
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Especialização em Literatura Brasileira

Total de créditos necessários para conclusão do Curso: 24

Duração: 12 a 24 meses

Inscrições: nos meses de dezembro e julho

Especialização em Literatura Infantil

Total de Créditos necessários para conclusão do Curso: 24

Duração: 12 a 24 meses

Inscrições: nos meses de dezembro e julho

Especialização no Ensino da Língua Portuguesa

Total de créditos necessários para conclusão do Curso: 24

Duração: 18 meses

Inscrições: durante o mês de dezembro

Público Alvo: candidatos com Licenciatura Plena em Letras ou áreas afins.**Documentos para inscrição:**

2 Fotos

Xerox da Certidão de Nascimento ou Casamento

Xerox do Diploma de Graduação

Xerox do Histórico Escolar da Graduação

Xerox da Carteira de Identidade

Xerox do CIC

Currículum Vitae

Taxa de Inscrição

Informações: fone – (51) 320.3676**Desleitura: Aletria****"A terceira margem do rio"
e a dialética da tradição**

Eduardo Sterzi

PUCRS

Não houve tempo nenhum em que não fizésseis alguma coisa, pois fazíeis o próprio tempo.

Santo Agostinho, Confissões, XI, 4

Tudo portanto, o que em compensação vale é que as coisas não são em si tão simples, se bem que ilusórias.

Guimarães Rosa, Tutaméia

Se há, no Brasil, uma "poesia da ambivalência", Guimarães Rosa foi um de seus mestres supremos. Afinal, o que há de mais significativo em sua ficção revela "uma mistura de sentimentos diametralmente opostos", a marca da ambivalência segundo Angus Fletcher.¹ O crítico norte-americano encontra as fontes da ambivalência emocional e filosófica da literatura moderna, cujo grau máximo é a ironia desesperada de um Kafka, no dualismo teológico presente nas alegorias religiosas, a radical oposição entre o Bem Absoluto e o Mal Absoluto. Não é surpreendente, portanto, que, na obra de Rosa, em que convi-

¹ Cf. o capítulo «Thematic effects: ambivalence, the sublime and the picturesque», in FLETCHER, Angus. *Allegory: the theory of a symbolic mode*. Ithaca: Cornell University, 1995. p. 220-278. A expressão «poesia da ambivalência» aparece à p. 228. A última citação é da p. 224.

vem o impulso modernista de reinventar o mundo pela palavra e uma "ética" arcaizante enraizada no imaginário do mito e da religião, deparemos o tempo todo com uma constante resolução das antinomias em um termo único – monolítico e ambivalente. Como observa Alfredo Bosi, "as suas histórias são fábulas, *mythoi* que velam e revelam uma visão global da existência, próxima de um materialismo religioso [...], propenso a fundir numa única realidade, a Natureza, o bem e o mal, o divino e o demoníaco, o único e o múltiplo".²

A lógica peculiar de sua imaginação não pressupõe a exclusão do termo contrário: "O sertão é e não é" ("Tudo é e não é") é a premissa para que se possa dizer que "O sertão está em toda parte".³ Essa ambivalência, determinante da psicologia dos personagens, da mecânica das ações e, sobretudo, da coreografia de incertezas que é a forma narrativa rosiana, deve ser duplicada, especularmente, no ato da leitura e da interpretação. Só assim podemos atingir o cerne de uma experiência literária tão desconcertante quanto "A terceira margem do rio",⁴ conto que leremos, seguindo a teoria da influência de Harold Bloom,⁵ como uma representação alegórica da dialética da tradição literária.

O rio, assinala Luiz Costa Lima em ensaio sobre *Grande sertão: veredas*, é um signo ambivalente: simboliza, simultaneamente, a fertilidade e o transcurso irreversível, que redundam em abandono e esquecimento.⁶ Não por acaso, o caudaloso narrador do único romance de Rosa, o homem-discurso, chama-se Riobaldo: *Rio-baldo*, rio interrompido, represado, falho. Essa pulsão de persistência do vivo sobre o ossário das palavras legadas pelo passado, concentra-se, criticamente, em "A terceira margem do rio". Neste conto, a ambivalência como que se du-

plica: onde deveríamos tomar o rio como signo de fertilidade, devido à sua conexão com o relacionamento entre pai e filho, ele se revela como signo de finitude, de interrupção da corrente da tradição (o rio isola o pai, e depois o filho, da vida); e onde deveríamos tomá-lo como signo do transcurso inapelável, transparece a permanência de um sentido único (pai e filho compartilham um mesmo destino).

Nossa tentativa de ler o conto de Rosa como alegoria da dialética da tradição deve, portanto, se precaver, de início, contra as tentações da leitura "literal", presa em demasia à letra do texto. Uma primeira operação rumo à hermenêutica desejada talvez deva ser justamente uma espécie de ascese do sentido literal, que demanda como contrapartida uma exacerbação desse mesmo sentido: uma *aletria*, como diria, e disse, Guimarães Rosa.⁷ Obviamente, estamos aludindo ao primeiro prefácio do livro de contos *Tutaméia*, intitulado "Aletria e hermenêutica". O texto, que possui a estranha feição de uma coletânea de anedotas, é, na verdade, o esboço de uma poética da "desleitura" – a leitura necessariamente equivocada que, segundo Harold Bloom, poetas e críticos devem fazer dos textos anteriores.⁸ Kathrin H. Rosenfield já havia descrito o prefácio como um "alerta sobre a necessidade do 'desvio' literal, da invenção de combinações e relações virtuais, como único acesso à interpretação".⁹

"Aletria e hermenêutica" inicia-se com um elogio da liberdade da literatura em relação à História: "A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História".¹⁰ É

² BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1996. p. 431.

³ As três frases são recorrentes em *Grande sertão: veredas*.

⁴ ROSA, João Guimarães. *A terceira margem do rio*. In: _____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio; Instituto Nacional do Livro, 1972. p. 31-37.

⁵ Cf. BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 1991; *Cabala e crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1991; *Poesia e repressão: o revisionismo de Blake a Stevens*. Rio de Janeiro: Imago, 1992; *Um mapa da desleitura*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

⁶ LIMA, Luiz Costa. *O sertão e o mundo: termos da vida*. In: _____. *Por que literatura*. Petrópolis: Vozes, 1969. p. 71.

⁷ Rosa inventa uma etimologia latina para *aletria*: *a-letria*. Na verdade, o vocábulo provém do árabe *al-Itria* e, como se sabe, designa uma massa de farinha de trigo.

⁸ "A Influência Poética – quando envolve dois poetas autênticos, fortes – procede sempre por uma desleitura do poeta anterior, um ato de correção criativa que é, na verdade, e necessariamente uma interpretação distorcida. A história das influências poéticas produtivas, que é a história da tradição central da poesia do Ocidente a partir da Renascença, é uma história da angústia e da caricatura autoprotetora da distorção, do revisionismo voluntarioso e perverso, sem o que a poesia moderna, como tal, não poderia existir." "Não há como fugir [...] ao aparente absurdo de que toda interpretação criativa seja também, necessariamente, uma interpretação equivocada." (BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 1991. Respectivamente, p. 62 e 76).

⁹ ROSENFELD, Kathrin H. *Os descaminhos do demônio: tradição e ruptura em Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: Edusp, 1993. p. 15.

¹⁰ ROSA, João Guimarães. *Aletria e hermenêutica*. In: _____. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 7.

a imediatez do apelo sensível da obra literária, especialmente da obra literária breve – a *estória* –, que a faz assemelhar-se à anedota e, como esta, desgarrar-se de qualquer *continuum* exterior a ela. A autonomia estética nasce como consequência dessa vontade negativa da obra. Por isso, é sempre, em certo sentido, negativa. "Não é o chiste rasa coisa ordinária; tanto seja porque escanha os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento."¹¹ Estória e piada sintetizam o "mecanismo dos mitos – sua formulação sensificadora e concretizante, de malhas para captar o incognoscível".¹² Quando ressalta o aspecto mítico, Rosa está citando a ancestral oposição entre os dois vocábulos com os quais os gregos denominavam a "palavra" – *mythos* e *logos* – e identificando a sua arte com o primeiro. O *mythos*, estabelecido pelo domínio da *phantasia*, não obedece aos imperativos do *logos* e de sua filha dileta, a lógica. Rosa cita o pré-socrático Protagoras: "O erro não existe: pois que enganar-se seria pensar ou dizer o que não é, isto é: não pensar nada, não dizer nada".¹³ A leitura literária, em mais de um sentido 'desleitura', não pode ficar defasada em relação aos movimentos do sentido no texto, que atendem a esta lógica alógica. Deve começar, portanto, por tentar ouvir os "silêncios bulhentos"¹⁴ – desordeiros, arruaceiros, amotinados – de que todo texto, como o universo, está repleto. Rosa, no final do seu prefácio, lista diversas frases que funcionam como verdadeiros mandamentos para a hermenêutica pautada pela aletria, dentre as quais destacam-se as seguintes:

Saudade é o predomínio do que não está presente, diga-se, ausente.

Diz-se de um infinito – rendez-vous das paralelas todas. O silêncio proposital dá a maior possibilidade de música. Se viemos do nada, é claro que vamos para o tudo.

[...]

*O livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber.*¹⁵

¹¹ Idem. p. 7.

¹² Idem. p. 9.

¹³ Idem. p. 12.

¹⁴ Idem. p. 16.

¹⁵ Idem. p. 17.

"A terceira margem do rio" é um dos 21 contos que Guimarães Rosa reuniu no livro *Primeiras estórias*, cuja primeira edição é de 1962, portanto, seis anos depois da publicação de *Grande sertão: veredas*. O texto é tão emblemático da literatura chamada Guimarães Rosa que acabou fornecendo o título das edições americana e alemã de *Primeiras Estórias: The Third Bank of the River* e *Das dritte Ufer des Flusses*. A fábula é, a um só tempo, singela e complexíssima. Há um filho, que é o narrador, e há o pai. O filho conta, retrospectivamente, que o pai, "homem cumpridor, ordeiro, positivo", e sobretudo silencioso, certo dia mandou fazer para si uma canoa. A mãe ficou contrariada com a idéia, pensava que o marido tornar-se-ia afeito a caçadas e pescarias, contrariando tudo que fora até então. Mas não foi o que houve: pronta a canoa, o pai despediu-se da família e partiu para o meio do rio que passava próximo à casa, sem ir a lugar algum. Permanecia sempre na pequena embarcação e não falava com ninguém. Alimentava-se com a comida que o filho furtava da despensa e deixava junto à margem. Aos poucos, a família foi-se ajustando à nova situação. O irmão da mãe tomou conta dos negócios da família. A filha se casou, ficou grávida, teve o bebê e foi morar em outro lugar. O outro filho transferiu-se para uma cidade. Até a mãe acabou indo embora, morar com a filha. Só ficou o filho-narrador, que aos olhos dos outros cada vez se assemelhava mais, física e psicologicamente, ao pai. Não se casou. Sentia uma culpa inexplicada, que o fazia dedicar-se exclusivamente ao pai. Um dia, percebendo que o pai estava velho, o filho foi até a margem e se dispôs a tomar o seu lugar na canoa. Pela primeira vez, o pai demonstrou escutar o filho. Pareceu ter aceito a proposta. Mas o filho fraquejou ante aquele destino e fugiu. Ao final do relato, pede que, quando morrer, o depositem numa canoa e o lancem ao rio.

Isso é quase nada, e já é um mundo. É preciso então *desler*, proceder a *aletria* da estória. É importante sublinhar, por exemplo, o fato de que o filho constrói a narrativa, e reconstrói a figura do pai, a partir de informações de estranhos e de suas próprias lembranças parciais ("Do que eu mesmo me alembro [...]"). Sobretudo, o faz à sombra de sua gigantesca angústia

final – uma mescla de desejo de vida (a fuga) e desejo de morte (o pedido). Como é no desenvolvimento mesmo da narrativa que se constitui a imagem do pai, e é como espelhamento desta que se constitui a identidade do filho, estamos diante de um narrador bem pouco confiável. Talvez não haja porque duvidar da sinceridade do filho em seu relato, porém, como ocorre em relação a alguns narradores de Kafka, devemos desconfiar de seu discernimento sobre o que observa e apresenta ao seu ouvinte (que não é, necessariamente, o leitor). O filho exagera, por exemplo, a sua condição de vítima. Afinal, é ele mesmo, e não o pai, o seu maior algoz: é por sua própria vontade, e não por nenhum desejo manifesto pelo pai, que o filho permanece solteiro e solitário, disposto a continuar servindo-o. O filho mesmo não compreende a razão de sentir a medonha culpa que se imprime a seu relato: "Sou homem de tristes palavras. De que era que eu tinha tanta, tanta culpa?".¹⁶ Seria apenas, como ele chega a supor, porque conserva mais vigor que o pai e, mesmo assim, não atende a uma "vocação" – a chamada de uma voz interior – como ele? Mas o filho sequer ouve essa voz. Talvez não se trate tanto de uma culpa, como é dito literalmente, mas sim de uma forma de *melancolia*, fomentada justamente pelo fato de o filho não se sentir convocado para nenhum destino alheio àquela torpe submissão ao pai que cortou todos os vínculos com ele. Walter Benjamin, em seu estudo sobre o *Trauerspiel*, usa uma citação de Aegidius Albertinus para observar que com o melancólico ocorre "no início o que acontece com alguém que tenha sido mordido por um cão raivoso: *tem sonhos terríveis, e temores sem razão*".¹⁷ É também Albertinus quem descreve o fim do melancólico: "Ele perde seus sentidos mesmo quando seu corpo ainda vive, porque nem vê nem ouve mais o mundo que em torno dele vive e se agita, mas somente as mentiras que o diabo implanta em seu cérebro e sussurra em seus ouvidos, até que no fim ele delira e mergulha no desespero".¹⁸

¹⁶ ROSA, João Guimarães. A terceira margem do rio. In: _____. *Primeiras histórias*. Rio de Janeiro: José Olympio; Instituto Nacional do Livro, 1972. p. 36.

¹⁷ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 167. Grifos meus.

¹⁸ Idem. p. 168.

Podemos perguntar, então, que demônio, que *daimon*, domina o filho de "A terceira margem do rio"? Não será o *Angelus Novus*, o anjo da história que açodava os príncipes melancólicos do *Trauerspiel* e o próprio Benjamin, dem dem rituritual-brasileirado do *Covering Cherub* (Querubim Cobridor) de Blake, identificado por Harold Bloom como o anjo da Tradição, o anjo que traz consigo a "destruição do desejo", sintoma mais premente da "vitimização" do novo poeta.¹⁹ Podemos imaginar o demônio que perturba a vida do filho como uma imagem de seu pai, moldada segundo o desejo danificado do filho e que existe somente como origem e resultado de sua autoconsciência. "O Querubim Cobridor [...] é um demônio da continuidade; seu fascínio funesto aprisiona o presente no passado e reduz um mundo de diferenças ao *gris* da uniformidade."²⁰ Submeter-se ao Querubim é entregar-se ao desejo de morte, trocar o impulso violento para o sublime pela paz funérea da entropia. "A descontinuidade é a liberdade", apregoa Bloom.

No entanto, como se pode ler em "A terceira margem do rio", a descontinuidade nasce justamente da frustração da vontade primeira que é alimentar a continuidade. É claro que o risco é o silêncio absoluto, a insignificância. Todo poema forte, nascido da tentativa de acrescentar mais um elo na corrente da tradição, mas necessariamente revisionário – irreverente – em relação à tradição, toma a forma inicial de uma luta frustrada. E a primeira pergunta de todo poeta forte, de todo poeta que consegue passar vivo pelo nobre, mas doloroso, combate da Tradição deve ser: "Sou homem, depois desse falimento?".²¹

Segundo Bloom, os poetas verdadeiramente fortes estão condenados a confundir *prioridade*, um conceito de ordem natural, e *autoridade*, um conceito de ordem espiritual.²² Eles esforçam-se para burlar a irreversibilidade da cronologia. Esbatem-se contra toda História que não emane do poema ou, no caso de Guimarães Rosa, da estória. Nasce daí a vocação do poeta, es-

¹⁹ BLOOM, Harold. Op. cit. p. 71.

²⁰ Idem. p. 72. A próxima citação é da mesma página.

²¹ ROSA, João Guimarães. A terceira margem do rio. In: _____. *Primeiras histórias*. Rio de Janeiro: José Olympio; Instituto Nacional do Livro, 1972. p. 37.

²² BLOOM, Harold. Op. cit. p. 38.

pecialmente do poeta moderno, para o fracasso. "Um poema é a melancolia do poeta pela falta de prioridade."²³ Vejamos como Rosa faz essa transformação da melancolia primária e muda na melancolia criativa e afirmativa da palavra poética.

Paulo Rónai flagra na escrita de Rosa a prevalência da "antonímia metafísica", figura estilística que "surge em palavras que não indicam manifestação do real e sim abstrações opostas a fenômenos percebíveis pelos sentidos".²⁴ O tropo dá-se à luz em palavras como "desalegria", "desverde", "destruir" ou "acronologia", entre outras, que, no contexto em que aparecem, "indicam algo mais do que a simples negação do antônimo: aludem a uma nova modalidade de ser ou de agir, a manifestações positivas do que não é". Essa "antonímia metafísica", concentrada, nos exemplos citados, no plano vocabular, expande-se para todos os níveis da obra, e é através dela que Rosa supera a melancolia inicial, que é um primeiro movimento rumo à poesia, mas ainda não é poesia.

É o predomínio da "antonímia metafísica" que faz com que uma fábula tão terrível como "A terceira margem do rio" possa ser lida também como o sonho plácido de um instante anterior à origem. Há um componente cosmogônico, se não teogônico, muito forte no conto. Trata-se, porém, de uma imagem da criação que se situa, ironicamente, depois da destruição, depois da Queda. Um a um os personagens secundários se retiram de cena, e só resta, ao final, o núcleo irredutível do mito: pai e filho. A simples contemplação daquele *agon* era por demais dolorosa. Gerar uma nova forma de vida é morrer um pouco e oferecer o exemplo dessa morte a todos que assistem à cena. É por isso que pensar num momento precedente à origem é tão difícil. É pensar o impensável. Nem o próprio Criador, a metáfora que justifica e rebaixa todas as metáforas, teria ficado livre do bloqueio duro da *anxiety of influence*, como maravilhosamente especulou o Pai borgiano, Macedonio Fernández:

²³ Idem. p. 134.

²⁴ RÓNAI, Paulo. As histórias de Tutaméia. In: _____. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 222-223. Grifo meu. A próxima citação, também de Rónai, é da p. 223.

*Todo se ha escrito, todo se ha dicho, todo se há hecho, oyó Dios que le decían y aún no había creado el mundo, todavía no había nada. También eso ya me lo han dicho, repuso quizá desde la vieja, hendida Nada. Y comenzó. Una frase de música del pueblo me cantó unmanama-nauegouego la he hallado diez veces en distintas obras y autores de los últimos cuatrocientos años. Es indudable que las cosas no comienzan; o no comienzan cuando se las inventa. O el mundo fue inventado antiguo.*²⁵

Tanto na astrofísica quanto no relato bíblico da gênese de todas as coisas, o próprio tempo – condição fundamental da narração – parece ter surgido com a própria criação. O que havia antes, se havia, não pode ser narrado, não pode ser contado e apreendido como História ou estória. Leiamos os primeiros versículos do *Gênesis*:

No princípio criou Deus o céu e a terra. A terra, porém, estava vazia e nua; e as trevas cobriam a face do abismo; e o espírito de Deus era levado por cima das águas. (Gen 1, 1-2)

Apenas o abismo, mais do que o próprio Deus, parece preexistir à cena da origem. Ao gerar o tempo, e com ele o Céu e a Terra, o Criador transforma o próprio universo, a própria Criação, se contemplada do ponto de vista do abismo, numa metáfora do abismo (o desconhecido só se faz perceber nos termos do conhecido). Talvez não deva ser outra a perspectiva do crítico frente ao relacionamento do poeta com a tradição. Os próprios poetas – ao menos aqueles que levaram a arte literária a seus cumes – já adotaram essa posição há muito tempo. "Escrevendo, descubro sempre um novo pedaço de infinito", declarou Guimarães Rosa, na célebre entrevista a Günter Lorenz. "Vivo no infinito: o momento não conta."²⁶ Longino, no *Peri hypsous*, observa que a grandeza de expressão e a elevação de pensamento – em suma, o *sublime* – devem se submeter ao juízo

²⁵ FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la novela de la eterna*. Madrid: Cátedra, 1995. p. 139.

²⁶ LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. v. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 37.

de uma corte eterna, constituída pelos poetas e pensadores do passado e do futuro.²⁷ O crítico mais "moderno" da Antigüidade (e que hoje nos parece mais um descendente de Bloom do que um precursor) está postulando, neste passo, a posição de quem se encontra fora do tempo e, só assim, pode abarcá-lo inteiro, retrospectiva e prospectivamente, por força da imaginação. Está reivindicando a perspectiva do abismo. Só pela conquista do sublime os poetas podem lançar "ao redor do Tempo a rede de sua glória".²⁸

Em "A terceira margem do rio", a fome de infinito, versão mascarada da fome insaciável de *prioridade*, faz o conto despojar-se de possíveis ancoramentos históricos – é difícil determinar em que lugar e tempo ele se passa – e radicar-se no chão atemporal do *mythos*. A vocação mítica da estória rosiana não se restringe ao plano diegético, mas determina a própria forma da narração (o que é natural num escritor que dizia considerar a língua como seu "elemento metafísico" ²⁹). Do conto de Rosa se poderia dizer, como disse Borges sobre uma historieta de Robert Graves: "*Esta fábula mereceria ser muy antigua*".³⁰

O paradoxo da criação-destruição se concentra no tropo do silêncio. Com este conto, Rosa integra-se a uma extensa linhagem de escritores que utilizaram o silêncio como a metáfora mais adequada para figurar os indizíveis enigmas da vida e da morte. "A terceira margem do rio" anuncia, na literatura brasileira, a consciência de uma crise mais ampla. Em sua negatividade extrema, pertence ao mesmo mundo que as fábulas de Kafka, as peças de Beckett e os poemas de Celan. O fato de sua história se passar entre sertanejos pode enganar o leitor. A estória integra-se valentemente à última fase do modernismo, aquele que rompeu inclusive com a "tradição de ruptura" de que falava Octavio Paz. Se em obras como *Ulysses*, *The waste land* e *The cantos* ainda se conservava um vínculo, embora estranhado, irônico, com uma mesma tradição cultural que se estendia desde Homero, agora a própria ironia tornou-se uma espé-

cie de crime. Não se sublima a culpa de escrever um poema em meio à barbárie que, dia a dia, mais e mais se torna indistinta da civilização. Como diz Kafka em um conto: "Que Josefina seja poupada de saber que o fato de a escutarmos é uma prova contra o seu canto".³¹ Embora Harold Bloom, que até aqui vem sendo nosso guia pelos descaminhos da desleitura, rejeite enfaticamente esta idéia, é óbvio que a própria constituição da tradição se dá como efeito da dialética entre cultura e barbárie, embora num nível muito mais profundo do que o imaginado pela maioria dos revisionistas do cânone e, sobretudo, de seus diluidores.

Tradição é valor, é o conjunto de valores – não somente literários – que se transmitem de geração a geração e que o novo poeta deve referendar, recusar ou modificar. Um crítico mais afeito ao exame das relações entre a literatura e o contexto social saberia ler no relacionamento do poeta com a tradição uma figuração da condição histórica do criador. O próprio isolamento do estético, quando é postulado por poetas e críticos, não faz mais do que reforçar, dialeticamente, os vínculos das obras com o que é exterior a elas, seja a vida integral da linguagem (em seus usos literários e não-literários) ou a tensão das forças sócio-históricas etc. Em nenhuma outra época, a não ser na aurora da modernidade, poderia um poeta afirmar, com a convicção de um visionário, como o fez Rimbaud em *Une saison en enfer*: "*Qu'étais-je au siècle dernier: je ne me retrouve qu'aujourd'hui*". A tradição é o que salvamos da catástrofe: orgulhosa resignação, lamento que não consegue ocultar o subtom troante de bravata. Mas é também parte da catástrofe. É a catástrofe. Quem não compreender este paradoxo, não compreenderá a tradição. É por ter conferido uma sublime forma poética a este entendimento que Guimarães Rosa conseguiu superar as imagens antagônicas da tradição como conciliação ou como *agon*, predominantes na literatura anterior, chegando a uma imagem dialética, em que as antíteses jamais se anulam. Antes, se aguçam mutuamente.

²⁷ LONGINO. *Do sublime*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 66-67.

²⁸ Idem. p. 44.

²⁹ LORENZ, Günter. Op. cit. p. 45.

³⁰ BORGES, Jorge Luis. Graves en Deyá. In: _____. *Obras completas*. v. 3. Buenos Aires: Emecé, 1989. p. 429.

³¹ KAFKA, Franz. Josefina, a cantora ou O povo dos camundongos. In: _____. *O artista da fome/A construção*. São Paulo: Brasiliense, 1995. p. 47.

Em "A terceira margem do rio", o pai não exerce sua autoridade pela palavra, embora seu próprio isolamento – expressão maior de sua autoridade – seja construído através da palavra: ele "*mandou fazer para si uma canoa*".³² Não se trata de uma canoa qualquer, mas uma "canoa especial": "[...] pequena, mal com a tabuinha da popa, como para caber justo o remador. [...] própria para dever durar na água por uns vinte ou trinta anos".³³ O isolamento deve ser total – há espaço para só um indivíduo – e a ermida móvel deve estar preparada para resistir ao tempo. Assim se afigura, aos olhos do novo poeta, a fortaleza erguida pelo precursor ao redor de si.

Em nossa leitura alegórica, podemos identificar a figura da mãe como a própria poesia, ou a Musa, com seus apelos pueris à continuidade. Nisso ela é antitética em relação ao pai, que representa o precursor e, por extensão, a tradição, eivada do *pathos* da descontinuidade. Não surpreende, portanto, que a mãe fique descontente com a intenção do pai de construir a canoa. Sua contrariedade é relatada pelo narrador em termos paralelamente contrários aos utilizados para descrever a reação tácita do pai: "Nossa mãe jurou muito contra a idéia" *versus* "Nosso pai não dizia nada".³⁴ Temos aí a oposição entre palavra e não-palavra como elementos constitutivos e expressivos da autoridade.

O rio aparece como uma representação do tempo da tradição – um tempo que é, em certa medida, independente do tempo da História, embora nasça deste: "[...] por todas as semanas, e meses, e os anos – sem fazer conta do se-ir do viver".³⁵ Por isso o rio é caracterizado pelo filho como uma espécie de duplo do pai-precursor: "grande, fundo, calado que sempre".³⁶ Para o novo poeta, precursor e tradição são indistinguíveis, e superar o precursor é superar o tempo. No entanto, num primeiro momento, o filho ainda vive na ilusão de que pode se

³² ROSA, João Guimarães. Op. cit. p. 32. Grifo meu.

³³ Idem. p. 32.

³⁴ Idem. p. 32. Grifo meu.

³⁵ Idem. p. 34.

³⁶ Idem. p. 32. Grifo meu.

conciliar com o pai. Quando o pai vai embarcar na canoa, o filho pede para ser levado junto. O pai não responde, apenas volta o olhar para o filho e, com um gesto que é ao mesmo tempo de bênção e de repulsão, recusa sua companhia. Neste momento, o filho deveria ter-se dado conta de que a integração ao pai não seria possível, mas apenas sua superação. Mas ele parece não compreender a verdade terrível da tradição. Ironicamente, Rosa faz seu personagem pensar que, de alguma forma, ele é que sustenta o pai, ao levar-lhe alimentos. Num instante patético, o filho diz: "Nosso pai carecia de mim, eu sei – na vagação, no rio no ermo [...]".³⁷ Mas o narrador tem de admitir que os mantimentos deixados para o pai mal eram tocados:

*O que consumia de comer, era um só quase; mesmo do que a gente depositava, no entre as raízes da gameleira, ou na lapinha de pedra do barranco, ele recolhia pouco, nem o bastável. Não adoecia? 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.*³⁸

O que intriga o filho é o mistério da autonomia do precursor: *como ele pode, ao contrário de mim, existir tão-somente por si, em si, para si?* O remordimento das lembranças é uma maneira involuntária de tentar decifrar este enigma:

*Não, de nosso pai não se podia ter esquecimento; e, se, por um pouco, a gente fazia que esquecia, era só para despertar de novo, de repente, com a memória, no passo de outros sobressaltos.*³⁹

O que mais perturba o filho não é o fato de o pai ter ido embora, mas a "estranheza"⁴⁰ de sua fuga: permanecer no meio do rio, sem ir a lugar algum, silencioso, mas também sem vol-

³⁷ Idem. p. 36.

³⁸ Idem. p. 34.

³⁹ Idem. p. 35.

⁴⁰ Idem. p. 33.

tar. Uma distância que mantém uma sedutora e perigosa proximidade. "Aquilo que não havia, acontecia."⁴¹

As suposições da população do local sobre o motivo da partida demonstram uma compreensão exata dos mecanismos da influência: o isolamento dever-se-ia a uma obrigação religiosa ("pagamento de promessa") ou ao temor de contaminar os familiares com uma doença contagiosa. Trata-se precisamente de uma forma de devoção e de enfermidade, e o filho não escapou do contágio. Ele tenta descobrir as razões da atitude paterna. Neste passo, Rosa aproxima-se da teologia negativa de Kafka e suas revelações sonegadas (penso, sobretudo, no célebre *Diante da Lei* e na declaração de Kafka a Max Brod de que havia esperança infinita, "mas não para nós"):

*Seja que, quando eu quis mesmo saber, e firme indaguei, me diz-que-disseram: que constava que nosso pai, alguma vez, tivesse revelado a explicação, ao homem que para ele aprontara a canoa. Mas, agora, esse homem já tinha morrido, ninguém soubesse, fizesse recordação, de nada, mais.*⁴²

Também a hipótese do pai como um novo Noé a esperar o fim do mundo, com o conseqüente rebaixamento paródico e niilista do mito, tem muito de Kafka, assim como, sobretudo, a "escrita hermenêutica": de Rosa, podemos dizer o que Benjamin disse do escritor tcheco, que escreve como quem interpreta.⁴³ *Grande sertão: veredas* era, sobretudo, a tentativa de, pela narrativa de sua vida, Riobaldo vir a compreendê-la. Em "A terceira margem do rio", vemos o filho-narrador embrenhado em um procedimento semelhante: e ele chega próximo ao cerne do sentido da ventura de seu pai, e de sua própria, no final, quando percebe que "essa vida era só o demoramento". É nesse instante que ele apreende todo o terror da sua condição tardia – da sua *tardividade* (*belatedness*), como quer Bloom –, sentindo-se então pronto para superar sua própria culpa (melancolia) e to-

⁴¹ Idem. p. 33.

⁴² Idem. p. 36.

⁴³ Cf. BENJAMIN, Walter. Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 137-164.

mar o lugar do pai. Porém, como o camponês da parábola de Kafka, o filho não passará pela Porta da Lei que estava aberta só para ele. Ao menos, não "vivo". Sua tática é rigorosamente irônica:

*Sou o que não foi, o que vai ficar calado. Sei que agora é tarde, e temo abreviar com a vida, nos rasos do mundo. Mas, então, ao menos, que, no artigo da morte, peguem em mim, e me depositem também numa canoinha de nada, nessa água, que não pára, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio afora, rio adentro – o rio.*⁴⁴

O filho (assinala o travessão final) tornar-se-á o pai, o rio, o tempo – a tradição: *agon* e conciliação numa única figura, indissociáveis.

Gosto de pensar que, nesta fábula, Rosa cifrou seu amor e angústia perante o precursor e mestre inigualável da "poesia da ambivalência", Machado de Assis.⁴⁵

⁴⁴ ROSA, João Guimarães. Op. cit. p. 37.

⁴⁵ Recordo uma observação de Décio Pignatari: "Machado de Assis, esse teatrólogo frustrado, não é senão a crise da lógica clássica inerente ao sistema verbal. [...] Num levantamento perfunctório – e só no *Brás Cubas* – alinhei mais de trinta expressões que tornam manifesta a 'terceira posição'. Exemplos colhidos ao acaso: *Decida o leitor entre o militar e o cônego; eu volto ao emplasto / Eu deixo-me estar entre o poeta e o sábio / se não era bonita, também não era feia / se era uma criança com fumos de homem, se um homem com ares de menino / nem dócil nem rebelde à proposta / espécie de garganta entre o passado e o presente / vacilava entre um querer e um não querer / Foi um certo Jacó Medeiros Valadares, não me recorda bem o nome. Talvez fosse Jacó Rodrigues / Não me tratou mal nem bem, não era dor nem prazer / duas forças, porém, além de uma terceira / não é ainda a invalidez, mas já não é a frescura etc.* Machado de Assis nunca diria: 'Fulano de Tal era mulato' – e sim: 'Não era branco nem preto'. E é neste lusco-fusco que a dialética vira 'oportunismo brasileiro', talvez sábia maneira conservadora de convivência tribal... Mas é desta microcélula que Machado parte para a estruturação do 'grau de surpresa' de suas narrativas, cujo percurso, em *Dom Casmurro*, mais parece o dos movimentos brownianos. Veja-se que, em *A mão e a luva*, a mocinha, requestada por dois pretendentes, casa-se com um terceiro" (PIGNATARI, Décio. A vida em efígie (Caos, Caso e Acaso). In: _____. *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva: 1971. p. 169-170).

Bibliografia

- BENJAMIN, Walter. Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 137-164.
- _____. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- _____. *Cabala e crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- _____. *Poesia e repressão: o revisionismo de Blake a Stevens*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- _____. *Um mapa da desleitura*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- BORGES, Jorge Luis. Graves en Deyá. In: _____. *Obras completas*. v. 3. Buenos Aires: Emecé, 1989. p. 429.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1996.
- FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la novela de la eterna*. Madrid: Cátedra, 1995.
- FLETCHER, Angus. *Allegory: the theory of a symbolic mode*. Ithaca: Cornell University, 1995.
- KAFKA, Franz. Josefina, a cantora ou O povo dos camundongos. In: _____. *Um artista da fome/A construção*. São Paulo: Brasiliense, 1995. p. 37-59.
- LIMA, Luiz Costa. O sertão e o mundo: termos da vida. In: _____. *Por que literatura*. Petrópolis: Vozes, 1969. p. 71-97.
- LONGINO. *Do sublime*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. v. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 27-61.
- PIGNATARI, Décio. A vida em efígie (Caos, Caso e Acaso). In: _____. *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva: 197. 16. 165.
- RÓNAI, Paulo. As histórias de Tutaméia. In: _____. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 220-225.

- ROSA, João Guimarães. Aletria e hermenêutica. In: _____. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 7-17.
- _____. A terceira margem do rio. In: _____. *Primeiras histórias*. Rio de Janeiro: José Olympio; Instituto Nacional do Livro, 1972. p. 31-37.
- ROSENFELD, Kathrin H. *Os descaminhos do demo: tradição e ruptura em Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: Edusp, 1993.