
GUIMARÃES ROSA E O CONTO DA EXPERIÊNCIA MODERNA: A TERCEIRA MARGEM

Moema Selma D'Andrea

A arte de narrar tende para o fim porque o lado épico da verdade, a sabedoria, está agonizando. Mas este é um processo que vem de longe. Nada seria mais tolo do que querer vislumbrar nele um 'fenômeno da decadência' - muito menos ainda 'moderno'. Ele é antes uma manifestação secundária de forças produtivas seculares que aos poucos afastou a narrativa do âmbito do discurso vivo, ao mesmo tempo que tornava palpável uma nova beleza naquilo que desaparecia
(W.Benjamin)

O conto "A terceira margem do rio" é um dos mais densos e mais poeticamente belos da nossa literatura. Em seis páginas apenas, Guimarães Rosa consegue prender o leitor pela intensidade da matéria narrada, pela perspectiva humana que transcende o mero relato da cor local e pela consciência da forma reduzida ao essencial; ou como diria Julio Cortázar a respeito da boa realização desta forma narrativa: "... tão secreto e voltado para si mesmo, caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário [...] um bom conto é incisivo, mordente, sem tréguas desde as primeiras frases."¹

Nosso pai era um homem cumpridor, ordeiro positivo; e sendo assim desde mocinho e menino, pelo que *testemunhavam as diversas pessoas sensatas*, quando indaguei a informação.²

Assim começa o conto de Guimarães Rosa - "A terceira margem do rio" - e desta citação temos as *primeiras revelações formais* para a abordagem que ora se inicia, tentando descobrir, na estrutura do texto, o impasse do narrador moderno diante da impossibilidade de transmitir a *experiência* dos narradores tradicionais, que Benjamin analisa como a

falência da arte de narrar na modernidade. Em outros termos, a narrativa tradicional está para o “discurso vivo” (a transmissão oral) assim como o romance está para o início da Era Moderna.

O romance, ou seja ainda, a narrativa moderna é um fenômeno da sociedade burguesa, *uma convenção da escrita* - e segundo Benjamin, uma decorrência das “forças produtivas históricas seculares”³; uma ficção assinada e datada por um indivíduo, por uma experiência particular, sem a presença viva das várias vozes que compunham a narrativa tradicional, fundamentada na experiência coletiva, e transmissível por vários narradores anônimos. É do declínio da autoridade dessa experiência e de sua impossibilidade no mundo fragmentado da modernidade que se pode acompanhar, na estrutura do conto de Guimarães Rosa, o impasse de um narrador *da convenção escrita*, submerso num mundo de características arcaicas, ambigüamente dilacerado entre a “voz” da experiência paterna (já intransmissível) e o novo mundo do qual ele participa quase à revelia - numa terceira margem.

O narrador deste conto, já entrado nos anos e *inominado*, narra *a posteriori dos fatos e através de uma dupla perspectiva*: da vivência de seu pai e da sua. Mesmo assim, começa por dizer que narra de *uma dupla ótica*: a própria e a de *testemunhas*. Podemos então inferir, pelas marcas textuais, que a narrativa se processa no limite do coletivo, respaldado na tradição oral (testemunho de pessoas sensatas) e do individual (a subjetividade de quem narra), não prescindindo, portanto, nem da lembrança dos “narradores anônimos”, nem de sua visão/recordação solitária. Com isto, o conto de Guimarães Rosa retoma formalmente um dos problemas cruciais da narrativa moderna, segundo Benjamin e Adorno⁴: narrar um mundo, cujo sentido carece de totalidade, mas que apesar de tudo exige ser narrado em suas dobras interiores.⁵ E o que é mais: arrancando da matéria bruta dos nossos sertões - através da técnica do monólogo reflexivo, ou “interior” - a universalidade da experiência humana no mundo moderno.⁶

Inicia-se, dessa maneira, o “relato” de um narrador de primeira pessoa, que, embora no centro dos acontecimentos, se mantém no anonimato, criando uma distância “épica”, *uma pseudo-objetividade*, impossível de conviver com o “drama” familiar do relato. Temos, assim, uma forma tradicional de narrativa, contaminada pela subjetividade do narrador... que agora é produto de um mundo moderno que convive

simultaneamente com estruturas arcaicas.

Portanto, o fio narrativo principia falando de um acontecimento fora de toda normalidade que sustenta o cotidiano, o prosaico, e se aproxima do “maravilhoso”, do transcendente: um dia (era uma vez...) o pai mandou aprontar uma canoa especial, de pau vinhático,

pequena, mal com uma tabuinha na popa, como para caber justo o remador. *Mas teve de ser toda fabricada*, escolhida forte e arqueada em rijo, própria para dever durar na água por uns vinte e trinta anos (op. cit., p.27, grifos meus).

Silencioso, sem nenhuma explicação, embarca na canoa artesanal e ganha o rio para uma demanda sem resposta, em similaridade com aquele imenso caudal de água silenciosa:

o rio por aí se estendendo grande, fundo, calado para sempre. Largo, de não se poder ver *a forma da outra beira*. (op. cit., p. 27, grifos meus)

Afronta a resistência da mulher que diz numa sentença progressiva: “*Cê vai, ocê fique, você nunca volte!*” (op. cit., p. 27, grifos do autor). Morfologicamente, a redução inicial do pronome de tratamento, a forma sincopada, é significativa, pois vai do mais íntimo - e familiar à região - ao formal (o pronome *você* no sentido da forma), perfilhando os sentimentos que dominam a mulher e inculcando na subjetividade do significado a sentença condenatória.

Está formada a base estrutural do conto: uma “viagem” sem objetivo e sem volta que transcende o real:

Nosso pai não voltou. Ele não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais. *A estranheza dessa verdade* deu para estarrecer de todo a gente. *Aquilo que não havia, acontecia*. (op. cit., p. 28, grifos meus)

Ora, se a narrativa tradicional se funda em relatos presumivelmente verídicos, abonados na experiência coletiva, o narrador da “terceira margem”, desnuda, no tecido ficcional, o estatuto da mimese

aristotélica, ou seja: narrar ou representar o possível segundo a verossimilhança e a necessidade. A essa altura, já sabemos que a narrativa moderna se funda na convenção da escrita (e não na oralidade), na convenção de um autor-narrador solitário, na convenção de personagens e, enfim, de um leitor solitário, cuja experiência fica circunscrita à sua leitura. *Hypocrite lecteur, - mon semblable, mon frère!* Assim diz Baudelaire, referindo-se ao novo leitor da modernidade.

Do ponto de vista da narrativa, o relato se configura como um grande monólogo interior que perfaz o fio da narração, ou ainda como “um monólogo infinito”, segundo a expressão de Antonio Candido, referindo-se a *Grande sertão: veredas*, que “teria uma influência decisiva sobre a ficção brasileira posterior”⁷.

O tecido ficcional, a trama propriamente dita, se inunda da permanente presença do narrador em busca de respostas que transcendam o meio contingente e prosaico, reforçando a demanda interior do indivíduo em meio ao tecido social. Assim se procede a relação entre o narrador e o pai, através da cumplicidade e da ambigüidade do primeiro. É o filho que alimenta a “doídera” do pai, colocando comida, às escondidas, no ocos de pedra dos barrancos à margem do rio. Uma relação que toma a vida inteira do narrador, sempre a “espionar” o vai-vem do pai, que não se via aportar em nenhuma das margens.

Neste ponto, a experiência paterna, que na narrativa tradicional se daria de maneira espontânea e através da presença física do narrador, transfere-se para o terreno do imaginário, reforçando a idéia de que, na modernidade, a experiência dos antepassados é já finita e sua presença apenas se dá como *ficção*:

“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*. (op. cit. p. 30, primeiros grifos do autor e segundos meus).

Impossível no mundo contemporâneo, a lição épica dos narradores antigos (que consistia em dotar a comunidade dos conselhos e dos ensinamentos do passado) tem sua contraparte no isolamento e na subjetividade do narrador moderno, abolindo o empirismo das situações

e alojando-se no inconsciente dos personagens, na sua essência, nas suas buscas interiores em reação ao mundo exterior.⁸ Neste sentido, o narrador do conto, situando-se no limite entre o arcaico e o moderno, transpõe para o entrecho narrativo *a impossibilidade da tradição e o desenlace da ruptura*. Aloja em si a angústia de não conseguir trilhar o caminho indicado pelo pai, angústia que se refaz em indagações e sentimento de culpa.⁹ Ele é o parceiro solitário, ou a face moderna do pai, ou ainda a terceira margem de um rio, que tem duas margens lógicas e uma outra que é fabricada por palavras, ou seja: *por sua narrativa*.

Como foi dito no início, essa aparente distância “épica” faz com que o sujeito da enunciação suprima os nomes próprios dos familiares. É o narrador que assume, através do uso do possessivo, os vínculos com a família, que desta forma se tornam tênues, levando o drama do relato a se percebido através de sua visão interiorizada dos fatos.

Minha irmã se mudou, com o marido, para longe daqui. Meu irmão resolveu e se foi, para uma cidade. Os tempos mudavam, no vagar depressa dos tempos. Nossa mãe terminou indo também, de uma vez, residir com minha irmã, ela estava envelhecida. Eu fiquei aqui, de resto. Eu não podia querer me casar. Eu permaneci com as bagagens da vida. Nosso pai carecia de mim, eu sei - na vagação, no rio, no ermo - sem dar razão de seu feito. (Op. cit., p. 30)

A demanda do narrador esbarra na impossibilidade de resposta para o feito do pai, a explicação é interdita na própria narrativa:

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*. (Op. Cit., p.31, grifos meus)

Deste modo, a pista para a resposta de sua demanda vem revestida pela indeterminação, - o disse-me-disse que anda de boca em boca. A morte do pai já se anuncia através do esquecimento da comunidade e a *recordação existe apenas para o narrador, no próprio ato de narrar*:

Sou um homem de tristes palavras. De que era que eu tinha tanta culpa? Se meu pai, sempre fazendo ausência: e o rio-rio-rio, o rio - pondo perpétuo. Eu sofria já o começo da velhice - esta vida era só desmoronamento (Op. cit., p. 31, grifos meus).

O clímax da narrativa, seu momento crucial subverte a expectativa dessa longa vigília. Na tentativa de resolver o impasse - no limite em que se colocara - o narrador resolve tomar o lugar do pai na perpétua canoa: ou seja, resolve-se *metaforicamente* pela narrativa ancestral, plasmada na figura da viagem sem volta:

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 seu tanto... Agora, o senhor vem, não carece mais... O senhor vem, e eu, agora mesmo, quando que seja, a ambas as vontades, eu tomo o seu lugar, do senhor, na canoa!...* (Op. cit., p. 31, grifos do autor)

No desenlace, assiste-se à impotência do narrador diante do gesto de assentimento do pai:

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.... [...] Porquanto que ele me pareceu vir: *da parte do além.*

E finalmente, a impossibilidade final de a narração reconstruir a forma de um mundo finito:

Sofri o grave frio dos medos, adoeci. Sei que ninguém soube mais dele. Sou homem depois desse falimento? *Sou o que não fui, o que vai ficar calado.* (op. cit., p.32, grifos meus).

O clímax do conto é testemunho de uma arte que não pode mais narrar o “real” na plenitude de antigamente¹⁰. Por isso, o narrador recua de sua pretensão, ou do seu gesto, no quase final do conto e assume a ruptura como transcendência estética, transformando a continuidade da experiência (agora ilusória) numa epopéia às avessas, ou numa “epopéia

negativa” (Adorno, op. cit, p. 272), na qual o herói, deixando a conquista do mundo exterior, radica no seu interior a riqueza da experiência: “Sou homem depois desse falimento? Sou o que não fui, o que vai ficar calado.”

É uma constante, em Guimarães Rosa a técnica do monólogo e do relato como a representação das grandes indagações do ser humano face à sua contemporaneidade. No conto “O espelho” - constante em *Primeiras histórias* - o narrador inicia um “falso” diálogo com um interlocutor ilustrado, mas não presentificado: “Se quer seguir-me, narrolhe, não *uma aventura*, mas *uma experiência*, a que me induziram, alternadamente, séries de *raciocínios e intuições*.” (grifos meus).

De igual forma processa-se o drama fáustico de Riobaldo em *Grande sertão: veredas*. Um longo monólogo sob a forma de um presumível diálogo, um grande relato no qual a experiência do narrador não é mais transmissível, porque feita de dúvidas, de hesitações e dialeticamente temporal como a história dos homens, tal como o sinal de infinito que vem logo abaixo da sentença final: “Existe é homem humano. Travessia.”

Portanto, não se trata mais, no conto de Guimarães Rosa, de comunicar uma experiência transmissível, mas uma vivência individual que passa a ser a única experiência possível no mundo moderno, ditada pela impossibilidade da partilha. Não é por acaso que o conto chama a atenção por seu final inusitado, essa demanda sem resposta, sem acabamento final, em que se ressalta a incomunicabilidade entre o narrador e o pai, quando este some sem deixar rastros, *em cumplicidade com o rio (se) pondo perpétuo*.

Notas

1 CORTAZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: -. *Valise de cronópio*. Trad. de Davi Arrigucci Júnior e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974, pp. 149-152.

2 ROSA, Guimarães. A terceira margem do rio. In: -. *Primeiras histórias*. 9a. ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1976, p. 27 (grifos meus)

3 “O que separa o romance da narrativa (e do gênero épico em sentido mais estrito) é sua dependência essencial do livro. [...] O que

distingue o romance de todas as outras formas de criação literária em prosa - o conto-de-fadas, a saga, até mesmo a novela - é o fato de não derivar da tradição oral, nem entrar para ela. Mas isso o distingue sobretudo da ação de narrar. O narrador colhe o que narra na experiência, própria ou relatada. E transforma isso outra vez em experiência dos que ouvem sua história. O romancista segregou-se. O local do nascimento do romance é o indivíduo em sua solidão, que já não consegue exprimir-se exemplarmente sobre seus interesses fundamentais, pois ele mesmo está desorientado e não sabe mais aconselhar.” BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In: *Textos escolhidos*/Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas; traduções de José Lino Grünnewal ... [et al.]. São Paulo: Abril Cultural, 1980, pp. 59-60 (Col. “Os Pensadores”)

4 BENJAMIN, Walter e ADORNO, T. W.; respectivamente: O narrador e Posição do narrador no romance contemporâneo. Op. cit.

5 A respeito da narrativa moderna, Lukács comenta: “O romance é a epopéia de um tempo em que a totalidade extensiva da vida não é já dada de maneira imediata, de um tempo para o qual a imanência do sentido da vida se tornou problema mas que, apesar de tudo, não cessou de aspirar à totalidade.” *Teoria do romance*.

Tradução de Alfredo Margarido. Lisboa: Editorial Presença, s/d., p. 61

6 Sobre Guimarães Rosa, diz Antonio Candido: “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”. In: *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, p. 207.

7 *Ibidem*.

8 “Desintegrou-se a identidade da experiência - a vida articulada e contínua em si mesma - que só a postura do narrador permite. É preciso apenas ter presente a impossibilidade de quem quer que seja, que tenha participado da guerra, a narrasse como antes uma pessoa contava suas aventuras. Com justiça, a impaciência e o ceticismo vão ao encontro

da narração que surge como se o narrador dominasse tal experiência. Noções como a de uma pessoa que se senta e 'lê um bom livro' são arcaicas. Isto não se deve simplesmente à descontração dos leitores, mas à própria coisa comunicada e à sua forma. Narrar algo significa, na verdade, ter *algo especial* a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandartização, pela mesmidade. Antes de qualquer mensagem de conteúdo ideológico já é ideológica a própria pretensão do narrador - como se o curso da vida ainda fosse em essência o da individuação, como se o indivíduo alcançasse o destino com suas emoções e sentimentos, como se o íntimo do indivíduo ainda pudesse alguma coisa sem mediação." (Adorno, op. cit. pp. 269-270, grifos do autor)

9 De um outro ponto de vista, Walnice Nogueira Galvão analisa, habilmente, os desdobramentos da culpa em que incorre o narrador por não poder reproduzir o comportamento do pai: "Mas o filho pode não corresponder aos desígnios do pai, ficando paralisado pela culpa e se tornando impotente para qualquer realização, mesmo que esta realização seja a construção de sua própria vida." GALVÃO, Walnice Nogueira. Do lado de cá. In: -. *Mitológica roseana*. São Paulo: Ática, 1978 (Col. Ensaio; 37)

10 "Se o romance quer permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente são as coisas, então ele tem de renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, só serve para ajudá-la na sua tarefa de enganar. [...] O momento anti-realista do novo romance, sua dimensão metafísica, é ele próprio produzido pelo seu objeto real - por uma sociedade em que os homens estão separados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo." Adorno, op. cit. p. 270.