

# Água parada

Ana Paula Pacheco\*

## Resumo

N'“A terceira margem do rio”, de **Primeiras estórias**, o ato radical de um homem que se muda para o meio do rio interroga a normalidade e incita o filho a seguir o mesmo percurso, lançando-se ao mesmo paradoxo: partida e permanência num não-lugar. O mito, *in illo tempore*, revém mediado nessa narrativa sob uma tônica trágica, quando o homem não é dono de seu destino. O trânsito para essa terceira margem suspende a História, sem reverter, entretanto, uma situação sem saídas: a revelação mítica de uma outra esfera do real surge como reposição de impasses e paralisia. Simultaneamente, para além das angústias pessoais daquele que não consegue seguir um caminho que se lhe apresenta obscuro e terrificante, o desenho de gestos análogos a ritos que não se completam parece apontar, no conto, para um contexto mais amplo.

Palavras-chave: A terceira margem do rio; Mito e história; Guimarães Rosa; Conto; Marcas do trágico.

As categorias metafísicas não são mera ideologia a encobrir o sistema social, mas expressam ao mesmo tempo, respectivamente, a essência dele, a verdade a seu respeito, e nas alterações por que elas passam, sedimentam-se as alterações das experiências mais importantes. (ADORNO, *Minima moralia*)

**N**o extremo oposto do simbolismo epifânico por vezes encontrado em **Primeiras estórias**, “A terceira margem do rio” é um conto de estagnação e horror sem reversibilidade. A tragédia não é um canto de consolo à alma: nesse sentido inóspito, anterior à expurgação dos afetos pela catarse, um sentimento do trágico aqui se faz presente. Sob a ótica de um narrador enredado nos

---

\* Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo.

gestos do pai, a existência submete-se ao destino, inscrita no círculo de uma culpa natural, sem motivações morais e sem expiação. Por fim, em vez de ações, vemos a inércia do filho como deflagradora de uma catástrofe pessoal. O narrador, que conta em retrospecto, coloca-nos o inextricável no centro da realidade, como um espelho: uma canoa no meio do rio, sem curso; um homem à margem, cuja vida passa a girar sempre em torno de um mesmo ponto.

Lembremos rapidamente a “estória”:

N’“A terceira margem do rio”, um filho conta a partida de seu pai, que vai para o meio do rio numa pequena canoa de pau de vinhático, onde permanecerá durante anos. Depois de diversas tentativas de remediar a situação – reuniões entre a família e os vizinhos, ameaças de padre e soldados, cerceamento por repórteres de jornal, apelos da esposa, dos filhos, da filha vestida de noiva com seu bebê recém-nascido nos braços –, tudo se acomoda: o irmão muda-se para uma cidade, a mãe vai morar com a filha. Mas o narrador não se casa e permanece cuidando da fazenda e do pai à distância, até o dia em que toma uma resolução aparentemente sem volta: ocupar o lugar na canoa para que o barqueiro, já idoso, pudesse finalmente descansar de sua misteriosa função ou sina. Ao gritar para o pai a remoída decisão, este se ergue e rema na direção do filho, que entretanto foge desesperado, ao vê-lo como alguém que parecia vir “da parte de além”. Sem paz, o narrador agora aguarda a hora da morte, quando espera que finalmente o depositem numa canoa no imenso rio.

## NOSSO PAI: RITO E PARADA

“Aquilo que não havia, acontecia.”

No momento da partida do pai, a mãe, pega de surpresa, profere uma sentença que não sairá mais da mente do leitor: “— ‘Cê vai, ocê fique, você nunca volte!’” (ROSA, 1962, p. 32).<sup>1</sup> A fala, imperativa, é expressão de quem nada pode perante o fato já decidido e prestes a consumir-se. Quer transformar numa ordem sua a decisão do outro (“Cê vai”), reforçando-a, mas titubeando ambigualmente (“ocê fique” – não vá ou fique por lá); ameaçando-o afinal com o limite do próprio ato, temível para toda a família (“você nunca volte!”). A gradação constitui o outro como sujeito, “por inteiro” (“cê”, “ocê”, “você”), enquanto sujeito de uma au-

---

<sup>1</sup> A seguir, as citações do conto serão indicadas apenas pelo número de página.

sência anunciada, quando ele se faz senhor de uma decisão da qual ninguém mais participa, embora afete a todos. O duplo sentido consuma-se, como se as palavras fossem dotadas de força mágica, para horror de quem as disse: o homem vai e fica, ausente e presente no meio do rio, e, apesar de não partir de vez, não volta nunca mais.

Instala-se o fato inusitado, sem alteração nas convenções realísticas, pois, ainda que misteriosamente para todos, o impossível ali faz parte do real. O pai permanece no rio, ao relento, enfrentando frio e calor, chuva e enchente, lutando contra a força da correnteza, durante anos, sem nunca mais pisar em chão, sem nunca mais riscar um fósforo, sem falar com ninguém. Aos poucos o paradoxo, que toca o âmbito sobrenatural da realidade, vai sendo incorporado ao cotidiano do lugar; o que não aplaca, antes prolonga, a dimensão de estranhamento e temor que tem para este filho.

Uma vez presente como matéria da vida familiar, a esfera metafísica impregnada no dia-a-dia trará fortes ressonâncias históricas, implicadas no relato de uma vida, a do filho, num contexto social específico. A dimensão ontológica, sobre a qual refluí a histórica, também está dada pelo simbolismo de morte contido (presente e refreado) na partida do “Pai”.

Para começar um caminho que quer entender a costura dessas dimensões, notam-se nessa “estória” alguns traços que lembram a velha estrutura patriarcal brasileira e subsistem fortemente nas zonas interioranas do país, representadas em muitas das **Primeiras estórias**. Personagens típicos nesse sentido (o fazendeiro, o padre, o mestre, o soldado, personagens do conto) ecoam no presente marcas da sociedade fundada em laços patriarcais que remontam à Colônia. O respeito do mais novo pelo mais velho, o direcionamento da vida espelhada na do pai, num sistema de produção rural onde pouco varia o papel e o lugar social reservados a cada indivíduo no grupo, também não são idiosincrasias do filho, mas marcas de uma sociedade com costumes arraigados. O pai é fazendeiro, centro da família, que tem entretanto na mulher a figura mais próxima, que lida com os filhos e a casa; como aliás é comum nas estruturas patriarcais que vigoram nas regiões mais retiradas (Cf. Antonio Candido [MARCHANT, 1951]). O pai, “ordeiro e cumpridor”, encarregado das tarefas da fazenda, é um homem silencioso, o que pode ser lido como sinal de resguardo e distanciamento característicos do posto de patriarca. Na hora da partida, a mãe esbraveja, masca o beijo, cospe palavras; a força do silêncio se impõe num gesto radical, sem qualquer explicação. No dia em que a canoa ficou pronta, “decidiu um adeus para a gente. Nem falou outras palavras...” (p. 32). Quanto ao peso de suas decisões, mesmo a ausência (e precisamente ela) torna-se uma presença que, para este filho, tudo ocupa.

O destino do narrador, preso ao do pai, parece selado com a partida deste e

com a morte, ao menos simbólica, que não consegue decantar.<sup>2</sup> À distância, a figura paterna torna-se sombra, recalque do destino socialmente traçado de “seguir” o pai. Assim, o conto fala da onipotência de uma falta inominável e da culpa que sente o filho à margem.

De outro lado, pode-se dizer que a obrigação de tomar o lugar do pai delineia-se como sina, ultrapassando, na representação, o aspecto psicossocial mais evidente, na medida em que um destino trágico se impõe. Tomar o lugar do pai significa repetir seus desígnios misteriosos, lançar-se ao incomensurável. (Todavia sabemos que também esse aspecto é social, na medida em que o ângulo trágico é interno, das personagens, e portanto possível num contexto específico, permeado de mito e de misticismo).

Note-se ainda, por ora, que o quadro conservador delineado traz elementos modernos – vide os repórteres que vêm para tirar fotos do pai, perseguindo-o no rio com uma lancha. Nesse lugar precário, por onde o “progresso” eventualmente transita, e onde a figura paterna ganha um vulto mítico, é possível ver o atraso como parte da modernidade. Se elementos arcaicos remanescem no modo de vida e na cultura locais, a modernidade institui, por assim dizer, o “pré”-moderno, que a compõe, sem integrá-lo ao restante da ordem. Simbolicamente, o pai, fixado num não-lugar fora do tempo (sem acompanhar o fluxo do rio), é uma imagem que por assim dizer interrompe um desenrolar histórico. Vejamos.

A partida para o meio do rio é preparada por esse pai como para um ritual. A confecção da canoa, feita para durar muito na água, o selo do segredo sobre todos os planos, a permanência ascética numa terceira margem, com pouca roupa e pouca comida, o isolamento, o silêncio suscitam um sentido religioso difuso, pautado pelas idéias de temor e sacrifício. Dentro de tal campo semântico religioso, é possível ver semelhanças com um rito em que o pai toca a posição de um “bode expiatório” ou de um “chefe excluído”, mas com particularidades ainda por ressaltar. O pai em auto-imolação lembra o sacrifício em nome da continuidade da ordem, paradoxo religioso: é preciso eliminar o que se tornou temporalmente suscetível.

Em artigo publicado em 1999, Fábio Lucas sugere um parentesco entre um episódio de expiação, tirado de Euclides da Cunha em *À margem da história*, e “A terceira margem do rio”, supondo que o “Judas/Asvero” de Euclides pudesse ser uma narrativa histórico-ficcional “avoenga” do conto rosiano (LUCAS, 1999). Sem discutir a necessidade ou probabilidade de tal filiação, uma vez que o rito está na cultura popular e pode ter inspirado Guimarães Rosa diretamente, como inspirou o “Judas/Asvero” de Euclides, a comparação torna-se interessante so-

<sup>2</sup> Ver, nesse sentido, a leitura que José Miguel Wisnik (1995) faz desse conto.

bretudo no recorte de uma cena em que o estatuário do Amazonas molda o Judas à sua semelhança, colocando nele, inclusive, o próprio chapéu. Nesse momento, “os filhinhos todos recuam, num grito, vendo retratar-se [o judas] na figura desengonçada e sinistra do seu próprio pai”. Em seguida, a estátua será posta numa jangada rio abaixo, alvo de tiros, xingamentos e risos dos homens que ficam nas margens.

Com os dois textos em mente, a semelhança faz pensar no pai d’“A terceira margem” como imagem viva de um Judas, que se apontaria intimamente como tal. O rito do chefe que expia as culpas sociais encontra uma base na tradição popular brasileira, fazendo mais próximo um possível sentido de redenção. Note-se entretanto a força terrificante do conto, mais próxima da primariedade dos ritos arcaicos (o próprio pai vai para o meio do rio) do que da já tão civilizada malhação do Judas. Daí também o profundo sentimento de morte.<sup>3</sup>

Ao vermos no gesto decisivo do pai semelhança com um ritual expiatório, é imprescindível no entanto pensar suas conseqüências. O rito do bode garante a renovação da ordem estabelecida, como já se disse. Na ótica do conto, que é a do filho, não há expurgação nem renascimento que revigore, simbolicamente, religiosamente, a continuidade do estabelecido: o filho não se torna pai, não assume seu lugar, não constitui família.

Assim, a partida para o meio do rio aponta na “Terceira margem” para uma brecha “em sentido oposto” ao da renovação da ordem pelo rito expiatório: a ordem tal qual se apresenta ali, abafada e opressora, parece posta em xeque pelo caminho retrógrado trilhado – voltar ao rio, abandonar a cultura do cozido, transformar-se gradativamente em bicho.

Nesse sentido de um caminho “de volta” à natureza, regressivo a um estágio que amedronta a comunidade, um mito Bororo de origem da água, dos ornamentos e dos cantos fúnebres, recolhido por Levi-Strauss, pode ajudar a entender, por contraste, as mediações históricas da forma mítica no conto de Guimarães Rosa. O mito Bororo liga água a luto e encena o estranhamento diante daqueles que, tendo deixado a cultura para viver na natureza, reaparecem assustando os seus.

<sup>3</sup> A sugestão feita pelo artigo de Fábio Lucas, de analogia com um episódio de expiação me parece proveitosa, mas discordo de sua interpretação do conto, visto como drama pessoal em que pai e filho são vítimas da loucura. O crítico entende, aliás, que o narrador “diagnostica a sua perturbação mental, ampliando-a ao mundo inteiro: ‘Ninguém é doido. Ou, então, todos’”. A hipótese da loucura (entre outras, como pagamento de promessa, doença grave ou aviso divino a um novo Noé) ronda a comunidade como uma possível explicação para o ato do pai, mas que uma hipótese levantada pelo povo do lugar seja tomada como sentido último do conto parece redutor, inclusive porque, ao crermos que também o filho está louco, seríamos levados a perguntar se a história relatada por ele aconteceu (dentro da própria diegese ficcional) ou é distorção da realidade, o que dissiparia a força mítica do inusitado, ali posto no centro da vida ordinária.

Conta o mito que, em razão de um incesto, Baitogogo, chefe da aldeia, mata sua mulher, escondendo o corpo. Seu filho, sentindo falta da mãe, transforma-se em passarinho para procurá-la e, deixando cair excremento no ombro do pai, faz crescer ali uma árvore. Baitogogo então foge da aldeia, envergonhado, e passa a viver na mata. A cada vez que descansa, faz surgirem rios e lagos ao redor. Depois de muito tempo, finalmente a árvore desaparece de seu ombro; no entanto, Baitogogo decide não mais voltar, pois está encantado com a paisagem que criou. O segundo chefe, que ficara em seu lugar na aldeia, também decide viver na mata.

Um dia, ambos retornam para visitar a comunidade, levando enfeites que fabricaram. Seus pais tomaram seus lugares como chefes e ficam amedrontados ao vê-los, mas, aos poucos, aprendem a recebê-los sem medo, a cada visita, com cantos rituais (Cf. LÉVI-STRAUSS, 1991).

No mito, a decisão de permanecer na mata converge com o fundamento de um rito fúnebre. A negação da vida tal qual estabelecida em comunidade liga-se também à idéia de morte, mas a ritualização, ao contrário do que se dá no conto, preserva a comunidade, que vence por assim dizer o medo e o desconhecido. É importante notar, quanto a isso, que são os pais que tomam o lugar de Baitogogo e do outro chefe que se foram. Isto é, a lei, a base da comunidade, se mantém, ainda que mudem os líderes. Sob a égide segura do poder de (outros) pais, o ritual fúnebre se estabelece, como trabalho simbólico da comunidade, que pode então retomar o curso da vida.

O difícil trânsito entre cultura e natureza, vida e morte, está tematizado na distância criada com relação aos que se foram e que retornam assustadores, mas as diferenças marcam-se na forma: no mito, o universo se cria por pergunta e resposta (como diz a definição de André Jolles) – o mito é o conteúdo misterioso do rito que, todavia, recolocando a pergunta sempre de novo, encena e aceita a morte. Na “Terceira margem”, como presente qualquer leitor que penetre o ambiente estagnado deste conto, o universo recriado é demoníaco, sem respostas. Obviamente, não se trata aqui de notar a falta de resposta no sentido da explicação, que foge ao mito, mas sim que o caráter religioso e sobretudo o ambiente regressivo, de gênese ou de escatologia têm sentidos opostos na historieta indígena e no conto: se lá o mistério serve à compreensão mítica da morte, no conto, pelo contrário, o mistério é entrave e barra a significação.

Os sentidos de selvageria (em oposição à civilização conservadora ali delineada) e de sacrifício parecem portanto atualizados com relação a um contexto histórico específico; ligados a uma morte simbólica e paralisante. A extensão infundável do gesto do pai é o contrário da ritualização do que representa ameaça para a comunidade. A quebra da ordem, dada pelo gesto insólito, e o terror perpetuam-se no rio, desestabilizando a comunidade por um tempo e o filho para sempre.

## A MORTE: ESPECTRO, ESPELHO

A morte é uma realidade simbólica no conto. Muito de sua força aterradora parece concentrar-se nesse fato, já aludido anteriormente: não se trata de uma “estória” cujo sentido último seja a morte, como numa alegoria, mas sim de uma narrativa em que a morte está presente como duração – simbolismo que se encarna em uma presença sensível, contígua à realidade conhecida. Presença de uma ausência. Sob a lei do insólito, o familiar torna-se estranho (o pai-fantasma, sombra do pai conhecido) e o estranho, familiar (a permanência do pai no rio incorpora-se ao cotidiano, ainda que jamais deixe de ser estranhada): “A gente teve de se acostumar com aquilo. Às penas que, com aquilo, a gente mesmo nunca se acostumou, em si, na verdade” (p. 34).

“Nosso pai” é a expressão usada. O possessivo, com outros (“nossa mãe”, “nossa casa”, “nosso tio”), grava a já observada importância da família; entretanto passa a indicar, na voz do narrador, uma sinistra familiaridade, à medida que o pai torna-se um outro no rio. Na atmosfera do conto, esse pai/outro é a própria presença da morte, fazendo coincidir, assim, o mais íntimo com o absolutamente misterioso, irreduzível à racionalização.

Tratado como vivo – a quem cabem as chantagens e ameaças para que volte, a perseguição de jornalistas, o alimento diário depositado na beira do rio, que, no entanto, parece uma oferenda –, o pai é também espectro. Silêncio absoluto, permanência no rio sob chuva, sol, enchente, sem que seja arrastado pela correnteza como tudo o mais, são alguns dos indícios que o aproximam, com o passar dos anos, da sombra inexpugnável de um homem, à prova de intempéries que fariam perecer o que é vivo. Note-se ainda a ambígua habilidade que tem o pai de tornar-se invisível no rio quando não quer ser visto, escondendo-se no brejo ou “desaparecendo para a outra banda”, o que também lembra a invisibilidade dos mortos, “cabeças cobertas de noite”, como os chamavam os antigos.

Aos poucos, a imagem do pai vai literalmente convertendo-se na de um monstro, habitante da natureza que desconhece o humano: “Às vezes, algum conhecido nosso achava que eu ia ficando mais parecido com nosso pai. Mas eu sabia que ele agora virara cabeludo, barbudo, de unhas grandes, mal e magro, ficado preto de sol e dos pêlos, com o aspecto de bicho, conforme quase nu...” (p. 35).

A imagem grotesca de homem-bicho cria no rio um espelho ao qual a natureza do filho não pode fugir: ser como o pai significa também ver-se no monstro e projetar-se num mesmo destino, como se vê na última cena.<sup>4</sup> Nesta, a convergên-

<sup>4</sup> A categoria do grotesco está empregada aqui no sentido romântico, do terrível. Cf. Kayser.

cia entre a imagem do pai e a sombra da morte é explícita. Diz o filho: “Por pavor, arrepiados os cabelos, corri, fugi, me tirei de lá, num procedimento desatinado. Porquanto que ele me pareceu vir: *da parte de além*” (p. 37; grifos meus). Imagem de barbárie, especular em seu anúncio de morte: selvageria como negação da cultura, morte como elemento bárbaro em última instância.

Desse ângulo, pela figuração do invisível no visível, do ausente no presente, o pai no rio lembra um duplo tanto no significado moderno, psicanalítico, da palavra – o estranho familiar, belamente unido num pai que é também signo da morte –, como no sentido antigo.

Para os gregos arcaicos, como se sabe, o duplo não era apenas uma criação, realidade da mente, mas algo de existência “objetiva”:<sup>5</sup> a imagem do sonho enviada pelos deuses, o espectro dos mortos, a aparição fantasmática. Lembrando um colosso nos ritos funerários antigos – figuração simbólica do duplo que evoca e que é o morto, a um só tempo –, o pai no rio é ele mesmo e, simultaneamente, a presença que remete à sua ausência; imagem viva, encarnada, da morte. Também a imobilidade do homem preso à canoa, sem nunca mais pisar em terra, lembra a fixidez de um colosso, petrificação do que é vivo pelo olhar da górgona Medusa.

Aquele que vem ao encontro do filho já não é só o duplo de si mesmo (e do filho) no rio, mas sim de todos os vivos, a própria face da morte de que o narrador relata ter fugido, correndo em círculo, como quem corre de uma sina tragicamente determinada.<sup>6</sup> Esta, que parece consumir-se no final, deixando ao filho o peso de uma responsabilidade agora irreparável, já vem marcada anteriormente em várias passagens, por expressões que remetem ao campo semântico do predeterminado: “eu mesmo *cumpria* de trazer para ele, cada dia, um tanto de comida furta-da...” (p. 33), “Surpresa que mais tarde tive: que nossa mãe sabia desse *meu encargo*...” (p. 34), “Eu fiquei aqui, de resto. Eu *nunca podia querer* me casar” (p. 35), “Sou o *culpado* do que nem sei...” (p. 36), “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!’” (p. 36; grifos meus).

<sup>5</sup> O termo “objetiva” me parece anacrônico, mas talvez ajude a ressaltar a diferença entre uma realidade que para nós é interna, psíquica, e para eles, externa.

<sup>6</sup> Este ensaio vê no ato radical do pai analogias com ritos e sacrifícios destituídos de conteúdo ou eficácia. Nesse sentido, e como vemos no conto uma tonalidade trágica, é bom lembrar que a Tragédia não está relacionada, na origem, a ritos sacrificiais; contudo, já em estudos clássicos sobre tal gênero, o rito do bode expiatório surge como analogia. Cf. nesse sentido Jean-Pierre Vernant em sua análise de *Édipo rei* (NAQUET, 1999).

Do ângulo indevassável do pai, gestos que lembram um rito de sacrifício e expiação às avessas, colocando em xeque a sociedade, ao prostrar no meio do rio seu espelho de barbárie. (Nesse sentido, a terceira margem é aquela que, assustadoramente, dissolve fronteiras precárias). Do ângulo do filho, uma espécie de rito funerário infindo, que interessa ver mais de perto.

Em sua leitura de “A terceira margem do rio”, Walnice Nogueira Galvão (1978) escreve que essa “estória” “desfere seu caráter de iluminação, de olhar súbito para dentro do indizível, de figurado relato hermético de quem retorna de iniciação em elêusicos mistérios” (p. 37). Ao sugerir a interessante analogia com os mistérios eleusinos, a autora refere a uma secreta sabedoria do escritor – adiante diz: “[Rosa às vezes] escreve como quem está em estado de graça”.<sup>7</sup>

Para a compreensão do rito parado que vemos n’ “A terceira margem” parece proveitoso levar adiante a sugestão interpretativa. Gostaria entretanto de deslocar para a esfera do narrador aquilo que a crítica vê como uma impressão que a “estória” passa ao leitor – sem entretanto discordar dela quanto à sensação de “olhar súbito para dentro do indizível” que esta, uma das mais impressionantes narrativas rosianas, passa a todos nós.

A sugestão da analogia com os ritos eleusinos interessa particularmente, em minha opinião, se pensarmos nesse narrador-personagem que, ao contrário do que Galvão observa sobre o autor, certamente não está em estado de graça, muito pelo contrário. A atmosfera de mistério é também interna ao conto, forma, e é enquanto tal que ela nos interessa.

É possível pensar numa iniciação do pai num rito de morte. Como nos mistérios eleusinos entretanto, e sem outros viajantes que trilhem os mesmos caminhos, o conhecimento seria pessoal, infável. Mera hipótese no caso de um conto cujo ângulo narrativo é o da refração que uma realidade velada tem aos olhos do filho, principalmente, e aos olhos da comunidade. Desse ângulo, há todavia um defrontamento com a morte: um pai-fantasma rema ao encontro do narrador, como numa iniciação às avessas.

Pouco se sabe sobre os mistérios antigos de Elêusis, raros são os fragmentos da secreta liturgia que chegaram até nós. Segundo Aristóteles, nesses mistérios não havia nenhum conhecimento comunicável por doutrina que pudesse estar de antemão expresso em linguagem falada ou escrita; o que se dava era o desenrolar de um drama “por meio do qual se obtinha uma predisposição anímica *sui gene-*

<sup>7</sup> Guimarães Rosa, num prefácio de *Tutamécia*, refere-se à “misteriosa” confecção dessa “estória”, que teria lhe surgido na mente “pronta”, quando caminhava pela rua. Walnice Galvão relembra tal depoimento do autor. Note-se que o ensaio não se atém ao biográfico, apesar do referido início, perseguindo a simbologia da morte a partir do título do conto, mas, finalmente, abrindo mão de interpretá-lo.

*ris*” (SOUZA, 1973, p. 114).<sup>8</sup> Para Eudoro de Souza, assim como para Frazer, tal predisposição liga-se sem dúvida aos mistérios da morte desvendados após exercícios de ascese e catarse; provavelmente a seu aspecto de renovação, ligado às colheitas de cereais, já que Deméter e Perséfone eram as deusas do rito, que traria a esperança de uma imortalidade bem-aventurada para os homens. A prometida revelação sobre a morte romperia o silêncio a respeito do enigma da existência humana na terra. “Há motivos para crer que uma visão mística dos infernos, ao cabo de um processo que, à falta de termos ajustados a uma verdade que, afinal, nunca transporá o círculo do hipotético, se poderia descrever como ‘transposição dos umbrais da morte’, fora o mais recôndito, o indizível e inefável mistério do ritual eleusino” (SOUZA, 1973, p. 114). A narrativa rosiana lembra a visão dos infernos que não é passada por palavras, mas vivida por cada indivíduo iniciado, num drama ritual. Vale ressaltar no conto, entretanto, o caráter absolutamente solitário do vivido: a vida que toma as feições de um ritual de morte, diante do pai no rio, não sabe um caminho prévio. A solidão no limite entre dois mundos – o pai na canoa feita para um só – estende-se àquele que se vê à margem.

A diferença de contexto muda radicalmente a posição do homem diante da morte: nos ritos eleusinos, terminadas as cerimônias, o indivíduo teria uma experiência (no sentido benjaminiano, de decantação) da morte. O que o filho descreve no conto está muito distante disso: a revelação final, simbolicamente de morte, é um significante que paira sem decifração, re-velado pelo horror e pela impotência que causa: “Sofri o grave frio dos medos, adoeci. (...) Sou homem depois desse falimento? Sou o que não foi, o que vai ficar calado. Sei que agora é tarde, e temo abreviar com a vida, nos rasos do mundo” (p. 37).

O simbolismo opaco do rio reflui sobre si mesmo, fechando um círculo infernal.

## HORA HISTÓRICA

“A terceira margem do rio” é uma narrativa em primeira pessoa. Essa escolha técnica convencional concentra uma peculiaridade que não passa despercebida ao leitor: a voz que conta a história do pai, conta sua própria vida à sombra deste. Entre a testemunha e o protagonista, o filho não tem nem o recuo do primeiro, dado pela clara distinção entre eu e outro, nem a relevância do segundo e fica, também ele, no meio do caminho.

---

<sup>8</sup> Sigo as indicações desse autor e de George Frazer (1982) para o que se segue sobre os mistérios eleusinos.

Motivo recorrente em toda a obra rosiana, a travessia é muitas vezes imagem do percurso da vida ou, por outra, do caminho que leva à morte, simbólica ou não.<sup>9</sup> A travessia parada, tal como pode ser vista no conto, da margem de cá, parece ter relação com o universo conservador representado nessa narrativa e com o que pode significar nesse contexto um gesto de ruptura. Se o mistério – diante do qual os ritos incompletos não são mais que analogia para uma situação inominada e inominável – não pode nem deve ser desvendado, nem por isso devemos deixar de propor a pergunta pelo que ele tem a revelar sobre o sujeito preso ao indecifrável e, de modo mais amplo, sobre o contexto onde ele se insere.

O mistério, no conto, não descortina uma verdade sobre a morte a partir de um ritual secreto, como entre os gregos antigos; ele aprisiona o sujeito em sua impenetrabilidade. Na voz do narrador, só temos a experiência do rito como fragmento.

O que poderia ser lido como “drama pessoal”<sup>10</sup> fura então o âmbito meramente particular para deixar ver os horizontes de uma época e lugar que em alguma medida determinam mesmo as esferas mais íntimas da subjetividade; a maneira pela qual a própria noção de sujeito e de suas experiências se constroem.

Para culturas ditas fechadas, isto é, intocadas em sua coerência religiosa, a angústia diante da morte é a angústia da iniciação, do rito de passagem. “(...) A angústia provocada pela iminência da morte é já uma promessa de ressurreição”, diz Mircea Eliade (1996):

... não se pode parar no meio de um rito de passagem e se instalar numa situação aparentemente sem saída. Porque a saída consiste justamente em concluir o rito de passagem e resolver a crise desembocando num nível superior, tomando consciência de um novo modo de ser. Não concebemos, por exemplo, que se pudesse interromper um rito de passagem iniciático: nesse caso, o rapaz não seria mais a criança que ele era antes de começar a iniciação, mas ele também não seria o adulto que deveria ser ao final de todas as suas provas. (p. 74; tradução minha)

No conto, entretanto, o que se dá de fato é esse não-lugar, especularmente, como sinistra herança da decisão do pai para a inércia do filho. Se o simbolismo do rio remete, desde Heráclito, à passagem inexorável do tempo, na narrativa

<sup>9</sup> Em *Grande sertão: veredas*, a travessia do rio de Janeiro, desembocando no leito imenso do São Francisco, está perto de um rito de passagem que sela para sempre o encontro de Riobaldo com o menino. Em “Sorôco...”, a travessia de trem se faz sob o selo da exclusão. Na “Partida do audaz navegante”, de brinquedo, ela fabula descobertas como o amor e a separação. Em “Seqüência”, é a cegueira vidente do acaso que esconde o destino amoroso. Os exemplos certamente poderiam multiplicar-se.

<sup>10</sup> Fábio Lucas, ao que tudo indica, assim vê o conto. Pensando na visão psicanalítica, não há como negar que a morte está simbolicamente presente, mas o fato de não conseguir superá-la parece ter ligação com o esvaziamento do rito e, neste caso, não é só a dimensão pessoal que conta, mas a impossibilidade de o indivíduo experimentar uma iniciação nos mistérios da morte no mundo contemporâneo. Isto é, parece haver um aspecto que é social, e que vai junto das aflições do sujeito.

entretanto ele vem ligado a uma interrupção do fluxo por algo que, contra toda correnteza, quer manter-se como margem. O tempo passa e é o mesmo num ponto imóvel, para fora do fluxo histórico. O rio, assim, simbolizando o tempo, parece ditar um trânsito permanente, diante do qual a figura do pai se fixa, impeditiva (entretanto o rio nunca pára) na retina e depois na memória do filho. O fluxo incessante do rio, paradoxalmente, se faz “pondo perpétuo”. Vale lembrar os emblemas barrocos, na interpretação benjaminiana, em que um elemento da natureza condensa o historicamente imutável (Cf. BENJAMIN, 1984, p. 112-113).

Como estranho, no entanto – justamente por não reconduzir à ordem –, essa terceira margem continua a espreitar o filho e a estrutura social ali configurada (curiosamente, o restante da família não se reconstrói nos mesmos termos de antes; dividida, pequenos núcleos partem, tomando outros rumos). No rito expiatório às avessas, a incompletude do trânsito prolonga um gesto interrogante. A canoa permanece no meio do rio. A velha ordem não se renova, nem sua morte simbólica pode ser decantada, permitindo a abertura para o novo. A transgressão vem, simbolicamente, do fundador de toda ordem, mas, como caminho de volta, que nega a cultura, é também regressivo, rompimento do pai com a hora histórica. No meio, a morte é um entre-lugar desta sociedade. O gesto de ruptura olha para trás, como se quisesse, num espelho de barbárie, o retorno de algo.

Como vimos de início, a expurgação dos afetos não faz parte do universo d’“A terceira margem do rio”. O homem que não deu o passo decisivo em direção ao pai não é mais sequer sujeito de sua própria História (“Sou o que não foi”, p. 37). Assim o simbolismo demoníaco, aqui entendido como recorrência do mesmo, remete ao inefável como “vazio de sentido”, derrelição diante da morte no mundo contemporâneo. Mas o conto não parece parar por aí. Seu sentido último, aliás, é sempre outro, um terceiro, como se nele quisesse luzir o próprio símbolo opaco, afirmando a impenetrabilidade do sentido. A imagem de um pai/colosso petrificado no rio é ainda, nessa direção, a imagem da própria morte de todo rito, que já não reconduz a nada, antes decalca o destino histórico da população. A impossibilidade de simbolização plena, o sentido vedado ao narrador e à população parecem falar, mais uma vez, de uma cultura local posta em xeque.

O rito que não pode mais ser vivido é indício de um momento em que um modo de vida ligado a raízes religiosas e arcaicas está ameaçado. “Os tempos mudavam, no devagar depressa dos tempos”, diz o narrador. Simbolicamente, a ordem conservadora não mais se repõe nos mesmos termos, mas o trânsito entre o velho e o novo também não se faz. A morte é no conto o elemento selvagem, incivilizado por excelência, mas é também, especularmente, a civilização que ela espreita, pelo olhar da Medusa, dessa terceira margem.

Sem lei – sem pai – que possa delimitar seus próprios contornos, a esperança

que o narrador urde para o futuro é de fundir-se, ele também, à natureza, curiosamente a única saída para sua imobilidade. Esperando pela hora da sua morte, ele deseja ser posto “numa canoinha de nada, nessa água que não pára, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro – o rio” (p. 37).

## Abstract

This essay analyzes the short-story “The third bank of the river” from the point of view of its narrator. From his bank, there is a radical act questioning normality and inciting him to follow the same path of his father, taking therefore the same paradox: leaving and staying in a non-place. The myth, *in illo tempore*, takes here a tragic tone: the man is not owner of his own destiny. Nevertheless, a still transit suspends History, without reverting a situation in which there is no exit: the mythic revelation of another sphere of the real emerges as a replacement of stalemates and paralysys. Simultaneously, beyond the personal anguish of the one who cannot follow a path which seems obscure and terrifying, images similar to rituals that never reach to an end, seem to point to a broader context.

Key words: Third bank of the river; Myth and history; João Guimarães Rosa; Short story; Tragic.

## Referências

- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**. Tradução Guido Antonio de Almeida. 6. reimpressão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- ARRIGUCCI JR., Davi. O mundo misturado. **Novos estudos/Cebrap**, São Paulo, n. 40, p. 7-29, nov./1994.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BOSI, Alfredo. Céu, inferno. In: BOSI, Alfredo. **Céu, inferno**. São Paulo: Ática, 1988. p. 10-32.
- CANDIDO, Antonio. The brazilian family. In: MARCHANT, Alexander; SMITH, T. Lynn (Org.). **Brazil, portrait of half a continent**. New York: The Dryden Press, 1951. p. 291-312.
- COUTINHO, Eduardo (Org.). **Fortuna crítica 6 – Guimarães Rosa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- ELIADE, Mircea. Symbolisme religieux et valorisation de l'angoisse. In: **Mythe, rêves et mystères**. Paris: Gallimard, 1996.

FRAZER, James George. **O ramo de ouro**. Tradução Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1982.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Do lado de cá. In: GALVÃO, Walnice Nogueira. **Mitológica rosiana**. São Paulo: Ática, 1978. p. 37-40.

GIRARD, René. **La violence et le sacré**. 12. ed. Paris: Pluriel, 1996.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Canto bororo. In: LEVI-STRAUSS, Claude. **O cru e o cozido – mitológicas**. Tradução Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 54 e 55.

LUCAS, Fábio. O inumerável coração das margens. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, caderno “Mais!”, p. 9, 14 de fevereiro de 1999.

NAQUET, Pierre Vidal; VERNANT, Jean-Pierre e. **Mito e tragédia I e II**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.

SOUZA, Eudoro. **Dioniso em Creta e outros ensaios**. São Paulo: Duas Cidades, 1973.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mythe et pensée chez les grecs**. 13. ed. Paris: Éditions de la Découverte, 1994.

WISNIK, José Miguel. A gaia ciência. In: V. V. A. A. **Pensamento brasileiro**. Palermo/São Paulo: I.L.A.- PALMA, 1995. p. 197-217.