, pois, alcançar essa verossimilhança, essa “verdade” das personagens? A solução está na elaboração de um personagem fragmentado, que não se revele por completo ao leitor, que possua espaços vazios que possam ser preenchidos por aquele que lê a história. Segundo o autor, um personagem fragmentado cria com muita eficiência a ilusão do real, já que as pessoas reais que conhecemos ao longo da vida também só são percebidas por nós de maneira fragmentada, devido ao fato de que “não somos capazes de *abranger* a personalidade do outro com a mesma unidade com que somos capazes de *abranger* a sua configuração externa” (CANDIDO, 2002, p. 55-56). Para Candido,

graças aos recursos de caracterização (isto é, os elementos que o romancista utiliza para descrever e definir a personagem, de maneira a que ela possa dar a impressão de vida, configurando-se ante o leitor), graças a tais recursos, o romancista é capaz de dar a impressão de um ser ilimitado, contraditório, infinito na sua riqueza; mas nós apreendemos, sobrevoamos essa riqueza, temos a personagem como um todo coeso ante a nossa imaginação. Portanto, a compreensão que nos vem do romance, sendo estabelecida de uma vez por todas, é muito mais precisa do que a que nos vem da existência. Daí podermos dizer que a personagem é mais lógica, embora não mais simples, do que o ser vivo. [...] Quando se teve noção mais clara do mistério dos seres, acima referido, renunciou-se ao mesmo tempo, em psicologia literária, a uma geografia precisa dos caracteres; e vários escritores tentaram, justamente, conferir às suas personagens uma natureza *aberta*, sem limites. Mas volta sempre o conceito enunciado há pouco: essa natureza é uma estrutura limitada, obtida não pela admissão caótica dum sem-número de elementos, mas pela escolha de alguns elementos, organizados segundo uma certa lógica de composição, que cria a ilusão do ilimitado. Assim, numa pequena tela, o pintor pode comunicar o sentimento dum espaço sem barreiras (CANDIDO, 2002, p. 59-60).

Mas a fragmentação intencional dos personagens não se resume apenas à tentativa de conferir verossimilhança às narrativas literárias. Segundo explica Lipovetsky, personagens fragmentados fazem parte da arte modernista, justamente por retratarem o que seriam as características do homem moderno:

Até mesmo o romance que surge no começo do século XX não pode ser interpretado como tradução literal da intimidade, e ainda menos como reflexo bruto do solipsismo psicológico. Michel Zérafra demonstrou: o novo romanesco da década de 1920, “com dominância subjetiva”, não é a confidência de um eu, é a consequência do novo significado social-histórico do indivíduo, cuja existência é identificada com a fugacidade e a contradição das experiências imediatas. Os romances do *stream* só foram possíveis em função dessa concepção do indivíduo que privilegia “o espasmódico, o obscuro, o fragmentário, o ausente” (V. Woolf). Mas atenção, não foi uma observação psicológica mais apurada, nem a esclerose das convenções burguesas, nem a desumanização do mundo industrial e urbano que conduziram a essa nova interpretação da pessoa; sem dúvida esses fatores desempenharam o papel de catalisadores, mas se a espontaneidade, as impressões fortuitas e a autenticidade se tornaram valores artísticos e íntimos, foi muito mais devido à ideologia do indivíduo autônomo e não-social. Como o homem reconhecido ontologicamente livre podia, com o passar do tempo, escapar de uma apreensão informal, indecisa, fluida? Será que podemos separar o significado instável e disperso da pessoa, essa manifestação existencial e estética, da liberdade? Um indivíduo livre é móvel e não apresenta contornos definidos; sua existência é devotada à indeterminação e à contradição. E tem mais: a igualdade solapa a hierarquia das aptidões e dos acontecimentos, dignifica cada instante, legitima cada impressão; por isso o indivíduo pode aparecer sob um aspecto personalizado, senão fragmentado, descontínuo e incoerente. Os romances de V. Woolf, Joyce, Proust e Faulkner não apresentam mais personagens retratados, etiquetados, dominados pelo romancista, eles se tornam mais liberados em suas reações espontâneas do que explicados; os contornos rígidos do romanesco se diluem, o discursivo cede lugar ao associativo, a descrição objetiva é substituída pela interpretação relativista e cambiante, a continuidade dá espaço para as brutais rupturas das seqüências (LIPOVETSKY, 2005, p. 78-79).

Percebemos, portanto, que esta fragmentação dos personagens tem a função de criar uma ilusão de “verdade”. Ao nos voltarmos para o Filho, encontramos nele claramente as características de fragmentação e descontinuidade. Afinal, trata-se de um personagem a respeito do qual conhecemos muito pouco: não sabemos seu nome, o local ou a época em que viveu. Tudo o que sabemos sobre ele são suas reações ao outro personagem central do conto, o pai que se ausenta. Assim, não é surpresa que a narração comece fazendo justamente alusão às características deste pai. É com a seguinte frase que o conto se inicia: “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” (ROSA, 1988, p. 32).

A partir daí, o personagem passa a narrar episódios esparsos de sua vida, todos relacionados com seu Pai: a construção da canoa; o dia em que ela ficou pronta; a partida do Pai; a primeira vez em que deixou comida para o pai na beira do rio; o dia em que sua

irmã tentou apresentar o sobrinho ao Pai; e, finalmente, o dia em que quis trocar de lugar com o Pai em sua sina de ficar eternamente na canoa: “Só fiz, que fui lá. Com um 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” (ROSA, 1988, p. 36).

Além desses poucos episódios de vida, ficamos sabendo, sempre através da narração do Filho, que este carrega um grande sofrimento em sua vida interior, a saber: um forte e inexplicável (para ele, pelo menos) sentimento de culpa: “De que era que eu tinha tanta, tanta culpa?” (ROSA, 1988, p. 36); além de um forte senso de responsabilidade em relação ao Pai, tão forte que o impediu de seguir adiante com sua vida, mantendo-o preso à margem do rio: “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, 1988, p. 35).

É muito pouco, portanto, o que o conto revela a respeito do Filho. Pequenos gestos, pequenas lembranças, pequenos sentimentos. Mas esses pequenos fragmentos são justamente o que tornam o personagem tão rico e interessante, ao mesmo tempo em que criam uma forte identificação com o leitor. Afinal, segundo Candido,

[...] o romance, ao abordar as personagens de modo fragmentário, nada mais faz do que retomar, no plano da técnica de caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes. Todavia, há uma diferença básica entre uma posição e outra: na vida, a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos. No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro. Daí a necessária simplificação, que pode consistir numa escolha de gestos, de frases, de objetos significativos, marcando a personagem para a identificação do leitor, sem com isso diminuir a impressão de complexidade e riqueza (CANDIDO, 2002, p. 58).

Embora Candido se refira, especificamente, aos personagens do romance, entendemos que as características por ele expostas são também encontradas no Filho do conto analisado. Em suma, o personagem foi criado para carregar uma impressão fugidia. Assim como o Pai, que se tornou um ser difícil de definir e mais ainda de alcançar, o Filho também é um personagem que foge a uma definição simples. Nesta sua indefinição (fragmentária, insatisfatória, incompleta) reside sua maior riqueza, assim como sua humanidade. Afinal, como tão bem destaca o próprio Guimarães Rosa, através da narração

de Riobaldo em *Grande sertão: veredas*:

[...] o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou. Isso que me alegra, montão (ROSA, 2006, p. 23).

2.2 O Filho como narrador

Além de personagem, o Filho é, também, o narrador do conto. É, portanto, através de suas palavras que tomamos contato com a história narrada, é através de seus olhos que observamos o desenrolar dos fatos descritos.

Em seu texto clássico “O Narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, o filósofo alemão Walter Benjamin afirma que, entre as narrativas escritas, as melhores são as que se assemelham às narrativas orais, empreendidas pelos antigos contadores anônimos. Esses ancestrais narradores orais Benjamin divide em dois grupos – os que vão e os que ficam:

A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. “Quem viaja tem muito que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. Se quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e outro pelo marinheiro comerciante (BENJAMIN, 1994, p. 198-199).

A partir dessa definição dada por Benjamin, podemos perceber que o tipo de narração feita pelo Filho se identifica mais com aquela empreendida pelo “camponês sedentário”, ou seja, o que não tem uma história própria para contar (os que as têm são os “marinheiros comerciantes”, aqueles que cruzam o mundo atrás de riquezas e aventura). Ao contrário, a história contada pelo Filho é a história de outro, seu próprio Pai, que ao fazer algo extraordinário (exilando-se no leito do rio), passou a integrar as “histórias e tradições” do local. A escolha do Filho foi outra: permanecer na margem: “Eu permaneci, com as

bagagens da vida” (ROSA, 1988, p. 35). E esta margem se torna, para o Filho-narrador, uma posição privilegiada, de onde ele pode observar os acontecimentos que se desenrolam ao seu redor: tanto os relativos ao Pai quanto aqueles que ocorrem com o restante de sua família. Observar é a palavra exata, já que ele não tem uma função ativa nos acontecimentos, assumindo o papel de mero expectador. Até mesmo sua grande iniciativa no conto, que é a de levar alimento escondido para o Pai, ocorre com a anuência e ajuda da família: “Surpresa que mais tarde tive: que nossa mãe sabia desse meu encargo, só se encobrindo de não saber; ela mesma deixava, facilitado, sobra de coisas, para o meu conseguir” (ROSA, 1988, p. 34). E sua iniciativa final, a de tomar o lugar do pai na embarcação, atitude que poderia ser sua redenção diante de uma vida inteira como expectador, acaba sendo frustrada pela sua própria desistência no último momento: “E eu não podia... Por pavor, arrepiados os cabelos, corri, fugi, me tirei de lá, num procedimento desatinado” (ROSA, 1988, p. 37). Esta sua última fuga da possibilidade de experimentar algo da vida além da simples observação termina por torná-lo ainda mais frustrado: “Sou homem, depois desse falimento? Sou o que não foi, o que vai ficar calado” (ROSA, 1988, p. 37).

O Narrador fala a partir de um “lugar”, a margem. Mas fala também a partir de um tempo: o fim de sua vida. Isto fica evidenciado no final do conto, quando ele chega a dar orientações a respeito de como deseja que seu corpo seja sepultado: colocado em uma canoa e deixado no rio, para que pelo menos na morte ele siga o caminho do Pai, ou seja, aquilo que não teve a coragem para fazer em vida:

Sei que agora é tarde, e temo abreviar com a vida, nos rastos 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, 1988, p. 37).

Falar de sua vida, a partir do leito de morte, traz para a narração um certo peso, uma certa autoridade, mesmo que o narrador seja alguém insignificante. É o que explica Benjamin:

[...] é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias –

assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens – visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso -, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos ao seu redor. Na origem da narrativa está essa autoridade (BENJAMIN, 1994, p. 207-208).

Confrontado pela sua própria mortalidade, lembrando-se da vida que viu passar como as velozes águas de um rio, o Filho-narrador fala. Fala porque, segundo Benjamin, é no final da vida que as lembranças assumem o aspecto que as permitem ser corretamente transmitidas. Mas fica uma pergunta: afinal, por que falar? Qual a importância, para o Filho, de assumir o papel de narrador de uma vida que não é a sua, mas sim a vida de seu pai? Para responder a essa pergunta, é necessário nos determos por um momento no outro personagem-chave do conto: o Pai.

Um das principais características exibidas por esse personagem ao longo do conto é justamente seu silêncio. Basta acompanhar a seguinte descrição feita a seu respeito: “Do que eu mesmo me alembro, ele não figurava mais estúrdio nem mais triste do que os outros, conhecidos nossos. Só quieto” (ROSA, 1988, p. 32). Portanto, antes mesmo de partir, o Pai já ostentava esta característica diante do Filho: a de ser um homem silencioso, calado. Com sua ida para o rio, o silêncio passou, então, a ser ainda mais forte no personagem. O Filho chega a afirmar, em determinado ponto da narrativa, a respeito do Pai: “E nunca falou mais palavra, com pessoa alguma” (ROSA, 1988, p. 35).

É nesse silêncio do Pai que pode, portanto, repousar a resposta para o motivo da narração do Filho. Ao se isolar do mundo, escolhendo viver no leito de um rio, afastado do contato com as pessoas, o Pai entra em uma vida de “silêncio”. O Filho, como já vimos, nutre com relação ao pai um grande sentimento de responsabilidade. Afinal, foi o Filho que tomou para si a missão de alimentar e vestir o Pai, em uma completa inversão do tradicional relacionamento pai/filho. E, além disso, o Filho carrega em si um grande sentimento de culpa, que ele não consegue explicar a razão: “Sou o culpado do que nem sei, de dor em aberto, no meu foro” (ROSA, 1988, p. 36). Movido tanto pela responsabilidade quanto pela culpa, o Filho assume, também, o papel de voz daquele que partiu. Ele admite, em determinado momento, ser um “homem de tristes palavras” (ROSA, 1988, p. 36). Ele assumiu, então, a função de ser a voz daquele que abriu mão de ter voz. É

nesse doloroso trabalho de rememorar (e narrar) a vida do Pai, que o Filho passa a ser o responsável por manter viva a existência de seu progenitor. O narrador sedentário, que nunca deixou a margem, torna-se a voz do homem que se calou para sempre. De fato, ele afirma, em determinada altura do conto: “Não, de nosso pai não se podia ter esquecimento” (ROSA, 1988, p. 35). E, de fato, é através da narração do Filho que o Pai sempre existirá. Nas palavras de Benjamin: “Não se percebeu devidamente até agora que a relação ingênua entre o ouvinte e o narrador é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado” (BENJAMIN, 1994, p. 210).

Uma última observação sobre a arte narrativa: segundo Benjamin, o grande poder da narrativa encontra-se, justamente, na falta de explicações:

Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações. Nisso Leskov é magistral. (Pensem em textos como *A fraude*, ou *A águia branca*). O extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação (BENJAMIN, 1994, p. 203).

Evitar explicações, ao invés de enfraquecer a narrativa, a enriquece, já que torna o leitor livre para criar sua própria interpretação do texto. Analisando o conto “A terceira margem do rio”, percebemos o quanto Benjamin é exato em sua colocação. Afinal, o grande gatilho da narrativa (a motivação do Pai para que deixasse o convívio da família) não é explicado em momento algum. Não que falem hipóteses, aventadas na própria narração: pagamento de promessa, doença contagiosa, aviso divino, e até mesmo a explicação mais óbvia, ou seja, a loucura do canoeiro. Por volta do final do conto, o narrador parece tentar nos pregar uma peça, quando afirma ter obtido a informação de que o homem contratado para construir a canoa soubesse dos motivos do Pai. Mas o homem, o Filho descobre, estava morto. E o mistério, mais vivo do que nunca: “Mas, agora, esse homem já tinha morrido, ninguém soubesse, fizesse recordação, de nada mais” (ROSA, 1988, p. 36).

Mas é justamente a incerteza, a falta de respostas, o que torna o conto tão rico. São os espaços deixados intencionalmente no texto que multiplicam sua complexidade e tornam

sua leitura uma experiência diferente para cada leitor. Nas palavras de Benjamin,

nada facilita mais a memorização das narrativas que aquela sóbria concisão que as salva da análise psicológica. Quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia (BENJAMIN, 1994, p. 204).

Ou, nas palavras do próprio Guimarães Rosa: “A gente só sabe bem aquilo que não entende” (ROSA, 2006, p. 378).

2.3 O Filho e a imaginação

Ao embarcar no rio, o Pai deixa um buraco, um vácuo, no núcleo familiar. Podemos dizer que, ao partir, deixa em seu lugar uma ausência, com a qual sua família precisa lidar. Iremos analisar, a partir de agora, como seus familiares mais próximos (principalmente o Filho-narrador) fizeram para lidar com esta ausência, e qual o papel da imaginação nesse processo. Para isso, vamos utilizar a definição de Jean-Paul Sartre para a Imaginação, ou seja, o “conhecimento por imagens” (SARTRE, 2008, p. 15). Estas imagens, no caso, sendo imagens mentais, que ele define como sendo “*um certo tipo de consciência. A imagem é um ato e não uma coisa. A imagem é consciência de alguma coisa*” (SARTRE, 2008, p. 137). Para Sartre, a capacidade de imaginar é fundamental para o funcionamento da mente humana:

Se fosse possível conceber por um momento uma consciência incapaz de imaginar, seria necessário concebê-la como totalmente enredada no existente e sem possibilidade de apreender outra coisa a não ser o existente. Mas precisamente isso não pode ser nem é assim: todo dado existente, desde que colocado, é, por esse mesmo movimento, ultrapassado. Mas é preciso ainda que seja ultrapassado *em direção a alguma coisa*. Em cada caso, o imaginário é essa “alguma coisa” concreta em direção à qual o existente é ultrapassado (SARTRE, 1996, p. 243).

A capacidade, portanto, de imaginar, permite que nos relacionemos com o mundo através de imagens mentais, ou seja, através da ação pela qual nossa mente *apreende* os objetos. Estas imagens “servem como *representantes* do objeto ausente, mas sem que

suspendam essa característica dos objetos de uma consciência imaginante: a ausência” (SARTRE, 1996, p. 36). Assim, é através das imagens, que ele também chama de objetos *irreais*, que podemos nos relacionar com objetos que não percebemos com nossos sentidos físicos (tanto aqueles que não têm existência como aqueles que existem, mas que não estão, atualmente, presentes). Para ilustrar estes conceitos, o filósofo utiliza dois exemplos – o centauro (um objeto inexistente) e seu amigo Pierre (que existe, mas longe do autor):

Para que o centauro apareça como irreal, torna-se rigorosamente necessário que o mundo seja apreendido como mundo-onde-não-há-centauro, e isso só poderá ser produzido se as diferentes motivações conduzirem a consciência a apreender o mundo como sendo precisamente de tal modo que o centauro não possa ter lugar nele. Da mesma maneira, para que meu amigo Pierre me seja dado como ausente, é preciso que eu tenha sido conduzido a apreender o mundo constituído de tal modo que Pierre não poderia estar nele *na atualidade* e presente *para mim* (SARTRE, 1996, p. 240-241).

Assim, nossa proposta é utilizar os conceitos definidos por Sartre como marcações para fazermos um passeio pelo conto de Rosa. É importante destacar que “A terceira margem do rio” é uma narração em primeira pessoa, em que o narrador se refere a diversos fatos ocorridos em um passado distante, inclusive episódios de sua infância. No final do conto, descobrimos que se trata de uma história contada no leito de morte do narrador.

O Filho não fala, portanto, do que sabe, mas do que lembra, e destaca, ao longo da narrativa, passagens que ficaram marcadas fortemente em sua memória, por causa de seu impacto emocional: “E esquecer não posso, do dia em que a canoa ficou pronta” (ROSA, 1988, p. 32). É a partir dessas lembranças, pois, que o nosso narrador vai criando sua história. É importante destacar, porém, que memória e imaginação são coisas diversas. Paul Ricoeur, em seu livro *A memória, a história, o esquecimento* explica que a diferença entre as duas vem sendo discutida desde os antigos gregos:

O problema suscitado pela confusão entre memória e imaginação é tão antigo quanto a filosofia ocidental. Sobre esse tema, a filosofia socrática nos legou dois *topoi* rivais e complementares, um platônico, o outro aristotélico. O primeiro, centrado no tema da *eikōn*, fala de representação presente de uma coisa ausente; ele advoga implicitamente o envolvimento da problemática da memória pela da imaginação. O segundo, centrado no tema da representação de uma coisa anteriormente percebida, adquirida ou aprendida, preconiza a inclusão da problemática da imagem na da lembrança (RICOEUR, 2007, p. 27).

Sartre define a diferença entre memória e imaginação da seguinte forma:

Certamente, a lembrança parece, de vários pontos de vista, muito próxima da imagem, e às vezes podemos extrair nossos exemplos da memória para compreender com maior clareza a natureza da imagem. Se evoco um acontecimento de minha vida passada, não o imagino, *lembro-me* dele. Ou seja, não o coloco como *dado-ausente*, mas como *dado-presente no passado*. [...] Existe como uma coisa *passada*, o que é um modo de existência real entre outros (SARTRE, 1996, p.236).

Assim, vemos que a memória faz parte do processo de constituição da imagem, mas não é, ela mesma, uma imagem. O conto em questão é uma narração em primeira pessoa, subjetiva, portanto. É alguém que conta uma história misturando lembranças com imagens mentais. Temos diante de nós uma visão de mundo baseada, principalmente, em uma imaginação desenvolvida em cima de poucos referenciais do mundo *real*, já que o personagem foco de toda narrativa (o Pai) é quase completamente ausente, desaparecendo no início da história e só voltando em sua conclusão. O Pai se torna, então, um exemplo particularmente adequado para aplicarmos o conceito de *imagem* em Sartre, já que a imagem tem como principal característica a ausência (ou inexistência) do objeto do qual é imagem:

Agora já apreendemos a condição essencial para que uma consciência possa *formar imagens*: é preciso que tenha a possibilidade de colocar uma tese de irrealidade. [...] Mas a consciência deve poder formar e colocar objetos afetados por um certo caráter de nada em relação à totalidade do real. Lembramos, com efeito, que o objeto imaginário pode ser colocado ou como inexistente, ou como ausente, ou como existente em outra parte, ou não ser colocado como existente. Constatamos que a característica comum a essas quatro teses é que todas abrangem a categoria de negação, embora em graus diferentes (SARTRE, 1996, p. 238).

O Pai de que o conto fala, então, é quase toda uma “imagem”, é a maneira como o Filho-narrador apreende este pai. Uma das coisas mais importantes a se destacar no conto é um fato, à primeira vista simples, mas que faz toda a diferença: o Pai partiu, mas não sumiu. Ele continuou nas proximidades, continuou “próximo” à família. Segundo afirma o narrador: “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” (ROSA, 1988, p. 33). Ele não volta, porque nunca havia partido de verdade. Sua presença, porém, assume um novo aspecto para os que

ficaram na margem. Ele passa a ser imaginado pelos outros. Imaginar, segundo Sartre, é uma tentativa de apreender aquilo que não está presente:

O ato de imaginação, como acabamos de ver, é um ato mágico. É um encantamento destinado a fazer aparecer o objeto no qual pensamos, a coisa que desejamos, de modo que dela possamos tomar posse. Nesse ato, há sempre algo de imperioso e infantil, uma recusa de dar conta da distância, das dificuldades. Dessa forma, a criança, em seu leito, age sobre o mundo com ordens e preces. A essas ordens da consciência os objetos obedecem: aparecem (SARTRE, 1996, p. 165).

É através da imaginação, pois, que a família (especialmente o Filho-narrador) presentifica o Pai ausente. Em todo o texto impera essa presença do pai, não fisicamente, mas na consciência de seus familiares:

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.

[...] A gente imaginava nele, quando se comia uma comida mais gostosa; assim como, no gasalhado da noite, no desamparo dessas noites de muita chuva, fria, forte, nosso pai só com a mão e uma cabaça para ir esvaziando a canoa da água do temporal. [...]

[...]

[...] Eu mesmo tinha achaques, ânsias, cá de baixo, cansaços, perrengue de reumatismo. E ele? Por quê? Devia de padecer demais. De tão idoso, não ia, mais dia menos dia, fraquejar do vigor, deixar que a canoa emborcasse, ou que bubuiasse sem pulso, na levada do rio, para se despenhar horas abaixo, em tororoma e no tombo da cachoeira, brava, com o fervimento e morte. Apertava o coração. Ele estava lá, sem a minha tranquilidade (ROSA, 1988, p. 35-36).

Essa representação, essa imagem do Pai, podemos perceber, não corresponde exatamente ao Pai “real”, já que este encontra-se no rio, distante dos olhos de seus familiares, que não podem ter certeza de seu estado atual. Assim, o Pai é imaginado como sendo um ente sofredor, sentindo na pele a força do clima e da natureza, já que escolheu deixar a proteção encontrada na vida civilizada. Além disso, essa imagem do Pai vai se transformando, na imaginação de seu filho:

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, 1988, p. 35).

Assim, o Pai imaginado pelo narrador surge transformado, diferente, com uma aparência inumana. Ao mesmo tempo, a imaginação do narrador também reinventa um outro Pai, o do passado, que adquire contornos positivos:

Mas, por afeto mesmo, de respeito, sempre que às vezes me louvavam, por causa de algum meu bom procedimento, eu falava: — *“Foi pai que um dia me ensinou a fazer assim...”*; o que não era o certo, exato; mas, que era mentira por verdade (ROSA, 1988, p. 35).

Essa figura de um Pai que, no passado, ensinou coisas boas para ele, é inteiramente criação do Filho, como ele mesmo reconhece, para ser apresentada para as outras pessoas. Com a partida do Pai, os filhos e a mulher passam a viver uma nova realidade, marcada pela ausência sempre presente do patriarca. A ausência, para Sartre, implica uma mudança na natureza dos sentimentos. Para exemplificar, ele utiliza a figura de uma namorada (Annie):

Quando Annie vai embora, meus sentimentos em relação a ela mudam de natureza. Sem dúvida, continuo a dar a eles o nome de amor; sem dúvida, nego essa mudança, pretendo amá-la do mesmo modo e com a mesma intensidade de quando ela está presente. Mas não é assim. [...] Mas, além disso, é preciso reconhecer a existência de sentimentos-paixões autênticos: a tristeza, a melancolia, o próprio desespero em que essa ausência nos joga. Com efeito, mais que a Annie irreal e ausente, é o vazio presente e real em nossa vida que os provoca (SARTRE, 1996, p. 189).

O “vazio presente e real” é, sem dúvida, uma bela maneira de se referir à influência deste pai ausente no núcleo familiar apresentado no conto de Rosa. Conto que termina com a última aparição do Pai, o último contato deste com o Filho, e as consequências devastadoras deste encontro para o narrador. A iniciativa do encontro parte do Filho, movido por um sentimento de culpa que ele próprio não sabe de onde vem. Impulsionado por essa culpa, o narrador imagina uma solução:

E fui tomando ideia.
Sem fazer véspera. [...] Só fiz, que fui lá. Com um 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. 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!..." E, assim dizendo, meu coração bateu no compasso do mais certo. 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. Porquanto que ele me pareceu vir: da parte de além. E estou pedindo, pedindo, pedindo um perdão. Sofri o grave frio dos medos, adoeci. Sei que ninguém soube mais dele. Sou homem, depois desse falimento? (ROSA, 1988, p. 36-37).

De onde este medo, este terror repentino, diante da possibilidade de se realizar aquilo que foi por tanto tempo esperado, sonhado: a possibilidade de dar cabo de uma culpa que atormentou o personagem durante toda a narrativa? Nossa sugestão é a de que a resposta se encontra em Sartre, quando ele narra o encontro do imaginário com o real:

Assim, devido à extraordinária diferença que separa do real o objeto enquanto imagem, podemos distinguir duas classes irreduzíveis de sentimentos: os sentimentos verdadeiros e os sentimentos *imaginários*. Por essa última qualificação, não afirmamos que eles próprios sejam irrealis, mas que aparecem apenas diante de objetos irrealis e que a aparição do real é suficiente para afugentá-los, tal qual o sol dissipa as sombras da noite. [...] A cada instante, em contato com a realidade, nosso eu imaginário explode e desaparece, dando lugar ao eu real. Pois o real e o imaginário, por essência, não podem coexistir. Trata-se de dois tipos de objetos, de sentimentos e de comportamentos inteiramente irreduzíveis (SARTRE, 1996, p. 192-193).

Podemos deduzir que, após tantos anos convivendo apenas com a imagem do Pai, portanto, com um objeto irreal, foi demais para o filho se confrontar novamente com o objeto real, seu Pai em carne e osso, ao alcance da voz e dos olhos. Os sentimentos “imaginários” que ele nutria pelo objeto irreal (fortes a ponto de querer tomar o lugar do Pai em seu exílio autoimposto) de repente foram afugentados diante da aparição do real, “tal qual o sol dissipa as sombras da noite”.

Vimos, ao longo deste capítulo, que o Filho assumiu a responsabilidade por manter a vida do Pai. Ele, em momento algum, omitiu-se desta missão autoimposta, mas a cumpriu de várias formas: alimentando, vestindo e dando voz ao seu genitor. Através de sua imaginação, coube ao Filho um papel ainda mais importante para a existência do Pai. Atentemos para as seguintes palavras de Sartre:

Quanto ao resto, o objeto como imagem é um irreal. Sem dúvida está presente,

mas, ao mesmo tempo, está fora de alcance. Não posso tocá-lo, não posso mudá-lo de lugar – ou melhor, posso sim, mas com a condição de fazê-lo irrealmente, de renunciar a servir-me de minhas próprias mãos, para recorrer a mãos fantasmas que distribuirão sobre esse rosto golpes irrealis: para agir sobre estes objetos irrealis, é preciso que eu me desdobre, que me *torne irreal*. Mas, além disso, nenhum desses objetos solicita de mim nenhuma ação, nenhum comportamento. [...] A fraca vida que insuflamos neles vem de nós, de nossa espontaneidade. Se nos desviamos deles, aniquilam-se (SARTRE, 1996, p.166).

Podemos perceber que existem características em comum entre o Pai do conto e o conceito de Imagem. Ambos são presentes, mas, ao mesmo tempo, estão fora de alcance. Além disso, outro caráter das imagens, ou objetos irrealis, também é compartilhado pelo Pai ausente: “A fraca vida que insuflamos neles vem de nós, de nossa espontaneidade. Se nos desviamos deles, aniquilam-se”. Assim, é o Filho que mantém o Pai vivo. Não apenas alimentando-o mas também, e principalmente, trazendo-o nos pensamentos, o tempo todo.

Era essa, no final, a grande responsabilidade assumida pelo Filho em relação ao Pai. Trazendo-o constantemente nos pensamentos, narrando sua história, contando para as pessoas coisas boas (mesmo que falsas) a respeito dele, pesquisando sobre seu passado e, por fim, nunca o esquecendo, o Filho, enquanto viveu, preservou também a vida do Pai, através da preservação de sua Imagem. E, em sua morte, fez questão de fazer alusão à vida do Pai, pedindo que seu corpo morto fosse depositado em uma canoa e abandonado no mesmo rio em que seu Pai viveu até o fim. Através desta última atitude o Filho pretende, finalmente, se unir ao Pai, de forma definitiva.

CAPÍTULO 3 - O Pai

Então o Senhor disse a Abrão: “Saia da sua terra, do meio dos seus parentes e da casa de seu pai, e vá para a terra que eu lhe mostrarei”.

Gênesis

Após analisarmos, no capítulo anterior, o personagem Filho e suas diversas facetas perceptíveis no conto “A terceira margem do rio”, nos deteremos, no presente capítulo, no outro personagem principal do conto: o Pai. Antes de iniciarmos efetivamente a análise do personagem, seria interessante destacar algumas características do mesmo. Uma das mais importantes é que ele é um personagem “silencioso”, praticamente mudo, já que a narrativa não traz nem mesmo uma palavra proferida pela sua boca.

O próprio início do conto, que começa justamente com uma apresentação deste personagem, evidencia claramente sua característica silenciosa. Nas lembranças do Filho, o Pai não surgia muito diferente das outras pessoas, mas havia algo nele que, ainda no período antes do exílio, o tornava definitivamente “separado” dos outros, “conhecidos nossos”: ele era quieto. O narrador não diz que ele era “mais quieto”. Não, ele era “só quieto”. Ainda a respeito do silêncio do personagem, detenhamo-nos na cena em que o Pai se “despede” da família. Ela traz uma descrição primorosa do personagem, evidenciando sua grande dificuldade em dizer nem que sejam algumas poucas palavras para aquelas que deveriam ser as pessoas mais importantes de sua vida:

Sem alegria nem cuidado, nosso pai encalçou o chapéu e decidiu um adeus para a gente. Nem falou outras palavras, não pegou matula e trouxa, não fez a alguma recomendação. Nossa mãe, a gente achou que ela ia esbravejar, mas persistiu somente alva de pálida, mascou o beijo e bramou: — “*Cê vai, ocê fique, você nunca volte!*” Nosso pai suspendeu a resposta. Espiou manso para mim, me acenando de vir também, por uns passos. Temi a ira de nossa mãe, mas obedeci, de vez de jeito. O rumo daquilo me animava, chega que um propósito perguntei: — “*Pai, o senhor me leva junto, nessa sua canoa?*” Ele só retornou o olhar em mim, e me botou a bênção, com gesto me mandando para trás (ROSA, 1988, p. 32-33).

Toda a sequência demonstra, através de pequenos, mas importantes detalhes, que o Pai era um personagem que quase não se dava a conhecer pelas palavras, necessitando até mesmo de usar uma linguagem gestual para se comunicar com a família. É, portanto, nosso desafio analisar esse personagem, criado pelo escritor como um ser sem palavras, e que se apresenta, do início ao final do conto, como um verdadeiro mistério para todos os outros personagens. Se, pois, não temos as palavras do Pai para compreendê-lo, o que nos resta então? A única coisa que o conto nos revela a respeito do personagem são suas ações, e serão elas que iremos abordar no decorrer deste capítulo. Em especial, a ação mais importante do conto, aquela que é, de fato, o motor de toda a narrativa: a decisão consciente de um homem que resolveu abandonar a vida em terra firme e se exilar eternamente no leito de um rio.

Como já explicitamos no capítulo anterior, não iremos propor hipóteses para a motivação do ato, uma vez que o conto não nos concede esta possibilidade. Não é nosso interesse descobrir os motivos que levaram o Pai a tão radical decisão, através de uma tentativa de análise psicológica do personagem. O que iremos analisar, a partir de agora, é o ato em si, o significado deste Autoexílio, da Fuga, do Nomadismo, do Devir-rio. E buscar entender como, através apenas de alguns atos enigmáticos, o personagem conseguiu falar muito, e ainda fala.

3.1 A fuga

O Pai foge. É este o ato que dá início à narrativa. É como um tipo de *Big Bang*, uma explosão que, além de criar e fornecer impulso para a expansão de um novo universo,

ainda obriga, através de uma força inescapável, que os elementos dessa nova realidade se organizem em uma nova ordem. A fuga do Pai, mesmo carecendo de explicação (ou talvez por isso mesmo), significa uma forte ruptura com a ordem estabelecida (familiar, social, cultural, afetiva), obrigando tanto ele quanto sua família a se adaptarem à nova situação, criando de fato um “Mundo Novo” onde o Pai não está fisicamente presente no seio familiar.

Ao deixar de ocupar seu papel (função) na família, o Pai gerou, com sua ausência, um vácuo. E, exatamente como ocorre na Natureza, esse vácuo foi espontaneamente preenchido, como se a ordem “natural” das coisas, na qual a família estava inserida, agisse para que a rotina familiar seguisse um curso razoavelmente “normal”. Assim, a posição tradicional, antes ocupada pelo Pai (chefe da família/provedor/cabeça da casa), foi preenchida pela mãe, com o auxílio de um irmão: “Mandou vir o tio nosso, irmão dela, para auxiliar na fazenda e nos negócios” (ROSA, 1988, p. 34). As coisas na Margem – na Família – continuaram, portanto. Todos fizeram o seu melhor para que a vida continuasse, mesmo com a ausência do Pai. O conto traz um pequeno e melancólico resumo que ilustra bem como o tempo continuou passando para a Família, e como sua passagem trouxe suas mudanças para todos:

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 (ROSA, 1988, p. 35).

Uma coisa aqui é notável: os rumos seguidos pelos membros da família, provavelmente, não seriam muito diferentes caso o Pai não houvesse partido. O casamento da irmã, a mudança do irmão para a cidade, todos os eventos narrados foram consequências naturais trazidas pelo “devagar depressa dos tempos”, eventos que a ausência do Pai parece não ter influenciado de forma significativa. Com uma única exceção: o Filho-narrador. Da mesma maneira que o Pai, ele se recusou a ser levado pela correnteza (não a correnteza do rio, mas a correnteza das expectativas da vida em sociedade, que impõe a todos não apenas o papel que se espera que cumpram, mas também o momento em que devem cumprir este papel pré-definido), passando a desenvolver, como já mencionado no capítulo anterior, uma relação nova com o Pai ausente. Ao se tornar

narrador da vida do progenitor, assumiu, perpetuamente, a função de ser o guardião da existência daquele que partira, seja através das palavras – mantendo a memória do Pai viva pela narração da sua história – seja através da comida que depositava nas margens do rio e que era a única fonte de alimentação conhecida do patriarca.

Claro que essa decisão do Filho veio acompanhada de um preço, muito alto por sinal: assim como o Pai, o Filho Narrador também se isolou de qualquer possibilidade de uma vida “normal”. Ambos deixaram a Margem (o local da sociabilidade, da convivência, do trabalho) e escolheram o exílio: o Pai, o exílio mais óbvio, aquele do leito do rio, da ausência de qualquer tipo de contato com outro ser humano. Já o exílio do Filho foi mais sutil, mas nem por isso menos radical: ele “ficou para trás”. Enquanto todos os seus parentes seguiram com a vida, de uma forma ou de outra, aquele homem nunca se recuperou, de fato, do dia em que o Pai se despediu. A afirmação que faz sobre si mesmo – “Eu nunca podia querer me casar” (ROSA, 1988, p. 35) – é uma sentença inapelável: ele confirma, com essas palavras, sua incapacidade de seguir em frente, de constituir sua própria família, de escrever uma história separada daquela vivida pelo Pai. Mas o que é essa Fuga, essa atitude inexplicada tomada pelo Pai e que criou toda esta nova realidade? Para o filósofo Gilles Deleuze, o ato de fugir é justamente isso: uma decisão que gera/provoca um Novo Modo de Vida:

Partir, se evadir, é traçar uma linha. [...] A linha de fuga é uma *desterritorialização*. Os franceses não sabem bem o que é isso. É claro que eles fogem como todo mundo, mas eles pensam que fugir é sair do mundo, místico ou arte, ou então alguma coisa covarde, porque se escapa dos engajamentos e das responsabilidades. Fugir não é renunciar às ações, nada mais ativo que uma fuga. É o contrário do imaginário. É também fazer fugir, não necessariamente os outros, mas fazer alguma coisa fugir, fazer um sistema vaziar como se fura um cano. [...] Fugir é traçar uma linha, linhas, toda uma cartografia. Só se descobre mundos através de uma longa fuga quebrada (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 49).

Essa definição é especialmente interessante, uma vez que não julga o caráter daquele que foge. Segundo o próprio Deleuze, a pessoa que foge é, de forma corriqueira, encarada como uma espécie de covarde (pelos “franceses”, como ele coloca, mas podemos dizer que é a maneira tradicional como o Ocidente vê os que fogem). Para comprovar isso, basta observarmos a maneira como a sociedade ocidental admira aqueles personagens (históricos ou não) que se recusam a fugir, mesmo diante da derrota (ou morte certa). Podemos citar,

só para ficarmos em alguns exemplos, o Rei Leônidas, de Esparta (morto junto com 300 soldados, enfrentando as tropas incomparavelmente maiores do rei da Pérsia, em 480 a.C.); o jovem pastor David, de Israel (enfrentando, com apenas uma funda, um guerreiro experiente, e gigante ainda por cima, Golias); o herói Aquiles, durante a Guerra de Troia (o qual, diante da escolha entre uma vida longa e a morte no campo de batalha, acolheu alegremente a segunda opção); ou o próprio Jesus Cristo (que escolheu a morte na cruz, recusando-se inclusive a falar em sua própria defesa, durante o julgamento a que foi submetido). Heróis trágicos, mártires, são personagens que fazem parte da nossa cultura, e que são admirados exatamente por essa característica que os separa da maioria dos mortais: ao invés de fugir da Morte, como os seres humanos “normais”, eles não se recusam a enfrentá-la, obtendo dois possíveis resultados: uma vitória improvável, ou uma derrota honrada – ambas as opções desejáveis, já que garantem uma entrada na “eternidade”.

Mas a Fuga de que nos fala Deleuze não tem nada a ver com o medo ou a recusa ao combate. Na verdade, a Fuga apresentada por ele é, em si, um ato de coragem, já que não é nem alienação (“sair do mundo, místico ou arte”), nem covardia (um escape “dos engajamentos e das responsabilidades”). Fugir, portanto, é tomar uma decisão de romper com o que está estabelecido. É também assumir uma postura, tomar uma atitude (“Fugir não é renunciar às ações, nada mais ativo que uma fuga”). Mas o que seriam estas “linhas de fuga”, através das quais se opera essa Fuga, ativa e criativa? Segundo Deleuze, os indivíduos e os grupos são formados por linhas, que trazem em si as noções de linearidade, continuidade e sentido. No entanto, Deleuze e Parnet estabelecem três espécies diferentes de linha, que variam do tipo mais rígido para o mais flexível:

Indivíduos ou grupos, somos feitos de linhas, e tais linhas são de natureza bem diversa. A primeira espécie de linha que nos compõe é segmentária, de segmentaridade dura (ou, antes, já há muitas linhas dessa espécie); a família-a profissão; o trabalho-as férias; a família-e depois a escola-e depois o exército-e depois a fábrica-e depois a aposentadoria. [...] Ao mesmo tempo, temos linhas de segmentaridade bem mais flexíveis, de certa maneira moleculares. Não que sejam mais íntimas e pessoais, pois elas atravessam tanto as sociedades, os grupos quanto os indivíduos. Elas traçam pequenas modificações, fazem desvios, delineiam quedas ou impulsos: não são, entretanto, menos precisas; elas dirigem até mesmo processos irreversíveis. [...] Ao mesmo tempo ainda, há como que uma terceira espécie de linha, esta ainda mais estranha: 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. Essa linha é simples, abstrata, e, entretanto, é a mais

complicada de todas, a mais tortuosa: é a linha de gravidade ou de celeridade, é a linha de fuga e de maior declive (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 145-146).

As linhas de fuga são, portanto, as mais flexíveis de todas, as mais tortuosas. Elas se contrapõem à rigidez dos dois primeiros tipos de linhas, e apontam para uma saída “através dos segmentos, mas também através de nossos limiares”, e a saída para a qual aponta é um destino incerto, “não previsível, não preexistente”. Ao apontar para algo não preexistente, as linhas de fuga apontam para o “novo”, um Novo que é criado durante e pela Fuga.

Fugir é uma contestação à ordem estabelecida, ao Sistema de Valores que rege a sociedade, e um ato consciente de desafio:

Uma fuga é uma espécie de delírio. Delirar é exatamente sair dos eixos (como “pirar” etc). Há algo de demoníaco, ou de demônico, em uma linha de fuga. Os demônios distinguem-se dos deuses, porque os deuses têm atributos, propriedades e funções fixas, territórios e códigos: eles têm a ver com os eixos, com os limites e com cadastros. É próprio do demônio saltar os intervalos, e de um intervalo a outro. [...] Sempre há traição em uma linha de fuga. Não trapacear à maneira de um homem da ordem que prepara seu futuro, mas trair à maneira de um homem simples, que já não tem passado nem futuro. Trai-se as potências fixas que querem nos reter, as potências estabelecidas da terra. O movimento da traição foi definido pelo duplo desvio: o homem desvia seu rosto de Deus, que não deixa de desviar seu rosto do homem. É nesse duplo desvio, nessa distância dos rostos, que se traça uma linha de fuga, ou seja, a desterritorialização do homem (DELEUZE; PARNET, 1998, 53-54).

Podemos notar, ao ler o trecho acima, que Deleuze atrela ao ato de fugir diversas características que, normalmente, são encaradas como negativas, mas que, em sua análise, surgem como evidências de uma ação libertadora e criativa. Por exemplo, ao chamar o ato de fugir de “demoníaco”, ele logo esclarece que, ao contrário da tradição judaico-cristã, que associa o termo ao Mal, o que ele está dizendo é que os demônios, ao contrário dos deuses, são por natureza transgressores, não se prendendo a “atributos, propriedades e funções fixas, territórios e códigos”. Ele, portanto, enxerga uma qualidade libertária na face “demoníaca” da Fuga.

De forma semelhante, Deleuze chama a Fuga de “traição”, mas não a traição do senso comum, aquela que indica ausência de lealdade, mas sim uma traição às “potências fixas que querem nos reter, as potências estabelecidas da terra”. É uma traição ao já estabelecido, à ordem comum. Uma ordem que Deleuze enxerga como limitadora das liberdades do ser humano. É claro que, para aqueles ainda inseridos nesta ordem comum, o

ato de quem foge é encarado de forma negativa. A traição, nesse caso, é normalmente encarada como uma afronta pessoal. A Fuga, para os que ficam, é encarada muitas vezes de forma emocional, como se fosse uma ofensa e falta de consideração em relação aos que não fogem, aos que escolhem permanecer no mundo definido pelas linhas rígidas. Daí a mágoa expressa tão lindamente pela personagem da Mãe, quando se despede do marido, ainda nas primeiras linhas do conto: “Nossa mãe, a gente achou que ela ia esbravejar, mas persistiu somente alva de pálida, mascou o beijo e bramou: — ‘Cê vai, ocê fique, você nunca volte!’ ” (ROSA, 1988, p. 32). A Mãe, essa personagem que “muito não se demonstrava”, mostra, no lábio mordido, toda a sua contrariedade, que fica ainda mais evidente em sua única frase de despedida, na qual a intimidade e a pessoalidade do “cê” se transforma, gradualmente, na formalidade e na frieza do “você”. A distância emocional estabelecida ali fica clara, e a partir daquele momento o Pai não apenas deixa de ter uma presença física no seio familiar, mas também deixa sua posição no coração da esposa.

Mas a traição não é um escape “dos engajamentos e das responsabilidades”, como poderiam pensar a Mãe, os filhos e todos daquela comunidade “abandonada” pelo Pai. Ao contrário, a Fuga/Traição é tudo, menos fácil. Afinal, trata-se de um ato de criação: “É que trair é difícil, é criar. É preciso perder sua identidade, seu rosto. É preciso desaparecer, tornar-se desconhecido” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 58). Deleuze e Parnet acrescentam: “O grande erro, o único erro, seria acreditar que uma linha de fuga consiste em fugir da vida; a fuga para o imaginário ou para a arte. Fugir, porém, ao contrário, é produzir algo real, criar vida, encontrar uma arma” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 62).

Fica claro que o ato de fugir está intimamente ligado à ação criadora. A Fuga, ao mesmo tempo em que rompe com o Antigo, cria o Novo. É esse ato criador do indivíduo que foge que abordaremos no próximo subcapítulo.

3.2 A fuga como criação

“Fugir é traçar uma linha, linhas, toda uma cartografia. Só se descobre mundos através de uma longa fuga quebrada” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 49). Com essas palavras, Deleuze e Parnet explicitam a maneira como enxergam, dentro de sua abordagem filosófica, a relação íntima entre Fuga e Criação. Segundo eles, são as linhas de fuga que,

juntas, formam o mapa do novo continente criado por aqueles que resolvem empreender a aventura de uma fuga consciente. É importante notar que, para Deleuze, o mapa não é apenas uma representação de algo pré-existente, a simples descrição de um mundo já descoberto, mas é uma maneira de se dar vida a um novo território, criado simultaneamente à sua descrição: “o mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 30). Os mapas, como se sabe, são feitos de linhas (retas e curvas), que só têm valor para o observador caso ele conte com uma capacidade de abstração que lhe permita enxergar na forma das linhas os contornos de territórios muito mais vastos do que a folha de papel. De qualquer forma, todo mapa é, a princípio, uma “representação”. O que Deleuze sugere é que as linhas de fuga podem desenhar o mapa de um mundo novo, dando, ao mesmo tempo, substância a esta nova criação.

Adotando esse ponto de vista (o indivíduo que foge é o criador de novos mundos), podemos então admitir que o Pai do conto “A terceira margem do rio” se torna, a partir do movimento de sua Fuga, um tipo de Criador. Através da Fuga, ele passa a ser o escritor de uma nova história (a sua própria), e dá início à exploração/criação de um novo mundo, que começa a existir no momento em que rompe definitivamente com o sistema social-familiar ao qual esteve submetido desde que nascera. É um novo Homem, diante de um novíssimo Mundo, criado por ele mesmo, à sua imagem e semelhança. Mas aqui cabe uma pergunta: o que é o ato de Criação? O que há de tão fascinante e assustador neste processo de trazer à existência o “novo”? Para o filósofo e crítico literário Maurice Blanchot, é a maior e mais importante ação que um ser humano pode praticar:

O que pode um autor? Primeiro, tudo: ele está agrilhado, a escravidão o pressiona, mas, se ele encontrar, para escrever, alguns momentos de liberdade, ei-lo livre para criar um mundo sem escravo, um mundo onde o escravo, agora senhor, instala a nova lei; assim, escrevendo, o homem acorrentado obtém imediatamente a liberdade para ele e para o mundo; nega tudo o que ele é para se tornar tudo o que ele não é. Nesse sentido, sua obra é um ato prodigioso, a maior e a mais importante que existe (BLANCHOT, 1997, p. 304).

Vejamos, por exemplo, a vida de Donatien Alphonse François de Sade, ou simplesmente Marquês de Sade. Prisioneiro na Bastilha, no ano de 1785, redige, em sua cela, sua obra mais importante: *120 dias de Sodoma*. Escreve escondido, com letras minúsculas, em ambos os lados de um rolo estreito de papel, aproveitando cada pequeno e

valioso espaço em branco para contar uma história. E qual é a história que as folhas registram? Simplesmente a narrativa de quatro libertinos (um duque, um bispo, um presidente e um juiz) que, durante quatro meses, submetem a todo tipo de humilhação e abuso um grande grupo de prisioneiros que, ao fim dos 120 dias, são ainda assassinados de forma cruel e fria pelos tais libertinos, que saem ilesos da situação. Sade cria, dentro de sua cela, um mundo onde a própria sociedade que o encarcerou é exposta, ridicularizada, e é neste novo mundo que ele consegue dar vazão aos seus próprios impulsos sexuais, os quais, devido ao encarceramento, estava impossibilitado de satisfazer.

Criar é, portanto, esta capacidade que as pessoas têm de fazer novos mundos a partir de suas ideias. É tão prodigioso que permite que um homem (o autor), ainda que prisioneiro ou escravo, possa criar um mundo onde as condições que forçam sua subserviência e submissão simplesmente não existam. Assim, este homem pode, apenas escrevendo, obter “imediatamente a liberdade para ele e para o mundo”. É, em suma, uma capacidade tão formidável que alguns diriam divina. É por isso que, como nos lembra o próprio Blanchot, quando se atribui a alguém o título de “criador”, normalmente se associa a este mesmo indivíduo características encontradas no Divino ou na Natureza, os “criadores” originais, dependendo do sistema de crenças adotado:

O que quer dizer criar? Por que o artista ou o poeta seria o criador por excelência? Criar pertence à velha teologia, e contentamo-nos em transferir a um homem privilegiado o atributo divino popular. Criar alguma coisa de nada, eis o signo da potência. Criar uma obra; ao criar essa obra não apenas imitar a demiurgia da divindade, mas prolongar e restaurar as forças criadoras que foram um dia o mundo; assim substituir a Deus: todos esses mitos são confusamente implicados na palavra criação, quando a aplicamos como de direito ao trabalho do artista. A que se acrescenta, misturada a essa palavra, a ideia de crescimento natural, esse poder de desdobramento e de jorramento que pertenceria à natureza. Criar, crescer, acrescentar, participar do segredo divino que criou a natureza ou do segredo da natureza que se cria a si própria no jogo das metamorfoses – pergunto-me por que acolhemos quase sem controle uma tal herança de ideias imponentes (BLANCHOT, 2010, p. 172).

A crença judaico-cristã ensina que o mundo como o conhecemos foi feito por Deus, através de suas palavras. Estas, quando proferidas (“faça-se a luz”), trouxeram à existência os diversos elementos que hoje fazem parte da realidade em que vivemos. A relação do ato criador com as palavras é, portanto, bastante arraigada na mentalidade da sociedade ocidental, e explica em parte o motivo de atribuirmos aos artistas, especialmente aos que

lidam com as palavras (escritores, poetas), atributos divinos, tal a fascinação que o ato de criar nos provoca. Como alerta Blanchot, quem cria uma obra está, de certa forma, substituindo a Deus. Ele ainda acrescenta: “criar alguma coisa de nada, eis o signo da potência”. Observe como esta afirmação traz algo em comum com o conto analisado: afinal, nosso personagem principal, o Pai, é aquele que se torna o criador de uma nova realidade, como já assinalamos. Mas ele é também, dentro daquele contexto familiar, o “Pai”. E o ato de ser pai, “fazer filhos”, tem sido, durante muito tempo, associado à virilidade, já que esta aparece ligada, pelo senso comum, à questão da fertilidade masculina. Não é por acaso que o Deus Judaico-Cristão é chamado, também, de Deus Pai, assim como de Todo-Poderoso.

“Criar alguma coisa do nada” é como gerar filhos, ou seja, é uma ação criadora. Não é por acaso que o Filho Narrador, aquele que em alguns aspectos é o oposto do Pai Ausente (ele é aquele que não partiu, é o que ficou na margem, com as “bagagens da vida”), afirma de forma tão contundente: “eu nunca podia querer me casar”. Afinal, o ato de casar não está associado apenas a uma questão sentimental, mas principalmente à possibilidade de constituição de uma nova família, portanto, “fazer filhos”, ou criar “alguma coisa do nada”. Mas o personagem do Filho não se vê como criador, apenas como alguém que é responsável pela vida do Pai, este sim o criador presente na narrativa, não apenas através da geração de filhos, mas também de sua fuga. Ao contrário do Deus da narrativa bíblica, não é através de palavras que o Pai cria uma outra realidade, mas sim através de uma atitude simples (embarcar em uma canoa), embora fortalecida pelo seu caráter de continuidade, só possível graças à perseverança do velho:

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 do meio-do-ano, sem arrumo, só com o chapéu velho na cabeça, por todas as semanas, e meses, e os anos (ROSA, 1988, p. 34).

Diferente dos escritores que criam mundos através de suas obras (poesias, contos, romances), a criação realizada pelo Pai é feita por seus atos, em vez de suas palavras. Ainda assim, o Pai cria. Mas sua criação é de um caráter mais radical do que aquela praticada pelos escritores e outros artistas. Afinal, esses criam “obras” (pinturas, livros, filmes), ou seja, um material exterior a eles próprios, por meio do qual se expressam. Já o Pai tem, na própria Fuga por ele empreendida, sua maior criação. Sua criação não pode ser

separada de si mesmo. O Pai do conto é, além de criador, também sua própria obra. Ele é como um autor que escreve um livro, mas cujas palavras não estão sendo registradas em páginas de papel, mas nos dias de sua própria existência solitária.

3.3 Dissolução do sujeito

A empreitada assumida pelo Pai-Autor é tudo, menos simples. Afinal, exige um nível de engajamento muito superior ao dos “autores” normais. Exige, com certeza, uma decisão por um sacrifício pessoal de altíssimo preço, um negar a si mesmo. É um sacrifício que ecoa as palavras de Jesus, contidas no Evangelho de João: “[...] se o grão de trigo não cair na terra e não morrer, continuará ele só. Mas se morrer, dará muito fruto” (BÍBLIA SAGRADA. N.T. *João*. Cap. 12, p. 861). Notemos como essa afirmação revela algo importante sobre a própria natureza do ato de criação: assim como a semente precisa deixar de existir como semente (morrer) para se tornar uma planta, assim também o Velho precisa morrer para que o Novo passe a existir. É exatamente essa a natureza do sacrifício do Pai: para, com sua Fuga, dar início a uma nova existência (eternamente à deriva no leito do rio), foi necessário abdicar da antiga, o que implicou o rompimento permanente de todo e qualquer relacionamento social e familiar. Antes de surgir como um novo homem, ligado permanentemente ao rio, o Pai teve que fazer morrer sua antiga vida, incluindo todos os papéis que desempenhava no núcleo familiar (pai/marido/provedor). Ele, para surgir novo, teve que, primeiro, “desaparecer”.

Não é que o Pai não exista. Ele possui uma existência. No entanto, sua existência não é mais deste mundo, já que o Pai passa a habitar em outro tipo de realidade, inacessível. Observando o conto “A terceira margem do rio” e a escolha do personagem Pai pelo isolamento, notamos que ele “desaparece” do convívio familiar. No entanto, seu desaparecimento não o torna menos real. Pelo contrário, a falta de sua presença (ou, se preferirmos, sua ausência) passa a ser sentida com muita intensidade por aqueles que ficaram na margem. É a partir desta ausência, e dos efeitos que provoca nos familiares (especialmente no Filho), que se opera a transformação no personagem Pai. É quando ele deixa de ser uma presença física e se torna uma “outra coisa”, não menos real e relevante, porém mais difícil de definir. O movimento feito pelo Pai do conto é o movimento de se

tornar um “devir” (um “vir-a-ser”). O personagem, ao ir para a canoa, abre mão, instantaneamente, de diversos papéis: ele não é mais “pai”, nem “marido”, nem “provedor”. Na visão do Filho, ele perde, inclusive, suas características de ser humano:

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, 1988, p. 35).

A partir de seu exílio, o pai deixa de ser uma presença física no seio familiar, e se torna um outro tipo de presença, habitando as mentes de seus parentes. O desaparecimento, segundo Deleuze e Parnet, está intimamente ligado ao ato de criação: “É que trair é difícil, é criar. É preciso perder sua identidade, seu rosto. É preciso desaparecer, tornar-se desconhecido” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 58). Blanchot, de forma semelhante, relaciona o “desaparecimento” com o fazer literário. Ao mencionar a função do escritor, ele afirma:

Todavia, sua experiência não é nula: escrevendo, ele próprio se experimentou como um nada no trabalho e, depois de ter escrito, faz a experiência de sua obra como algo que desaparece. A obra desaparece, mas o fato de desaparecer se mantém, aparece como essencial, como o movimento que permite à obra realizar-se entrando no curso da história, realizar-se desaparecendo (BLANCHOT, 1997, p. 297).

Blanchot destaca, assim, a relação da escrita literária com o desaparecimento, ou seja, com uma fuga em direção à anulação de si mesma. Ele também afirma a desobjetivação do sujeito, no caso, do autor, de sua perda de identidade, durante o processo da escrita. O trecho a seguir deixa a relação escrita/desaparecimento um pouco mais clara:

Indeferida pela história, a literatura joga por um outro lado. Se não está realmente no mundo, trabalhando para fazer o mundo, é porque, por sua falta de ser (de realidade inteligível), ela se relaciona com a existência ainda desumana. Sim, ela reconhece, existe em sua natureza um deslizamento estranho entre ser e não ser, presença, ausência, realidade e irrealidade. O que é uma obra? Palavras reais e uma história imaginária, um mundo onde tudo o que acontece é tirado da realidade, e esse mundo é inacessível; personagens que se querem vivos, mas sabemos que sua vida é feita de não viver (de permanecer ficção); então, um puro nada? Mas o livro está ali, nós o tocamos, as palavras são lidas, não podemos mudá-las; o nada de uma ideia, do que só existe compreendido? Mas a ficção não é compreendida, é vivida sobre as palavras a partir das quais se realiza, e é mais real, para mim que a leio ou a escrevo, do que muitos

acontecimentos reais, pois se impregna de toda a realidade da linguagem e se substitui à minha vida, à força de existir (BLANCHOT, 1997, p. 326).

A obra literária não está realmente “no mundo”, por lhe faltar “realidade inteligível”. No entanto, mesmo “fora do mundo”, sua existência é real. O que torna, então, possível que esse algo que não existe em nosso mundo, por sua “falta de ser”, o que possibilita que esse “puro nada” possa não só ser reconhecido como existente como ainda se relacionar com o mundo “real”? Para Blanchot, a linguagem realiza esse trabalho: “O que é uma obra? Palavras reais e uma história imaginária”. A afirmação traz uma importante luz sobre o assunto: as palavras, de certa forma, pertencem tanto ao mundo das ideias quanto ao mundo “real”, “sensível”, o que as torna qualificadas a funcionarem como “ponte” entre os dois mundos. Embora as palavras tenham uma existência real, seja como ondas sonoras ou como linhas escuras riscadas em um papel branco (“Mas o livro está ali, nós o tocamos, as palavras são lidas, não podemos mudá-las”), elas aludem a ideias que possuem um outro tipo de existência, fora do mundo “real” (“o nada de uma ideia”). Voltando à analogia do mapa, o que o escritor faz é, de certa forma, o inverso do trabalho realizado pelo cartógrafo. Enquanto o cartógrafo utiliza linhas em um papel para levar, para o mundo da representação, lugares “reais”, existentes no mundo físico, o primeiro utiliza também as linhas, só que para trazer a uma existência física (palavras) coisas que só existem no mundo das ideias.

É por esse motivo que o trabalho executado pelo Filho é tão importante. Como já salientamos no capítulo anterior, é o seu trabalho de Narrador, postado permanentemente na margem do rio, que insufla vida ao seu autoexilado Pai. “Sou homem de tristes palavras”, afirma o Filho. De fato, coube a ele esta tarefa: a de narrar a história do Pai e, com isso, criá-la. O Filho, mesmo que não se dê conta, assume também o papel de criador dentro do conto. “Nosso pai carecia de mim” (ROSA, 1988, p. 35), é o que ele afirma a certa altura, sem perceber o real alcance de suas palavras. Mas o que o Pai mais precisava, muito mais do que a parca comida que o Filho deixava escondida nas margens, era das palavras desse filho, da força de sua narrativa. Eram essas palavras que davam existência no mundo real, do dia a dia, para o Pai, já que se encontrava isolado desse mesmo mundo, vivendo à deriva e longe da vista de todos. O Filho, em uma parte da narrativa, chega a nos alertar para o fato de ser mais que um simples “reprodutor” fiel da história do Pai. É quando ele conta que, deliberadamente, inventa fatos a respeito do Pai para as pessoas ao

seu redor: “Mas, por afeto mesmo, de respeito, sempre que às vezes me louvavam, por causa de algum meu bom procedimento, eu falava: — *Foi pai que um dia me ensinou a fazer assim...*”; o que não era o certo, exato; mas, que era mentira por verdade” (ROSA, 1988, p. 35). O próprio Filho admite que sua narrativa não é, portanto, uma representação exata da vida do Pai ausente. É, mais do que isso, uma tentativa de criar um Pai, de presentificá-lo, através da narração. Nas palavras do teórico alemão Wolfgang Iser:

No sentido aristotélico, a função da representação é dupla: tornar perceptíveis as formas constitutivas da natureza; completar o que a natureza deixara incompleto. Em nenhum dos casos, a mimesis, embora de importância fundamental, não se pode restringir à mera imitação do que é, pois os processos de elucidação e de complementação exigem uma atividade performativa se as ausências aparentes não de se transformar em presença. Desde o advento do mundo moderno há uma tendência clara em privilegiar-se o aspecto performativo da relação autor-texto-leitor, pelo qual o pré-dado não é mais visto como um objeto de representação, mas sim como o material a partir do qual algo novo é modelado. O novo produto, entretanto, não é predeterminado pelos traços, funções e estruturas do material referido e contido no texto. [...] O processo então não mais implica vir aquém das aparências para captar um mundo inteligível, no sentido platônico, mas se converte em um “modo de criação de mundo” (“*way of world-making*”). Se aquilo que o texto realiza tivesse de ser equiparado com a feitura de mundo, surgiria a questão se ainda se poderia continuar a falar em “representação” (ISER, in JAUSS *et al.*, 1979, p. 105-106).

Iser afirma, portanto, que quando representamos, através de uma narrativa, uma história “real”, não a estamos simplesmente reproduzindo, mas criando algo, que é a própria narração. O Filho parte de uma história vivenciada (a história do próprio Pai) para, através de suas palavras, criar outra história, a história narrada. Da mesma forma que o Pai criou um mundo através de sua Fuga, o Filho também se torna, por sua vez, um “criador de mundos” (*world-making*), através de sua narração. Em seu livro *A Anomalia Poética*, a professora e pesquisadora Silvina Rodrigues Lopes alude à importante relação que existe entre a memória e a invenção:

A memória-interpretação-invenção é uma memória carregada de emoção precisamente porque nela se procuram os indícios do que nunca foi vivido; ela não é um produto, mas uma operação, um engendramento de imagens sempre enigmáticas, que detém na capacidade de ilusão a verdadeira força, a força criadora. É o que acontece na “visão” poética, imagem incomensurável, porque imagem-aparição, algo como um relâmpago que pelo excesso de luz fulmina, uma exclamação que não se transforma em discurso, mas é nele que persiste, em excesso, expressão do inexprimível (LOPES, 2006, p. 28-29).

Lopes alude, portanto, a um tipo de memória “criativa”, uma que não é simplesmente uma busca por algo anteriormente vivenciado, mas, pelo contrário, uma busca ativa por coisas “nunca vividas”. Ela é, assim, não um simples resultado das impressões deixadas na mente por fatos acontecidos, mas, antes, “uma operação, um engendramento de imagens”, que possui, justamente no poder da “ilusão” (aquilo que alguns considerariam o bastante para desqualificar uma lembrança, classificá-la como “falsa”), sua maior força, por ser “criadora”. É, pois, com a “memória-interpretação-invenção” que o Filho está lidando, já que através dela ele cria sua narrativa sobre o Pai, esta “imagem incomensurável”, esta “expressão do inexprimível”.

O Filho admite ter, deliberadamente, “criado” fatos sobre o Pai, para serem contados a terceiros. É aí que ele admite ser mais do que um simples reprodutor de uma história. É também um autor, assumindo o papel de coautor da história de seu pai. Ao mesmo tempo em que narra a vida do pai, o Filho cria essa vida. O ato de criação se repete: primeiro, o pai criou o filho; depois, coube ao filho, através da narração, dar vida ao próprio pai.

3.4 A palavra como mediadora entre o Pai e o Filho

Como podemos perceber, são as palavras, portanto (as mesmas que faltam no Pai e abundam no Filho), que regem o estranho relacionamento entre os dois homens. É através das palavras que o Filho (aquele que não partiu, o prático, o que se ocupa das coisas mundanas, como a comida e as roupas do velho) consegue se relacionar com o Pai (o ausente, aquele que deixou o mundo para viver entre-lugares, no não-lugar do rio). Blanchot destacou este poder único da Palavra, que a torna capaz de unir os seres mais distantes, através do estabelecimento de uma relação:

Mas eu diria com brutalidade que o que devemos ao monoteísmo judaico não é a revelação do único Deus, é a revelação da palavra como o lugar em que os homens se acham em relação com o que exclui toda relação: o infinitamente Distante, o absolutamente Estranho. Deus fala e o homem lhe fala. Eis o grande feito de Israel. Quando Hegel, interpretando o judaísmo, declara: “O Deus dos judeus é a mais alta separação, ele exclui toda união”, ou então: “Há no espírito de um judeu um abismo intransponível”, simplesmente omite o essencial, expresso pelos livros, pelo ensino, por uma tradição viva há milênios: o fato de

que, se há efetivamente separação infinita, cabe à palavra convertê-la no lugar do entendimento, e, se há um abismo intransponível, a palavra o atravessa. A distância não é abolida, não é sequer diminuída; é, ao contrário, mantida preservada e pura pelo rigor da palavra que sustenta o absoluto da diferença (BLANCHOT, 2007, p. 75).

Para Blanchot, a Palavra, na crença judaica, tem a capacidade de estabelecer uma relação entre os homens e o próprio Divino. Basta notarmos que o judaísmo é todo um sistema de crenças baseado em cinco livros (a *Torá*), que teriam sido escritos pelo profeta Moisés sob a inspiração de Deus. Além disso, o conjunto de regras de conduta adotado pelos adeptos da religião judaica pode ser resumido nos Dez Mandamentos (em grego, *Decálogo*, ou Dez Palavras), escritos pelo próprio dedo de Deus em tábuas de pedra e entregues a Moisés. O cristianismo, que é originário do judaísmo, desenvolve o conceito e o leva ainda mais longe: afinal, os evangelhos ensinam que Deus, procurando estreitar o relacionamento com a humanidade, o fez através da pessoa de Jesus, que não era apenas um homem, mas a própria Palavra de Deus, encarnada: “Aquele que é a Palavra tornou-se carne e viveu entre nós” (BÍBLIA SAGRADA. N.T. *João*. Cap. 1, p. 847).

Em todos esses exemplos constatamos claramente o papel da Palavra como mediadora entre Deus e os homens. Mas observemos que a mediação da Palavra não exclui a diferença entre os que falam, nem mesmo a distância que os separa. O homem continua homem, assim como Deus continua Deus. O Filho continua parado na margem, impossibilitado de sair de seu lugar; o Pai continua no leito do rio, continua em seu isolamento e seu mutismo sem fim. No entanto, através das palavras do Filho, através de sua narração, um relacionamento entre os dois é forjado. A distância “não é sequer diminuída”, mas o “abismo intransponível” é atravessado pela Palavra.

Embora sem contato físico, sem conversas e mesmo sem contato visual, o fato é que o Pai e o Filho do conto estão intimamente ligados. O Filho mesmo admite sua impossibilidade de esquecer o progenitor: “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, 1988, p. 35). Como esquecer de alguém que está tão presente? A distância, a separação, acabou por estabelecer uma espécie de relacionamento entre o Pai e o Filho. O Filho está impossibilitado de acessar o Pai, mas essa inacessibilidade o leva a estabelecer uma relação com o progenitor, uma relação que é, desde o início, baseada em palavras.

É necessário chamarmos a atenção para uma importante característica deste relacionamento Pai-Filho mediado pelas palavras. Em todo o conto, é um relacionamento em que apenas um dos participantes (o Filho) está, de fato, envolvido no processo. O Pai, como já destacamos, tornou-se inacessível, e o que resta ao Filho são apenas as lembranças deixadas pelo progenitor e relatos esparsos e vagos sobre a vida que está levando. Mas é inegável que o Filho, através das palavras contidas em sua narrativa, relaciona-se com o Pai. Que Pai é esse, acessado pelo Filho? Ora, trata-se de um Pai “criado” pela narrativa, concebido a partir das lembranças do narrador, mas acrescido de diversas características não presentes no Pai original, mas inventadas pela imaginação do Filho e fixadas pelas palavras criadoras do mesmo. Não é, pois, com o Pai “original”, mas sim com uma “representação” do Pai, que o Filho estabelece, de forma desesperada, o relacionamento que não é capaz de ter com o Pai “real”.

3.5 Devir-rio

O Pai do conto se reduz, por vontade própria, a uma ausência física, quando decide exilar-se permanentemente da presença de outras pessoas, inclusive do núcleo familiar onde exercia um papel central. Seu rompimento, conforme já vimos, deu-se através de uma Fuga, uma fuga do próprio papel que exercia na sociedade. No entanto, o Pai ausente continuou a existir, não só como ideal, mas também como pessoa, uma vez que não morreu ou desapareceu no ar.

Esta inacessibilidade que era, ao mesmo tempo, uma proximidade, confundia a família abandonada. É o que indicam as palavras do Filho-Narrador: “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, 1988, p. 35). O conto não revela as motivações do personagem, mas deixa uma coisa clara: o Pai não exercia mais os papéis que a sociedade dele esperava. Assim, era natural que ele não fosse mais encarado, pelas outras pessoas, como um Homem normal. É sintomático, portanto, que o Filho tivesse dele uma imagem que o aproximava de um animal.

Se não era mais um Homem, após sua Fuga, o que havia se tornado, pois, o Pai do nosso conto? Para buscar responder a esse questionamento, vamos recorrer a Deleuze que, em *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, faz alusão à antiga música estadunidense “Ol’ Man River” (“Velho Homem Rio”, escrita por Oscar Hammerstein II em 1927 e já gravada diversas vezes, por intérpretes como Frank Sinatra e Bing Crosby). A canção, considerada um clássico da música norte-americana, menciona um certo “homem rio” (old man river), que por sua vez é uma alusão ao rio Mississipi (segundo mais longo e um dos mais importantes dos Estados Unidos). Vejamos o que dizem Deleuze e Guattari a respeito da música:

Diz-se do velho homem rio:

*He don't plant tatos
Don't plant cotton
Them that plants them is soon forgotten
But old man river he just keeps rolling along*¹

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo* (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 48).

Notemos como este “velho homem rio” traz semelhanças com o Pai da narrativa rosiana. A comparação fica ainda mais interessante quando acrescentamos outros versos da música original: “Ol’ man river, that ol’ man river / He must know something, but he don’t say nothing / That ol’ man river, he just keep rollin’ along”². Isto é o que podemos notar quando comparamos os dois homens-rio, o de Rosa e o citado por Deleuze: eles trazem em si características do próprio rio onde estão. Ambos, assim como o rio, são silenciosos (o homem-rio da canção “nunca diz nada”, o de Rosa “nunca mais falou palavra, com pessoa alguma”). Ambos não produzem nada com seu trabalho: enquanto o homem-rio da canção não planta batatas nem algodão (atividades reservadas para os trabalhadores que vivem nas margens), o homem-rio rosiano não produz nem o próprio alimento, tendo que se alimentar

¹ *Ele não planta batatas
Não planta algodão
Os que plantam são logo esquecidos
Mas o velho homem rio continua fluindo* (Tradução nossa)

² “Velho homem rio, aquele velho homem rio / Ele deve saber de algo, mas ele nunca diz nada / Aquele velho homem rio, ele simplesmente continua fluindo” (Tradução nossa)

da comida deixada por sua família às margens do rio. Além disso, ambos estão, de certa forma, fora do fluxo normal do tempo, já que os dois vivem nos pensamentos daqueles que estão nas margens: enquanto o homem-rio norte-americano é, na canção, contrastado com os trabalhadores rurais (estes são, segundo a música, “logo esquecidos”, ao passo que o homem-rio “continua fluindo”), o homem-rio rosiano se estabelece também como alguém impossível de ser esquecido.

Deleuze destaca, em seu texto, que o homem-rio da canção traz, assim como o rio, esta característica de ser indeterminado, já que em constante mutação e sem estar ligado a nenhuma das margens: “ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*”. Sobre esta condição de estar “no meio”, própria dos rios, Deleuze e Guattari acrescentam que

[...] o meio não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade. Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 49).

O meio é, portanto, o lugar do indefinível, da eterna indefinição ou, o que nos aparece mais adequado neste caso, o local da eterna modificação. Blanchot chama também a atenção para esta característica dos rios, sua permanente mutação:

Somos constantemente lembrados de que as coisas estão lá quando Heráclito lá está. Se ele fala do rio cujas águas, nunca as mesmas, caem sobre nós, não se trata de um exemplo de professor: o próprio rio nos ensina imemorialmente, pelo chamado, a penetrar no segredo de sua presença, a penetrá-lo, nunca duas vezes e sequer mesmo uma única vez, como numa sentença que já está sempre encerrada quando pretendemos ater-nos a ela e retê-la (BLANCHOT, 2007, p. 14-15).

Heráclito, como se sabe, é o filósofo pré-socrático que afirmou ser impossível entrar em um mesmo rio por mais de uma vez. Aludindo a ele, Blanchot destaca, portanto, que os rios são um exemplo de constante mutação, pelo fato de o rio ser, por definição, água em movimento, ou seja, “fluxo”, mudança permanente. É ao movimento da água, e não à própria água, o que chamamos rio. Voltando ao conto, enxergamos essa mesma mutação constante, ou seja, essa recusa à estagnação, no personagem Pai. Em diversas passagens do

texto, vemos que ele é uma pessoa que não se permite ser apreendido, nem física nem idealmente. Assim como a água, ele escorre por entre os dedos de qualquer um que tenta capturá-lo. Nem a religião, nem a lei, nem a imprensa, nem mesmo a saudade da família, nada foi capaz de demover o Pai de sua decisão, de torná-lo mais próximo, mais apreensível. O Pai não pôde ser capturado, porque o seu *habitat* era justamente o lugar-nenhum, o entre-lugares do espaço do leito do rio. Ele “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, 1988, p. 33). O lugar do Pai é, assim, definido como o “meio a meio” do rio, o lugar “entre margens”.

O rio do conto é perpétuo: “[...] o rio-rio-rio, o rio – pondo perpétuo” (ROSA, 1988, p. 36). Também é chamado de imparável: “nessa água, que não para, de longas beiras” (ROSA, 1988, p. 37). Assim, podemos perceber que existe uma convergência no conto entre o personagem do Pai e o rio, já que ambos compartilham várias características. É, portanto, com o rio que o Pai se identifica ao abandonar seu papel de Homem, ou Humano. É com o Rio que ele vai se parecer, cada vez mais, ao mesmo tempo em que se distancia da condição humana. Ele entra, portanto, em um processo que chamamos de “devir-rio”. E o que seria este “devir”? Na definição de Deleuze e Parnet,

devir é jamais imitar, nem fazer como, nem ajustar-se a um modelo, seja ele de justiça ou de verdade. Não há um termo de onde se parte, nem um ao qual se chega ou se deve chegar. Tampouco dois termos que se trocam. A questão “o que você está se tornando?” é particularmente estúpida. Pois à medida que alguém se torna, o que ele se torna muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, núpcias entre dois reinos. As núpcias são sempre contra natureza (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 10).

O devir não é imitação nem assimilação, mas sim uma “evolução não paralela”, em que representantes de duas naturezas diversas estabelecem um tipo de relacionamento, que o autor chama de “núpcias entre dois reinos”, acrescentando que as núpcias são “sempre contra a natureza”. De fato, o casamento é este encontro entre seres diversos, que, ao se juntarem, tornam-se “uma só carne”, como afirma o texto bíblico. No entanto, “tornar-se um” não extingue as diferenças: o homem não se torna mulher, nem a mulher se torna homem, mas os dois juntos se transformam em uma coisa nova, um relacionamento, uma núpcia, que é um tipo de devir. É contra a natureza, porque o devir

[...] não é uma evolução, ao menos uma evolução por dependência e filiação. O devir nada produz por filiação; toda filiação seria imaginária. O devir é sempre de uma ordem outra que a da filiação. Ele é da ordem da aliança. Se a evolução comporta verdadeiros devires, é no vasto domínio das *simbioses* que coloca em jogo seres de escalas e reinos inteiramente diferentes, sem qualquer filiação possível. Há um bloco de devir que toma a vespa e a orquídea, mas do qual nenhuma vespa-orquídea pode descender (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 19).

Assim, o devir não é uma evolução nos moldes darwinistas, ou seja, aquela que ocorre lentamente, ao longo de infindáveis gerações, com os descendentes apresentando pequenas e graduais mutações em relação aos antepassados. O devir não é relacionado com a evolução de uma espécie dando origem à outra, mas com uma “aliança entre espécies diversas”. Para ilustrar esse tipo de aliança, Deleuze e Parnet usam como exemplo o relacionamento entre a vespa e a orquídea. Existem algumas espécies de orquídeas que “enganam” vespas-macho para que estas as polinizem. A farsa é elaborada: a flor da orquídea possui forma, cores e até mesmo um cheiro muito semelhante ao de uma vespa-fêmea. Além disso, quando atingida pelo vento, a flor se movimenta de forma muito semelhante a um inseto. O efeito, para a vespa-macho, é devastador: movido por seus impulsos reprodutores, o animal se atraca com o simulacro de fêmea, chegando mesmo a ejacular. Quando termina a “cópula”, a vespa “acasala” com outras flores, e com isso poliniza outras orquídeas, garantindo a sobrevivência da espécie vegetal. Com essas informações em mente, vejamos o que dizem Deleuze e Parnet a respeito do devir orquídea-vespa/vespa-orquídea:

A vespa e a orquídea são o exemplo. A orquídea parece formar uma imagem de vespa, mas, na verdade, há um devir-vespa da orquídea, um devir-orquídea da vespa, uma dupla captura, pois “o que” cada um se torna não muda menos do que “aquele” que se torna. A vespa torna-se parte do aparelho reprodutor da orquídea, ao mesmo tempo em que a orquídea torna-se órgão sexual para a vespa. Um único e mesmo devir, um único bloco de devir, ou, como diz Rémy Chauvin, uma “evolução a-paralela de dois seres que não têm absolutamente nada a ver um com o outro”. Há devires-animais do homem que não consistem em imitar o cachorro ou o gato, já que o animal e o homem só se encontram no percurso de uma desterritorialização comum, mas dissimétrica. Como os pássaros de Mozart: há um devir-pássaro nessa música, mas tomado em um devir-música do pássaro, os dois formando um único devir, um único bloco, uma evolução a-paralela, de modo algum uma troca, mas “uma confiança sem interlocutor possível”, como diz um comentador de Mozart – em suma, uma conversa. (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 10-11)

Como podemos notar, o devir não é uma “coisa”, um “algo-dado”. O devir é, na verdade, um processo contínuo, através do qual dois elementos díspares se aproximam, se relacionam e se transformam. Não faz sentido, portanto, dizer que o Pai se transformou em rio. O mais correto seria dizer que ele entrou em devir com o rio, que ele fez devir-rio. Mas nem por isso podemos dizer que a transformação do Pai não é real, já que o devir possui um tipo de realidade própria:

Um devir não é uma correspondência de relações. Mas tampouco é ele uma semelhança, uma imitação e, em última instância, uma identificação. [...] Os devires-animais não são sonhos nem fantasmas. Eles são perfeitamente reais. Mas de que realidade se trata? Pois se o devir animal não consiste em se fazer de animal ou imitá-lo, é evidente também que o homem não se torna “realmente” animal, como tampouco o animal se torna “realmente” outra coisa. O devir não produz outra coisa senão ele próprio. É uma falsa alternativa que nos faz dizer: ou imitamos, ou somos. O que é real é o próprio devir, o bloco de devir, e não os termos supostamente fixos pelos quais passaria aquele que se torna. O devir pode e deve ser qualificado como devir-animal sem ter um termo que seria o animal que se tornou. O devir-animal do homem é real, sem que seja real o animal que ele se torna; e, simultaneamente, o devir-outro do animal é real sem que esse outro seja real. É este ponto que será necessário explicar: como um devir não tem sujeito distinto de si mesmo; mas também como ele não tem termo, porque seu termo por sua vez só existe tomado num outro devir do qual ele é o sujeito, e que coexiste, que faz bloco com o primeiro (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 18).

O devir, portanto, não tem um termo, ou seja, não tem um objetivo final: o Pai não se tornará, nunca, o rio. Mas, ao entrar em relacionamento com o rio, faz devir-rio, e este devir é real. É um processo inesgotável, um processo que teve início com a Fuga do Pai; começou no momento em que ele passou a viver continuamente no leito do rio. Foi a partir daí que se estabeleceu o devir e, a partir desse devir, ambos (Pai e rio) mudaram. O Pai mudou porque se tornou mais como o rio: mudo, indeterminado, inapreensível, livre. O rio também mudou: a partir do dia da despedida do Pai, ele já não era mais só um rio, afinal, um novo elemento se instalara permanentemente entre suas duas margens – um homem vivia ali agora, para sempre. A família do Pai nunca mais olhou o rio da mesma maneira: onde antes havia apenas água, agora estava a presença (quase sempre invisível) de um ente querido, e os que olhavam para seu leito buscavam vislumbrar algo mais do que apenas as águas em movimento. Rio e Pai formavam, agora, um devir contínuo, sem começo nem fim:

[...] uma linha de devir não tem começo nem fim, nem saída nem chegada, nem origem nem destino; e falar de ausência de origem, erigir a ausência de origem em origem, é um mau jogo de palavras. Uma linha de devir só tem um meio. O meio não é uma média, é um acelerado, é a velocidade absoluta do movimento. Um devir está sempre no meio, só se pode pegá-lo no meio. Um devir não é um nem dois, nem relação de dois, mas entre-dois, fronteira ou linha de fuga, de queda, perpendicular aos dois. Se o devir é um bloco (bloco-linha), é porque ele constitui uma zona de vizinhança e de indiscernibilidade, um *no man's land*, uma relação não localizável arrastando os dois pontos distantes ou contíguos, levando um para a vizinhança do outro, – e a vizinhança-fronteira é tão indiferente à contiguidade quanto à distância. Na linha ou bloco do devir que une a vespa e a orquídea produz-se como que uma desterritorialização, da vespa enquanto ela se torna uma peça liberada do aparelho de reprodução da orquídea, mas também da orquídea enquanto ela se torna objeto de um orgasmo da própria vespa liberada de sua reprodução. Coexistência de dois movimentos assimétricos que fazem bloco numa linha de fuga onde se precipita a pressão seletiva. A linha, ou o bloco, não liga a vespa e a orquídea, como tampouco as conjuga ou as mistura: ela passa entre as duas, levando-as para uma vizinhança comum onde desaparece a discernibilidade dos pontos (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 91-92).

Assim, Pai e Rio passam a compartilhar um espaço, “uma zona de vizinhança e de indiscernibilidade”, localizada no meio, “fronteira ou linha de fuga, de queda, perpendicular aos dois”. É nesse espaço, localizado entre as duas margens discerníveis do rio, que o Pai e o Rio fazem devir, sem se conjugar nem se misturar, mas sendo levados para uma “vizinhança comum onde desaparece a discernibilidade dos pontos”. E é olhando para este devir Rio-Pai que o Filho-Narrador encerra o conto. Afinal, pouco antes do final da narrativa, o Filho faz uma última tentativa de “resgatar” o Pai, através de uma proposta: ele trocaria de lugar com seu progenitor, passando a viver na canoa, no leito do rio, enquanto o Pai voltaria para a margem e, conseqüentemente, para o convívio das pessoas. Para a surpresa do próprio Filho, o Pai respondeu ao seu chamado, depois de incontáveis anos: “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” (ROSA, 1988, p. 37). Mas, frente a frente com a figura do Pai, há tanto tempo ausente, e vislumbrando a possibilidade real de se exilar no leito do rio por um tempo indefinido (a mesma sina vivida pelo Pai), o Filho se acovarda: “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. E estou pedindo, pedindo, pedindo um perdão” (ROSA, 1988, p. 37). Impedido pelo medo, o

Filho não consegue “socorrer” o Pai. Isso faz com que o personagem se afunde ainda mais na culpa e na autocondenação: “Sou homem, depois desse falimento?” (ROSA, 1988, p. 37). Mas o Filho, mesmo se sentindo fracassado e condenado, ainda enxerga uma possibilidade de se redimir de sua covardia, e o que ele vislumbra é uma chance de fazer, ele mesmo, seu próprio devir-rio. O conto se encerra com as seguintes palavras:

Sei que agora é tarde, e temo abreviar com a vida, nos rastos 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, 1988, p. 37).

O que o Filho deseja é, após a morte, ser colocado em uma canoinha, e que essa seja largada no rio onde o Pai passou seus dias. O objetivo é claro: roubado, desde a infância, da oportunidade de ter contato com o Pai, o Filho busca se aproximar dele de forma “indireta”, através do rio, o mesmo curso de água com o qual o pai fez devir. O final do conto, marcado pelo estilo poético tão característico de Rosa, é um primor ao exprimir, em poucas palavras, o inexprimível de um devir homem-rio: “e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro — o rio”. Basta notarmos como o “eu”, do início da frase, através do processo de devir (seu movimento, seu arrasto), transforma-se no “rio”, a última palavra do conto. Como já vimos, nenhum homem se transforma, de fato, em rio. Mas o homem que entra em devir-rio, certamente, não será nunca mais o homem que um dia já foi.

3.6 Nomadismo

Deixar as margens, fazer devir-rio, como já vimos, é uma escolha difícil. Um dos motivos é que, ao deixar a solidez da margem, quem empreende essa Fuga passa a viver na imprevisibilidade do movimento das águas do rio. O entre-margens é, de fato, o lugar da velocidade, da mudança, e não o do repouso, este reservado para os moradores da margem. Como destacam Deleuze e Guattari,

o meio não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade. Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim,

que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 49).

O rio é, portanto, o espaço de mudança contínua, da correnteza que impede, por exemplo, que, ao atravessar um rio a nado, se possa saber com precisão o ponto onde será alcançada a outra margem. A força da correnteza sempre tornará incerto o destino de quem se dispõe a atravessar um rio, já que seu movimento nunca será retilíneo, mas transversal. O Filho-Narrador destaca esta oposição entre a vida na margem e a vida no rio:

E a constante força dos braços, para ter tento na canoa, resistido, mesmo na demasia das enchentes, no subimento, aí quando no lanço da correnteza enorme do rio tudo rola o perigoso, aqueles corpos de bichos mortos e paus-de-árvore descendo — de espanto de esbarro. [...]

[...]

[...] Devia de padecer demais. De tão idoso, não ia, mais dia menos dia, fraquejar do vigor, deixar que a canoa emborcasse, ou que bubuiasse sem pulso, na levada do rio, para se despenhar horas abaixo, em tororoma e no tombo da cachoeira, brava, com o fervimento e morte. Apertava o coração. Ele estava lá, sem a minha tranquilidade (ROSA, 1988, p. 34-36).

O Filho lamentava a má sorte do Pai, já que este não poderia experimentar a “tranquilidade” da vida na margem, uma vez que estava sujeito aos caprichos do rio e das condições climáticas. Deixar a margem é, portanto, deixar as facilidades e seguranças da vida sedentária e embarcar na realidade, por vezes assustadora, da vida nômade.

Falando sobre o “nomadismo”, Blanchot o relaciona ao povo judeu, que teve sua história marcada por este movimento de deixar para trás as residências fixas, as moradas dos sedentários:

Se o judaísmo está destinado a adquirir um sentido para nós, é sem dúvida mostrando-nos que é preciso, em qualquer tempo, estar pronto para pôr-se a caminho, uma vez que sair (ir para fora) é a exigência a que não podemos subtrair-nos se quisermos manter a possibilidade de uma relação de justiça. Exigência de extração, afirmação da verdade nômade. [...] O nomadismo responde a uma relação que a possessão não satisfaz. Cada vez que o homem judeu nos faz um sinal na história, fá-lo pelo chamado de um movimento. Abraão, felizmente instalado na civilização sumeriana, num dado momento rompe com essa civilização e renuncia à estadia. Mais tarde, o povo judeu se faz povo pelo êxodo. E aonde o conduz a cada vez essa noite do êxodo, que de ano a ano se renova? A um lugar que não é um lugar e onde não é possível residir. O deserto faz um povo dos escravos do Egito, mas um povo sem terra, unido por uma palavra (BLANCHOT, 2007, p. 72).

O povo judeu teve seu início com o patriarca Abraão que, bem acomodado em uma civilização já estabelecida, tem sua vida transformada por um chamado divino: “Sai-te da tua terra, da tua parentela e da casa de teu pai, para a terra que eu te mostrarei” (BÍBLIA SAGRADA. A.T. *Gênesis*. Cap. 12, p. 8). Em obediência a esse chamado, Abraão afasta-se de seus familiares, rompe com essa civilização e renuncia à estabilidade. Nesse momento, Abraão dá origem a uma nova dinastia, separada da de seus parentes. Mas a criação do povo judeu (não da dinastia familiar abraâmica) só ocorre séculos depois, quando os descendentes de Abraão se encontram no Egito, transformados em escravos pelos governantes daquela que era a maior potência mundial da época. É então que ocorre um novo movimento de saída, pelo qual os judeus se tornam um povo, através de sua fuga. Mas para onde foge o povo judeu? Não para uma terra própria, Canaã, a qual só seria alcançada mais de quarenta anos depois. Aquele povo, ao sair da escravidão do Egito, encontrou-se em um amplo deserto, “lugar que não é um lugar e onde não é possível residir”. Foi neste não-lugar do deserto, neste entre-lugares (lugar de passagem, já que as condições climáticas impedem o estabelecimento de uma moradia fixa), que o povo judeu se tornou, de fato, povo. O povo judeu é, portanto, o povo “sem terra”, que vive onde não se pode fixar morada, montando e desmontando tendas em seu percurso sem destino certo, sem linha de chegada. Os judeus são, assim, o povo “nômade” por excelência. Mas quais são, então, as características da vida nômade? Para Deleuze e Parnet, a vida do nômade é vivida no “meio”, no local da transformação e do movimento:

A velocidade absoluta é a velocidade dos nômades, até mesmo quando eles se deslocam lentamente. Os nômades estão sempre no meio. A estepe cresce pelo meio, ela está entre as grandes florestas e os grandes impérios. A estepe, a grama e os nômades são a mesma coisa. Os nômades não têm nem passado nem futuro, têm apenas devires, devir-mulher, devir-animal, devir-cavalo: sua extraordinária arte animalista. Os nômades não têm história, têm apenas a geografia (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 41).

Ao optar por viver no “meio”, entre-margens, o Pai abre mão de uma vida regida pela rotina: a sequência acordar/tomar café/sair para trabalhar/almoçar/voltar para casa/dormir foi substituída por uma existência comandada não mais pelas horas apontadas no relógio, mas por uma adaptação constante às mudanças físicas do ambiente. É isso que Deleuze destaca, ao afirmar que os nômades “não têm história, têm apenas a geografia”. Além disso, Deleuze faz uma importante distinção entre o nômade e o migrante, sendo este

último aquele que sai de um lugar para chegar a outro. Não é o caso do nômade, nem é o caso do nosso conto. O Pai já encontrou seu lugar de habitação, que é o não-lugar do rio. Ele não tem como objetivo atingir nenhuma margem, ele “foge” das margens, e estabelece o rio como seu território, seu “lar”. Segundo Deleuze e Guattari:

Enquanto o migrante abandona um meio tornado amorfo ou ingrato, o nômade é aquele que não parte, não quer partir, que se agarra a esse espaço liso onde a floresta recua, onde a estepe ou o deserto crescem, e inventa o nomadismo como resposta a esse desafio. Certamente, o nômade se move, mas sentado, ele sempre só está sentado quando se move (o beduíno a galope, de joelhos sobre a sela, sentado sobre a planta de seus pés virados, “proeza de equilíbrio”). O nômade sabe esperar, e tem uma paciência infinita. [...] É nesse sentido que o nômade não tem pontos, trajetos, nem terra, embora evidentemente ele os tenha. Se o nômade pode ser chamado de o Desterritorializado por excelência, é justamente porque a reterritorialização não se faz *depois*, como no migrante, nem em *outra coisa*, como no sedentário (com efeito, a relação do sedentário com a terra está mediatizada por outra coisa, regime de propriedade, aparelho de Estado...). Para o nômade, ao contrário, é a desterritorialização que constitui sua relação com a terra, por isso ele se reterritorializa na própria desterritorialização. É a terra que se desterritorializa ela mesma, de modo que o nômade aí encontra um território. A terra deixa de ser terra, e tende a tornar-se simples solo ou suporte. A terra não se desterritorializa em seu movimento global e relativo, mas em lugares precisos, ali mesmo onde a floresta recua, e onde a estepe e o deserto se propagam. [...] O nômade aparece ali, na terra, sempre que se forma um espaço liso que corrói e tende a crescer em todas as direções. O nômade habita esses lugares, permanece nesses lugares, e ele próprio os faz crescer, no sentido em que se constata que o nômade cria o deserto tanto quanto é criado por ele. Ele é o vetor de desterritorialização. Acrescenta o deserto ao deserto, a estepe à estepe, por uma série de operações locais cuja orientação e direção não param de variar (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 52-53).

Para viver nas entre-margens do rio, o Pai se desterritorializou, reterritorializando-se, em seguida, no não-território do rio. Para isso ele abriu mão dos pontos, trajetos, enfim, da própria terra. É por isso que Deleuze e Guattari apontam que a vida do nômade é marcada pelos trajetos, e que “um trajeto está sempre entre dois pontos, mas o entre-dois tomou toda a consistência, e goza de uma autonomia bem como de uma direção próprias. A vida do nômade é *intermezzo*” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 50-51). Outra coisa que chama a atenção é o fato de que sair do sedentarismo para a vida nômade é, por si só, um ato de criação. É o que afirma Blanchot, quando fala novamente do povo judeu, focando na pessoa do patriarca fundador, Abraão:

O homem judeu é o hebreu quando é o homem das origens; a origem é uma decisão; essa decisão é a de Abraão separando-se do que é e afirmando-se estrangeiro para responder a uma verdade estrangeira. O hebreu passa de um mundo – o mundo constituído da Suméria – a um “não ainda mundo”, e que é entretanto o terreno; barqueiro, o hebreu Abraão não só nos convida a passar de uma margem a outra, mas também a ser por ele conduzidos aonde quer que haja uma passagem a realizar, mantendo esse entre-duas margens que é a verdade da passagem. Ao que se deve acrescentar que esse memorial da origem que nos vem de um passado tão venerável está decerto envolto em mistério, mas nada tem de místico: Abraão é plenamente um homem, um homem que se vai e que, por essa primeira partida, funda o direito humano ao começo, única criação verdadeira (BLANCHOT, 2007, p. 73).

Abraão, ao ouvir o chamado divino e deixar para trás a civilização suméria, faz de si mesmo um estrangeiro, já que passa a existir “fora do mundo” já estabelecido e passa a buscar um “não ainda mundo”. Mas Blanchot vai além, destacando que Abraão é agora um “barqueiro”, aquele encarregado de atravessar o rio de uma margem à outra. Mas este barqueiro em especial não se contenta em ir de uma margem à outra, mas nos apresenta a própria passagem, esta “entre-duas margens que é a verdade da passagem”. É lá que Abraão faz sua morada, já que, como vimos, o lar do nômade é o espaço entre-lugares da travessia. Além disso, ao partir, ao empreender sua Fuga do mundo sedentário, Abraão não só cria um mundo, mas recria a si mesmo, já que se torna “plenamente um homem, um homem que se vai e que, por essa primeira partida, funda o direito humano ao começo, única criação verdadeira”. É assim que Abraão, pai dos judeus, identifica-se com o Pai de “A terceira margem do rio”.

CONCLUSÃO

Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou.

João Guimarães Rosa

Tão confuso quanto iniciar uma dissertação é concluí-la. De fato, concluir qualquer coisa costuma ser uma tarefa complicada. No caso de uma dissertação de mestrado, sua conclusão assemelha-se ao fim de um longo e turbulento relacionamento, talvez porque uma dissertação se pareça muito com uma relação amorosa: inicia-se com uma paixão desenfreada, pelo autor ou pelo tema, e daí evolui para uma convivência constante com o objeto da paixão, da mesma forma que ocorre no casamento. O próximo passo é um natural desgaste da relação, provocado principalmente por essa mesma convivência. Acreditamos que seja normal, para mestrandos e doutorandos, ter dias em que a simples menção ou leitura do nome do autor provoque pensamentos de desespero e terror. Porém, um relacionamento, quando saudável, pode e deve evoluir. Nesse caso, o desgaste trazido pela convivência constante acaba sendo superado, e a perseverança diante dos momentos difíceis acaba nos brindando com o prêmio mais valioso: um conhecimento novo sobre o autor, no caso acadêmico, da mesma forma que sobre o cônjuge, no exemplo do casamento. Quando é assim, percebemos algo formidável: sabíamos bem menos sobre o outro no início do relacionamento, justamente quando estávamos mais apaixonados. E, agora, mais maduros, e superados os momentos ruins, amamos bem mais do que no início.

A presente dissertação sofreu diversas modificações durante os dois anos em que foi desenvolvida. Inicialmente, deveria ser um trabalho de literatura comparada, que iria analisar de forma conjunta o livro *O conto da ilha desconhecida*, do escritor português José Saramago, e o conto “A terceira margem do rio”, presente no livro *Primeiras histórias*, do escritor mineiro João Guimarães Rosa. A intenção, no entanto, não resistiu à primeira conversa com o orientador. Ao final de uma rápida troca de ideias, ficaram mais ou menos definidos alguns pontos que norteariam o trabalho daí em diante: primeiro, *O conto da ilha desconhecida* não faria mais parte da dissertação, já que percebemos que “A terceira

margem do rio” nos daria material mais do que suficiente para as discussões que seriam desenvolvidas; também ficou definida a estrutura básica do trabalho, ou seja, que ele seria dividido em três partes: a primeira dedicada à literatura de Guimarães Rosa de uma maneira geral, para contextualizar o conto “A terceira margem do rio”; a segunda parte inteiramente focada no Filho, o narrador-personagem do conto; e a terceira parte, aquela que imaginamos ser a mais complexa, explorando o personagem do Pai, um personagem que teríamos de descobrir/inventar, já que o conto, em momento algum, revela seu ponto de vista. Ainda nessa primeira reunião, estabelecemos que o trabalho não iria tentar revelar as motivações que levaram o Pai ao seu autoexílio; em vez disso, iríamos abordar as diversas implicações filosóficas para sua fuga. Finalmente, elegemos Jean-Paul Sartre e Gilles Deleuze para serem os principais suportes teóricos do caminho que iríamos trilhar.

Foi, portanto, com todas essas diretrizes em mente que nos lançamos ao desafio de elaborar a presente dissertação, da mesma forma que um canoero embarca em um rio desconhecido, esperando encontrar, em algum lugar, um lugar seco onde seria possível pousar o pé. Mas foi quando o longo e trabalhoso processo de leituras e escrita teve início que novas luzes começaram a ser lançadas sobre o texto-base e seus personagens, revelando facetas até então ocultas sobre a narrativa analisada.

A primeira surpresa que tivemos no percurso foi perceber que o personagem Pai, ao contrário do que poderia parecer no início, nada tinha de covarde ou louco. Sua decisão de ir morar em uma canoa, permanentemente à deriva no leito de um rio, sem jamais aportar em nenhuma das duas margens, não foi tomada com a intenção de escapar das responsabilidades e pressões da vida cotidiana e em família. Na verdade, sua ação foi uma atitude de extrema coragem, pois, ao viver isolado no leito do rio, o Pai abriu mão do conforto e da segurança de uma existência em terra seca. Além disso, abdicou da aprovação da sociedade e de sua própria família, quando resolveu não desempenhar o papel que para ele estava reservado pelo senso comum. Assim, o Pai abandonou, para sempre, suas funções até então exercidas de pai/marido/provedor/trabalhador e se tornou algo diferente, um ponto fora da curva, passando a viver uma vida que nada tinha a ver com as expectativas da sociedade. Um ponto tão fora da curva que se tornava difícil, quase impossível, classificar e rotular sua atitude com base nos padrões normais da civilização. Daí a necessidade daqueles que o conheciam de descobrir/inventar motivos que justificariam, ou ao menos explicariam, sua decisão. Durante o conto, aqueles que estão na

margem desenvolvem várias teorias para compreender seu exílio: passando por motivos nobres, como a possibilidade de que o Pai estivesse sofrendo de uma doença ruim e contagiosa – e, portanto, o exílio seria uma maneira de poupar e até de preservar sua família; por motivos místicos ou religiosos, quando se pensou que ele talvez tivesse embarcado em pagamento de alguma promessa ou, então, devido a um alerta de Deus a respeito da chegada de um novo dilúvio; e, por fim, a resposta mais óbvia que a sociedade dá quando se depara com alguém que não segue suas diretrizes: a loucura.

Mas a feitura do trabalho também descartou esta última hipótese: o Pai não era louco. Sua decisão consciente, constante, irrevogável, de permanecer nas entre-margens do rio, suportando não só as agruras trazidas pelas condições climáticas, mas também a solidão, a saudade da família, a fome, não era obra de uma mente insana, mas de um homem que resolveu assumir uma posição diante da vida e nela permanecer, não importando o quão difícil fosse. A descrição de como era a personalidade do Pai antes de embarcar nos indica que se tratava de um homem “cumpridor, ordeiro, positivo”, além de “nem mais estúrdio nem mais triste do que os outros”. Por fim, tratava-se de alguém não dado a “pescarias e caçadas” (ROSA, 1988, p. 32). Pois bem, a descrição nos apresenta um homem cumpridor (responsável) e ordeiro (organizado), que não era estúrdio (desajuizado) e nem triste (depressivo), além de não ser dado a aventuras e emoções fortes (pescarias e caçadas). Concluindo, um modelo de estabilidade emocional e sanidade mental. Nem mesmo seu exílio no rio foi uma atitude impulsiva, que poderíamos atribuir a algum tipo de surto. Pelo contrário: antes de embarcar, o Pai, agindo de forma racional, encomenda a canoa, garantindo que a mesma fosse de boa qualidade e resistente o suficiente para durar na água uns vinte ou trinta anos. Além disso, o Pai teve o cuidado de, antes de embarcar, se despedir de toda sua família, de forma simples e contida, nada que lembrasse a atitude de um “louco”. Foi a leitura dos filósofos, especialmente de Deleuze, Parnet e Guattari, e suas definições a respeito das “linhas de fuga”, que nos indicou o que de fato era essa “fuga” do Pai: um ato de coragem e, mais do que isso, uma ação criadora, através da qual ele pôde criar um outro modo de vida para si.

Além disso, abrindo mão da margem, o Pai passou a viver em um lugar não propício à habitação humana: o rio. Os rios não são locais de permanência, mas de passagem, assim como os desertos. Só os nômades escolhem fazer desses lugares sua habitação. Assim, através das formulações de Blanchot, percebemos que poderíamos

estudar o Pai através da perspectiva do nomadismo, inclusive identificando o personagem com o povo nômade por excelência (os judeus), e com seu patriarca, Abraão, que, através de sua própria fuga, se torna “[...] plenamente um homem, um homem que se vai e que, por essa primeira partida, funda o direito humano ao começo, única criação verdadeira” (BLANCHOT, 2007, p. 73).

Também descobrimos que o rio não era simplesmente o local de vivência e sobrevivência do Pai. A relação homem-rio trazida pelo conto era muito mais profunda do que apenas uma questão de habitação, e trabalhamos isso na dissertação utilizando principalmente as noções desenvolvidas por Deleuze a respeito do devir. Percebemos que o Pai e o Rio desenvolveram esse devir, essa simbiose, essa relação infinita em que cada um assumia as características do outro e a identidade individual do Pai ficou embaralhada e dissolvida nas águas do Rio.

Também fomos agradavelmente surpreendidos por outro personagem do conto, o Filho-narrador. Da mesma forma que acontece com o Pai, uma primeira leitura da história também pode nos dar uma noção equivocada a respeito do personagem, que parece ser um sujeito absurdamente passivo, que simplesmente vê a vida passar sem viver, obcecado em preservar a vida do Pai, que nem mesmo parece se dar conta de sua existência. Mas uma leitura mais profunda nos revela que este personagem não é, de forma alguma, passivo. De fato, ele é o narrador, o que equivale a dizer que, sem ele, não haveria história alguma. O problema é que temos a tendência de enxergar a narração como sendo passiva, como se houvesse uma separação entre aqueles que “narram” e aqueles que “agem”, uma separação que podemos encontrar até mesmo em Walter Benjamin (1994), quando explica que o narrador tradicional tem dois representantes arcaicos: o marinheiro comerciante (aquele que viaja em busca de riquezas) e o camponês sedentário (aquele que não parte, mas narra as tradições do lugar em que está). Nesta simples divisão podemos perceber o preconceito que muitas vezes temos em relação àquele que se dedica simplesmente à narração das histórias: ele é o que não fez nem faz nada, simplesmente repete os feitos dos outros. Nada mais enganoso: a narração é, em si mesma, ativa e criativa, já que traz à luz histórias e personagens e sempre modifica a vida real para que ela caiba em suas narrativas. Esse é o real poder dos narradores: eles criam a própria história que pretendem recontar. Narrar não é lembrar, é criar algo e depositá-lo no passado, como se sempre tivesse estado lá. Só existe uma maneira conhecida de se alterar o passado, e essa maneira é através da narração.

Por isso

Os mais antigos dos antigos já protestavam contra o poder exorbitante dos cantores que, instituindo-se mestres do memorável, tinham direito de morte sobre os mortos e podiam também recompensar com um falso renome aqueles que devem desaparecer sem lembrança (BLANCHOT, 2010, p. 49).

O narrador tem, assim, um poder imensurável: poder de morte e vida sobre os personagens narrados. Foi o que descobrimos ao desenvolver o presente trabalho: era o Filho, com sua narração carregada de dor e culpa, que trazia vida ao Pai e criava um sentido para sua existência. No final das contas, ao contrário do que havíamos inicialmente pensado, o Filho não era “aquele que nada fez”, que apenas observou passivamente o correr dos acontecimentos. De fato, ele foi o elemento mais ativo de toda a narrativa: utilizando apenas suas palavras, tornou-se a voz do Pai, aquele que abriu mão de ter uma voz; foi o Filho que manteve o Pai vivo, alimentado pela sua narração. “Sou homem de tristes palavras”, define-se o Filho, em determinada altura do conto. Mas, mais do que um homem de tristes palavras, ele se revelou como o “homem das palavras”, figura do escritor/criador.

Esses são apenas alguns dos exemplos das descobertas/invenções que colecionamos ao longo do processo de escrita do presente trabalho. Como já dissemos, concluir uma dissertação é como chegar ao fim de um relacionamento amoroso dos mais conturbados. Assim, é hora de olhar para trás e tentar descobrir se esse relacionamento deixou algo de valor. Se tivéssemos que arriscar, diríamos que o que estamos levando dele é crescimento. Depois dessa imersão na literatura de Guimarães Rosa e em todos os autores estudados, podemos dizer que jamais iremos olhar novamente para o conto “A terceira margem do rio” da mesma forma. Acreditamos ter conquistado/concebido, a duras penas, uma visão original sobre este conto tão lido, e esta dissertação é o registro de todo este trabalho e a oportunidade de compartilhar essa visão com outras pessoas, acreditando que ela possa ser usada para ampliar as possibilidades de discussão e enriquecer um pouco mais a já riquíssima literatura rosiana.

Mas o encerramento de um relacionamento não é um caminho sem volta. Afinal, assim como na vida real, a caminhada acadêmica nos permite voltar, de tempos em tempos, a antigos autores, através de doutorados e pós-doutorados. Assim, pode ser que no futuro voltemos a navegar em Guimarães Rosa. Mas seria uma viagem diferente. Afinal, como

afirmou Heráclito, “não é possível entrar duas vezes no mesmo rio” (HERÁCLITO)¹. Essa declaração não é baseada apenas no fato de que os rios estão sempre em mutação, por causa do constante movimento de suas águas. Na verdade, podemos dizer que não é possível que nenhum homem entre duas vezes no mesmo rio, simplesmente porque nenhum homem é o mesmo por duas vezes na vida.

Posto isso, da próxima vez em que nos aventurarmos por Guimarães Rosa, encontraremos um autor diferente diante de nós, assim como seremos pessoas diferentes, transformadas pela experiência do nosso mergulho anterior nas águas de sua literatura.

¹ www.uern.br/professor/arquivo_baixar.asp?arq_id=1724

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia do autor

ROSA, João Guimarães. *Carta de 14 de outubro de 1963 endereçada a Jean-Jacques Villard*. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/6/30/mais!/10.html>>. Acessado em 26/04/2016.

ROSA, João Guimarães. *Entrevista conduzida por Günter Lorenz no Congresso de Escritores Latino-Americanos, em janeiro de 1965*. Disponível em <<http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/GuimaraesRosa-1965.htm>>. Acessado em 17/02/2017.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

Bibliografia sobre o autor

ANDRADE, Carlos Augusto Baptista; CARDOSO, Diogo Souza. Um mergulho discursivo sobre *A terceira margem do rio*, de Guimarães Rosa. *Bakhtiniana*, São Paulo, v.10, n.1, Jan/Abril. 2015. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/bak/v10n1/2176-4573-bak-10-01-0028.pdf>>. Acessado em 17/11/2016.

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, Jan/Jun. 2012. Disponível em <<http://seer.uniritter.edu.br/index.php/cenarios/article/viewFile/733/494>>. Acessado em 17/11/2016.

ATHAYDE, Tristão de. “Satã nas letras”. In: ATHAYDE, Tristão de. Meio século de presença literária. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969. p. 87-110 *apud* OLIVA, Osmar Pereira (Org.). *Escritores mineiros e contemplações de Minas*. Montes Claros, Unimontes, 2007.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.

BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 2006.

BUHLER, Andréa de Moraes Costa. As margens do devaneio: uma análise do conto “A terceira margem do rio”, de João Guimarães Rosa. *Graphos*, João Pessoa, v.8, n.1, Jan/Jul. 2006. Disponível em <<http://www.ies.ufpb.br/ojs/index.php/graphos/article/viewFile/9310/4991>>. Acessado em 17/11/2016.

CAMARGO, Fábio Figueiredo. O retrato e o rio. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL GUIMARÃES ROSA, n.2, 2001, Belo Horizonte. *Veredas de Rosa II / Organização Lélia Parreira Duarte... [et al.]*. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2003. Pág. 241-245

GALERA, Fábio. A terceira margem: o rio é da linguagem? *Revista Desenredos*, Teresina,

v.4, n.12, Jan/Mar. 2012. Disponível em <<http://desenredos.dominiotemporario.com/doc/12-artigo-Galera-terceiramargem.pdf>>. Acessado em 17/11/2016.

GINZBURG, Jaime. A melancolia em “A terceira margem do rio”. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL GUIMARÃES ROSA, 1998, Belo Horizonte. *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000. Pág. 285-288.

LINS, Álvaro. “Uma grande estréia”. In: ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. 25 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982. p. xxxvii-xiii *apud* OLIVA, Osmar Pereira. (Org.) *Escritores mineiros e contemplações de Minas*. Montes Claros, Unimontes, 2007.

MARTINS, Geraldo Vicente. “A terceira margem do rio”: Semiótica e poética em Guimarães Rosa. *Estudos Semióticos*, São Paulo, v.10, n.1, Jul. 2014. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/esse/article/view/83484/86484>>. Acessado em 17/11/2016.

NUNES, Benedito. Primeira notícia sobre Grande sertão: veredas. In: CORDEIRO, Rogério *et al.* (Org.) *A crítica literária brasileira em perspectiva*. Cotia: Ateliê Editorial, 2013.

OLIVA, Osmar Pereira. (Org.) *Escritores mineiros e contemplações de Minas*. Montes Claros, Unimontes, 2007.

OLIVEIRA, Silvana. Entre margens – uma leitura para o conto “A terceira margem do rio”, de João Guimarães Rosa. *Revista de História Regional*, Ponta Grossa, v.14, n.2, Jun/Set. 2009. Disponível em <<http://revistas2.uepg.br/index.php/rhr/article/view/2353/1847>>. Acessado em 17/11/2016.

PIRES, André Monteiro Guimarães Dias; MENDES, Sávio Damato. O fora nas linhas da terceira margem do rio. *Verbo de Minas*, Juiz de Fora, v.14, n.24, ago./dez. 2013. <<http://seer.cesjf.br/index.php/verboDeMinas/article/view/365/361>>. Acessado em 07/02/17.

PONCHIROLLI, Flávio Alexandre. *A estilística da adaptação e inadaptção*: Uma análise de “A terceira margem do rio”, de João Guimarães Rosa (Dissertação de Mestrado). Disponível em <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8142/tde-22082007-152656/pt-br.php>>. Acessado em 17/11/2016.

RÓNAI, Paulo. A arte de contar em *Sagarana*. In: ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROWLAND, Clara. *A forma do meio: livro e narração na obra de João Guimarães Rosa*. Campinas: Editora da Unicamp; Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

RUNHO, Rosiane Cristina. “A terceira margem do rio” e “Partida do audaz navegante”. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL GUIMARÃES ROSA, 1998, Belo Horizonte. *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000. Pág. 615-618.

SANTOS, Raimunda Delfino. *A terceira margem do rio – uma abordagem teórica*. Disponível em <<http://www.ufac.br/portal/unidades-administrativas/orgaos-complementares/edufac/revistas-eletronicas/revista-ramal-de-ideias/edicoes/edicao-1/caminhos-das-letras/a-terceira-margem-do-rio>>. Acessado em 17/11/2016.

SILVA, Janaína Alencar da. *Outras margens de sentido: a recepção do leitor em duas passagens rosianas* (Dissertação de Mestrado). Disponível em <http://dspace2.ufes.br/bitstream/10/3233/1/tese_4251_.pdf>. Acessado em 17/11/2016.

SILVA, Rosa Maria Graciotto. “A terceira margem do rio”: o ritmo e suas leituras. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL GUIMARÃES ROSA, n.2, 2001, Belo Horizonte. *Veredas de Rosa II* / Organização Lélia Parreira Duarte... [et al.]. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2003. Pág. 690-694

SILVA, Teresinha Vânia Zimbrão. *A terceira margem*. Disponível em <<http://www.ufjf.br/virtu/files/2010/03/artigo-1a1.pdf>>. Acessado em 17/11/2016.

VITOR, Denise Cristina Rodrigues Caliman; COSTA, Sueli Silva Gorricho. A transcendência no conto “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa. *Nucleus*, Ituverava, v.8, n.2, Out. 2011. Disponível em <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4040847.pdf>>. Acessado em 17/11/2016.

Bibliografia geral

ASSIS, Machado de. Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade. (Publicado originalmente em *O Novo Mundo*, 24/03/1873). Disponível em: <<http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/critica/mact25.pdf>>. Acessado em 27/04/2016.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BÍBLIA SAGRADA. Nova versão internacional. 2. ed. com concordância. São Paulo: Editora Vida, 2002,2011.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 2: a experiência limite*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 3: a ausência de livro, o neutro, o fragmentário*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio d'Água, 1984.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*, vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

DUARTE JÚNIOR, João-Francisco. *Itinerário de uma crise: a modernidade*. Curitiba: Editora da UFPR, 1999.

HERÁCLITO. *Fragmentos seleccionados de Heraclito*. Disponível em <www.uern.br/professor/arquivo_baixar.asp?arq_id=1724>. Acessado em 21/02/2017.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: JAUSS, Hans Robert...*et al.* *A Literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JAUSS, Hans Robert...*et al.* *A Literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Trad. Therezinha Monteiro Deutsch. Barueri: Manole, 2005.

LOPES, Silvina Rodrigues. *A anomalia poética*. Lisboa: Edições Vendaval, 2006.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

RICOEUR, Paul. *A Memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François [*et al.*]. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SARTRE, Jean-Paul. *A imaginação*. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2008.

SARTRE, Jean-Paul. *O imaginário: Psicologia fenomenológica da imaginação*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 1996.