

***Grande sertão* a partir da “Terceira margem do rio”, uma hipótese de trabalho**

Ana Paula Pacheco*

“... o rio por aí se estendendo grande, fundo, calado que sempre.
Largo, de não se poder ver a forma da outra beira.”

“A maldição do progresso irrefreável é a irrefreável regressão.”
(*Dialética do esclarecimento.*)

A abertura de *Grande sertão: veredas* supõe o mergulho numa outra temporalidade, que manda o leitor de romance apurar o ouvido, suspender a descrença, habituar-se a uma nova, e hermética, linguagem, aceitar uma sociabilidade que dificilmente reconhecerá como sua. Não é raro titubarmos, voltarmos atrás, desistirmos. Tanto a matéria como a prosa parecem estranhas, às vezes esquisitas. Será que nos dizem respeito? Ao fim do primeiro parágrafo, antecipando-se a dúvidas, Riobaldo responde, “O sertão está em toda parte”. Passadas umas trinta páginas, porém, nos sentimos devidamente iniciados, e a narrativa flui, mesmo em curso turbulento, tragando o leitor como poucas.

Apresentando ao doutor as bizarrices do sertão, os primeiros parágrafos falam de um “bezerro erroso”, de plantas e raízes malignas, de pedras onde o demo dorme e de violências sociais diversas, via de regra arrematadas pela felicidade da linguagem. Essa, ao sabor do assunto-que-puxa-assunto, não poucas vezes chama ao riso que descomprime e relaxa, animando-nos (?) a seguir adiante. Veja-se o arremate do caso do endemoniado menino Valtêi. Depois de observarmos, com os moradores chamados para “o exemplo bom”, os passos do rito de tortura do menino, “de miséria e mastro — botam o menino sem comer, amarram em árvores no terreiro, ele nú nuelo, mesmo em junho frio, lavram o corpinho dele na peia e na taca, depois limpam a pele do sangue, com cuia de salmoura”, Riobaldo fecha o episódio: “Ave, vi de tudo, neste mundo! Já vi até cavalo com soluço... — o que é a coisa mais custosa que há.” (p. 14). Culminação de uma série de curiosidades sertanejas?

Dir-se-ia que o *pacto* de leitura¹ exige, logo nas primeiras páginas, estômago e sangue frio; violência e riso formam um padrão.² O próprio narrador, por sua vez, faz parte

* Professora do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo. Autora de vários ensaios e dos livros, *Lugar do mito — narrativa e processo social em Primeiras histórias de Guimarães Rosa* (São Paulo, Nankin, 2006) e *A casa deles — ficção* (São Paulo, Nankin Editorial, 2009).

de um outro pacto, mais ou menos tácito: “a gente sabe, espia, fica gasturado”. Ficam sugeridos os elos entre olhar, representação e cumplicidade efetiva. Todos veem a crueldade praticada contra a criança; ninguém se intromete tampouco deixa o espetáculo. A própria sequência verbal dá o que pensar, inserindo-se na cadeia de “contaminações” deflagrada pelo sadismo do menino e hiperbolizada pela violência dos pais, cujas maldades superam de longe as dele; salvo se comprarmos a explicação kardecista do compadre Quelemém e apostarmos em maldades praticadas por Valtêi noutra vida, as quais deixaram sua alma “no breu”. A naturalização do mal, transformado em Mal, é um lugar-comum do início do livro. Nesse universo, como dissemos, nem o mundo vegetal nem o mineral têm descanso: “Melhor, se repare: pois, num chão, e com igual formato de ramos e folhas, não dá a mandioca mansa, que se come comum, e a mandioca-brava, que mata? Agora, o senhor já viu uma estranhez? A mandioca-doce pode de repente virar azangada — motivos não sei...” (p. 11). “Observou o porco gordo, cada dia mais feliz bruto, capaz de, pudesse, roncar e engolir por sua suja comodidade o mundo todo? (p. 12). “Tudo. Tem até tortas raças de pedras, horrorosas, venenosas — que estragam mortal a água, se estão jazendo em fundo de poço; o diabo dentro delas dorme: são o demo.” (p. 12).

Menos glosada do que nesse início, a naturalização do mal irá cortar o romance de cabo a rabo, posta em dúvida e reiterada todo o tempo pela (in)existência do diabo, sem prejuízo da pista sobre a própria posição do narrador, que saboreia, narrando, assombros, antigas e renovadas violências, rastros do Outro no “homem humano”. É certo que tal posição poderia redimensionar socialmente a naturalização do mal, a impossibilidade de sua superação, sobre a qual a violência deita raízes — dono de terras, o jagunço-herdeiro-aposentado olha, suspenso, o mundo, embalado na rede que dá ritmo ao gosto de especular ideia: “O diabo existe ou não existe?” (p. 11).³

¹ Cf. “O Romance de Rosa: temas do Grande Sertão e do Brasil”, in *Novos Estudos — CEBRAP*, São Paulo, n.º.55, p. 61-70, 1999.

² Para lembrar outro exemplo, colhido ao acaso entre muitos nos quais o riso reitera a violência, ao passo que o ato de narrar a reproduz ou redobra, veja-se o caso de Sizino Ló, cuja perna foi arruinada por um tigre cangussú. Mesmo depois de herdar uns alqueires e comprarem para ele uma perna de pau, nunca mais quis sair de casa. Riobaldo diz que, talvez por loucura, Sizino vive repetindo e dizendo, “— ‘Ai, quem tem dois tem um, quem tem um não tem nenhum...’” e arremata: “Todo o mundo ri.” Cf. João Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*, Rio de Janeiro, José Olympio Ed., 1970, 7ª ed., p. 166-167. (Todas as citações do romance referem-se a essa edição.)

³ O cerne dessa interpretação foi exposto por Wille Bolle em *Grande sertão.br*, com um porém: o crítico atribui a Riobaldo a qualidade de um narrador não confiável, no sentido de uma ironia da composição do romance, a meu ver inverossímil. (Cf. *Grande sertão.br*, São Paulo, Editora 34, 2004.) De todo modo, o caminho está aberto para uma leitura que considere a posição social de Riobaldo.

A onipresença d'O-que-não-há se faz notar tanto no narrador, como no doutor, que a despeito de não acreditar no demo “ri [como o bezerro?] certas risadas”. De início, mais do que um “homem humano” angustiado por dúvidas, Riobaldo, cujo gozo entra na conta da constelação sádico-demoníaca, é um enunciador bem humorado desse “mediador universal” da sociabilidade sertaneja, a brutalidade inscrita na paisagem e nos seres, segundo leis inapreensíveis, que não excluem a presença do acaso e da reversibilidade súbita.⁴ Evidentemente, o compasso demoníaco abraça também o leitor, incluído no grupo que gosta de especular ideia, entre comparsa e estrangeiro curioso, logo transformado, *pelo trabalho da linguagem*, em *habitué* dessa violência sertaneja — noutras roupagens, velha conhecida sua “em toda parte”?⁵ Levando a sequência adiante, o *gozo* de especular ideia ressoa no próprio estatuto da representação.

Linguagem, protopaisagem diabólica (como se essa tivesse guardado, *in natura*, todas as violências que constituíram e constituem nosso habitat de país-jagunço), tempo mítico suspendendo a história, presente como ruína de uma coletividade mais heroica e supostamente mais sanguinária. Estará também o ato de fabular/narrar assinalado por uma violência constitutiva, a qual ressoa no riso entre pares (o doutor e o jagunço-professor-fazendeiro)?⁶

Seja como for, é preciso ser duro para frequentar o sertão; por outro lado, ao menos nesse idioma, ele está em toda parte, e às vezes (quando não se trata de meninos), pode ser mais fácil encarar a violência *jagunça*, que é *nossa*, em trajes estranhos.

Voltando ao primeiro parágrafo e a seu caudaloso imaginário mítico, em tônica de uma brutalidade grotesco-corrigueira, nele temos *a delimitação e a infinitude* do sertão. Mapa que nos levará à questão central aqui proposta, a da temporalidade específica da ficção rosiana.

⁴ Tal movimento estrutural foi desde logo percebido por Antonio Candido, que o denominou “princípio de reversibilidade”. Cf. “O homem dos avessos”, in *Tese e antítese* [1957], São Paulo, Editora Nacional, 1978, 3ª ed., p. 119-139.

⁵ Como se sabe, o arco histórico de *Grande sertão: veredas* fala do processo modernizador brasileiro a partir do sertão, visto nostalgicamente como decadência do jaguncismo (cujas peculiaridades rosianas são patentes, sobretudo a autonomia em relação aos proprietários). Na invenção romanesca, a modernização do país (o elo é feito pela presença de Zé Bebelo, deputado cidadão, no sertão) passa pela *contribuição “jagunço-esclarecida”* (ou seja, *do atraso local*) para uma ordem mais justa e mais ética, encenada no episódio do tribunal.

⁶ Entre outras perguntas, fica no leitor aquela sugerida pelo ensaio “Literatura de dois gumes”: se a literatura latino-americana surgiu como *imposição* dos de cima, que parte terá ela com os males socialmente assentados? Cf. Antonio Candido, in *A educação pela noite*, São Paulo, Ática, 1989, 2ª ed., p. 163-180.

— Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja. Alvejei mira em árvore, no quintal, no baixo do córrego. Por meu acerto. Todo dia isso faço, gosto; desde mal em minha mocidade. Daí, vieram me chamar. Causa dum bezerro: um bezerro branco, erroso, os olhos de nem ser — se viu —; e com máscara de cachorro. Me disseram; eu não quis avistar. Mesmo que, por defeito como nasceu, arrebicado de beiços, esse figurava rindo feito pessoa. Cara de gente, cara de cão: determinaram — era o demo. Povo prascóvio. Mataram. Dono dele nem sei quem for. Vieram emprestar minhas armas, cedi. Não tenho abusões. O senhor ri certas risadas...

Olhe: quando é tiro de verdade, primeiro a cachorrada pega a latir, instantaneamente — depois, então, se vai ver se deu mortos. O senhor tolere, isto é o sertão.” (p. 9)

Em dicção complexa, o trecho registra fatos corriqueiros para Riobaldo, à primeira vista estranhos para o doutor: da rotina de tiro ao alvo, as armas passam para a mão de terceiros, que precisavam liquidar o bezerro, “erroso” de nascença, metamorfoseado no demo; poderiam também ter servido para matar “de verdade”, porque assim é o sertão. Riobaldo deixa claro não concordar com a sentença sobre o bezerro (“não tenho abusões”; “povo prascóvio”), todavia nem por isso deixa de emprestar armas. Emprestaria para matar homens? Os olhos do bicho são vazios, no conjunto com os beiços defeituosos, figuram como uma carranca na qual a morte e o demo, ao mesmo tempo, miram o doutor — uma espécie de boas-vindas do sertão, condensada em imagem. O doutor ri: como o bezerro? como quem não leva muito a sério o caso? A comunicação imediata da violência é o tema de abertura. Ainda quando a faísca seja duvidosa, “cara de gente, cara de cão”, o rastilho logo pega fogo. O sertão é um lugar peculiar, de sentenças súbitas, irracionalidades, armas disponíveis, mira constantemente exercitada. Também peculiar, a linguagem é certa e inventa, para bem da poesia, deslizamentos tão mágicos como os caminhos do “Mal”. Ao mesmo tempo, o romance abraça pautas antimodernas por excelência — romance de cavalaria, existência ou não do diabo, concorrência entre pacto e arbítrio, tolerância com a violência pessoal, com os costumes, ainda quando irracionais, com o mando de uns sobre outros — para narrar uma passagem da modernização brasileira, depois da qual o sertão não será mais o mesmo.⁷

O mapa terminará em relativização, ou universalização: dependendo das “opiniões”, e não obstante o traçado das excentricidades locais, “o sertão está em toda parte”. A

⁷ “Agora — digo por mim — o senhor vem, veio tarde. Tempos foram, os costumes demudaram. Quase que, de legítimo leal, pouco sobra, nem não sobra mais nada. Os bandos bons de valentões repartiram seu fim; muito que foi jagunço, por aí pena, pede esmola. (...) E até o gado no grameal vai mingando menos bravo, mais educado... (...). Sempre, nos gerais, é à pobreza, à tristeza. Uma tristeza que até alegre. Mas, então, *para uma safra razoável de bizarrices*, reconselho de o senhor entestar viagem mais dilatada.” (p. 23)

partir de um ponto de vista definido porém (o de Riobaldo), o mundo movente sertanejo (movente para os jagunços, para os proprietários? para os miseráveis catrumanos?) quer ter alcance totalizante, uma espécie de universal-jagunço⁸ — encabeçado, como se disse, pelo jagunço aposentado, pelo doutor, anotando e rindo, assim como pelo leitor. Vale lembrar que Guimarães Rosa dizia que o *Grande sertão* era “apenas o Brasil”⁹. Qual Brasil?, poderíamos perguntar.

O senhor tolere, isto é o sertão. Uns querem que não seja: que situado sertão é por os campos-gerais a fora a dentro, eles dizem, fim de rumo, terras altas, demais do Urucúia. Toleima. Para os de Corinto e do Curvelo, então o aqui não é dito sertão? Ah, que tem maior! Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador; e onde criminoso vive seu cristo-jesus, arredado do arrocho de autoridade O Urucúia vem dos montões oestes. Mas, hoje, que na beira dele, tudo dá — fazendões de fazendas, almargem de vargens de bom render, as vazantes; culturas que vão de mata em mata, madeiras de grossura, até ainda virgens dessas lá há. O gerais corre em volta. Esses gerais são sem tamanho. Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães, é questão de opiniões.... O sertão está em toda parte. (p. 9)

Se nessas terras da fala de Riobaldo tudo é e não é, se o mundo-jagunço é o lugar de uma cultura específica, e também está em toda parte, se seu traço marcante entre todos é a violência constitutiva e sem limites, qual será a temporalidade (a historicidade?) que rege essa invenção? Sabemos que as ações narradas se passam na Primeira República, por onde transita a Coluna Prestes, e que o presente da enunciação, com Riobaldo velho, deve coincidir mais ou menos com a data da escrita do livro, num arco que vai até os anos 1950. No entanto, a pergunta subsiste.

Por hipótese, trata-se de uma temporalidade que qualifica as transformações históricas ao *suspender* o tempo¹⁰, como espero mostrar, por ora na análise de um conto central à poética rosiana. Ainda que *Primeiras estórias* seja um volume posterior, ou por isso mesmo, “A terceira margem do rio” pode nos ajudar a divisar o sentido dessa temporalidade diferencial — constante nas narrativas rosianas — a qual sugere uma leitura enviesada da história.

⁸ Num sentido diferente do que apontamos aqui, Antonio Candido chamou tal vocação totalizante do sertão rosiano de “mundo-jagunço”. Cf. “O homem dos avessos”, cit.

⁹ Apud, José Antonio Pasta, “O Romance de Rosa: temas do *Grande Sertão* e do Brasil”, in *Novos Estudos Cebrap*, n. 55, p. 61-67, São Paulo, 1999.

¹⁰ Apenas para tocar num de seus aspectos, nessa temporalidade diferencial sertaneja, como sabemos, nem os princípios republicanos, nem, de outro lado, Deus, adentram o sertão sem falar a linguagem da violência pessoal, das hierarquias locais etc. Para o conceito de “temporalidade diferencial”, cf. Perry Anderson, “Modernidade e revolução”, In *Novos estudos – Cebrap*, n. 14, São Paulo, fev/1986, p. 2-15.

Como todos sabem, “A terceira margem do rio” é um conto único. O próprio Guimarães Rosa o afirmava ao narrar-lhe a gênese, em gradação milagrosa: certo dia, passando por uma banca de jornal, lera numa manchete o estranho título, e a narrativa lhe veio por inteiro. Desentranhada de uma notícia de jornal para dela se destacar em seguida, a história teria viajado por um rio e, subindo montanhas, chegado ao sertão. Lá, onde dois ou três homens de (outro) jornal acreditaram poder retratar o fato extraordinário, munidos de uma câmera e uma lancha que poderia rapidamente alcançar a pequena canoa (mas não alcançou), a invenção rosiana permaneceu até finalmente — mais uma vez presa ao espaço da letra e agora restrita à leitura individual — ganhar a voz do filho do homem que decidira viver para sempre no meio de um grande rio.

Noutra ocasião, de passagem (no rabicho de uma carta), o escritor dá notícia de um primeiro esboço da narrativa, muito modificado ao longo dos anos. Pesquisadores buscaram-no em arquivos, ratos reviraram papéis, mas não se conhece quem tenha conseguido ler essa primeira versão (do que veio pronto!), evaporada de algum fundo de armário.

Num sentido mais terráqueo, mas ainda amigo de certa aura, “A terceira margem do rio” também é uma peça ímpar. Menos de 6 páginas abarcam um destino quase por inteiro, indício de sua verdade mal parada. Quer dizer, da extensão de uma vida siderada pelo ato definitivo de um pai que se retira, engolfando para sempre o filho, restam alguns fatos e silêncio, responsáveis pela atmosfera enigmática, que passa a ser matéria. *Grande sertão* pelo avesso? Extrapolando, um rosiano talvez imaginasse ali um romance lacônico (e pré-burguês), que a forma conto permite *esconder*. Dando corda para a ideia, digamos que a brevidade da “Terceira margem” desvia, em prol da metafísica, o foco de sua universalidade mais concreta, isto é, desvia o foco de uma *visão de conjunto abstraída da História*, no entanto presente no trajeto individual, e composta com materiais arcaizantes.

O enredo é conhecido: um narrador-personagem conta sua vida à sombra do pai, que foi embora para o meio do rio numa canoa de pau de vinhático, feita para durar muitos anos. Sem resultado, a família lança mão de diversos expedientes para trazer o canoeiro de volta. Ameaças do padre, dos soldados, da mulher, do cunhado; apelo dos

filhos, da filha vestida de noiva com o neto nos braços, nada altera a misteriosa decisão de permanecer no meio do rio, “sem nunca tomar terra, em ponto nem canto, de dia nem de noite, da forma como cursava no rio, solto solitariamente” (p. 33). Repórteres perseguem-no com uma lancha a fim de noticiar o fato, mas o pai se esconde, aproando a canoa no brejão, por entre juncos e mato que só ele conhece. Com o tempo, um filho muda para a cidade, a irmã e depois a mãe também vão para longe. Mas o narrador permanece cuidando da fazenda e do pai, deixando alimentos na beira do rio, até o dia em que toma uma decisão sem volta: ocupar o lugar na canoa para que o barqueiro, velho, pudesse descansar. Ao gritar para o pai a decisão, este acena, depois de anos sem se comunicar, ergue-se e rema em direção à margem. Ao vê-lo como um fantasma, porém, o filho foge. No presente da enunciação, esse filho, já com cabelos brancos, aguarda sem paz a hora da morte, com esperança de que o depositem finalmente numa canoa no meio do rio.

“A terceira margem do rio” é um conto sobre o limite que se põe e ao mesmo tempo inexistente, dado pela onipresente ausência de um pai. As ambivalências próprias à situação ganham peso no ambiente patriarcal, sem deixarem de ser uma defesa dele. “Nosso pai” evidentemente ressoa um sentido comunitário (trata-se do pai do protagonista e de seus irmãos, quiçá também de um “pai de todos”, ambivalência que parece implicar algum sentido alegórico). Por intermédio de um sujeito meio indeterminado, um protagonista visto por reflexo, também o leitor é convocado a partilhar seu sentimento de abandono, dever não cumprido, indistinta culpa por ações alheias. Seria necessário imaginar o mundo como era antes — de tudo — para saber o que se perdeu nesse palco interior, pois há sempre a impressão, gravada no chamado ontológico da narrativa, de diminuirmos seu alcance quando buscamos denominar-lhe o sentido: *apenas* a lei que se retira?; *apenas* o pai simbólico perdido?; *apenas* a vivência intraduzível da morte?; *apenas* o patriarcalismo diante dos “novos tempos” (os anos JK em que *Primeiras estórias* se inscreve), a modernização que arranca populações a seus antigos enquadramentos, sem oferecer horizontes de vida digna?; *apenas* a estetização de uma vida que não foi?

Embora a subjetivação animista do narrador penda para o irracionalismo — entre o que é narrado pela personagem “de um outro mundo” (o rural?) e o leitor há um canto de sereia e um Ulisses que pode mergulhar ou amarrar-se à poltrona — o enigma pede decifração, caso desejemos sair de volta de suas linhas.

A tendência à essencialização da existência e da história — o lugar do mito rosiano¹¹, cujo fundamento social é sempre preciso procurar — se perfaz nessa narrativa central ao livro de 1962, ao passo que sua rara atmosfera negativa parece responder pela dimensão trevosa que constitui o nervo da conjunção entre história, trauma, mito e anulação do sujeito¹².

Ao passo que trata de algo decisivo, uma inflexão peremptória (histórica? mágica?) na vida de pai e filho, o conto só dá acesso a um dos lados, ou seja, à vida por reflexo. Nesse sentido, trata-se de uma narrativa e também de um destino pela metade, nos quais *a duplicação ressalta uma falta*¹³. O narrador ribeirinho vive inquietudes de Narciso. Vale lembrar que o narcisismo, em sentido contemporâneo, corresponde à impossibilidade subjetiva de distinguir “eu” e “não-eu”, à disposição de ver o mundo como um espelho, resultando numa subjetividade fraca, incapaz de voltar a si mesma. Refratada nas águas, a confusão entre o filho e o “outro” fala de potência, impotência e sacrifício, aponta para a relutância em ocupar (ou em continuar a ocupar) um lugar social delimitado, para o fim de um mundo supostamente confiável ou conhecido, para uma oscilação indecível entre realidade e fantasia. Simétrico no conto à condição quase selvagem desse pai-rio (também um “monstro” barbudo, cabeludo, de unhas grandes, “ficando preto de sol e dos pelos, com aspecto de bicho, conforme quase nu...”), o retraído “eu” do filho é parte *da condição moderna*, sem prejuízo do narcisismo mítico. Um limite no qual se tornou difícil distinguir entre civilização e barbárie?

Que tipo de subjetividade tal falta de limites produziu? Refazendo a pergunta, o chamado à indistinção — suposto também na grandeza do “intraduzível”, o símbolo que não se esgota — nos inclui a todos numa “subjetividade por anulação”?

Vicário ao pai cuja autoridade e desejos são peremptórios, o narrador não concebe um rumo próprio, tampouco toma o lugar que lhe seria designado — embora o mimetize, vivendo num “entre-lugar”. Para além das exigências da vida adulta, ocupar o lugar do pai significa ali uma tarefa tão sobre-humana quanto frequentar o limite entre a vida e a morte. Em todos os sentidos, um eu inseguro de seus próprios contornos, que ora almeja erigir o mundo à sua própria imagem, ou melhor, à do Pai, com o qual se

¹¹ Vale dizer, o lugar *do* mito (na cultura brasileira e como leitura enviesada da história, com sentido a especificar), que parte da crítica transformou em lugar *para* o mito.

¹² Conjunção real, a despeito da implausibilidade realista do enredo.

¹³ Cf. José Antonio Pasta, “Singularité du double au Brésil”, in *La clinique du spéculaire dans l'oeuvre de Machado de Assis*, Paris, Association Lacanienne Internationale, 2002, p. 39-43.

vê cada vez mais parecido (replicando à margem sua obsessão), ora anseia fundir-se ao ambiente numa união extasiada¹⁴, como nos diz com lirismo no final do conto. Isto é, não se trata apenas de regressão com relação ao presente — muito borrado pela “cena” em que essa consciência “atua”¹⁵, como talvez pudesse sugerir, com interesse, uma leitura psicanalítica — mas também de *uma visão do presente como regressão, e da metafísica como uma espécie de visão da história* (que procurarei especificar).¹⁶ O objeto do trânsito pela metade, a causa do destino desse “eu” contraído que nos fala, não pode ser explicado nem conhecido senão pelas beiras. Contudo, nas beiradas do livro onde está a “Terceira margem”, a construção de Brasília e o projeto da modernização brasileira indicam o paradeiro do mito, sem prejuízo de suas contradições se encontrarem, de cara, reduzidas ao olhar perplexo de um Menino (no primeiro conto e novamente no último)¹⁷. Obviamente, o modo de tratar esse chão histórico é tão significativo quanto a própria marcação temporal, tão rara em Rosa: assim como a destruição da natureza e do belo, resultante da construção da nova Capital do país, só poderá ser reparada pela imaginação mágica da criança à qual o narrador se cola, os atos definitivos que povoam o volume não podem ser racionalmente explicados. Devem-se a “tudo” ou a “quase nada”, a perdas simbólicas e iniciáticas, a vivências da morte, à razão dos loucos, a partidas tão definitivas quanto oscilantes. Na “Terceira margem”, a ausência de causas, a dispensa da razão, que supõem um deixar-se levar próximo dos ritos, chegam quase ao ponto de travar o pensamento por coerção “de ofício”, funcionando, também para o leitor, como cláusula para frequentar esse misterioso sertão¹⁸. No entanto, o protagonista pensa em voz alta o tempo todo.

¹⁴ Tomo de empréstimo parte da descrição do sujeito contemporâneo feita por Christopher Lasch. O autor se refere a traços de uma nova subjetividade, num tempo bem mais acelerado, mas cuja retração tem parte com dificuldades historicamente determinadas de “voltar a si”. Alguns desses traços já me pareceram presentes no tempo de urgência e má infinitude do aparentemente “arcaico” sujeito rosiano. Cf. C. Lasch, *O mínimo eu*, p. 12.

¹⁵ Termos aqui evocados em sentido freudiano, procurando dar ideia de uma cena traumática e de um indivíduo que dela não sai. Cf. Sigmund Freud, “Recordar, repetir e elaborar”, *Obras completas*, Rio de Janeiro, Ed. Imago, 1976, p. 193-207, vol. XII; “Neurose e psicose”, *Op. cit.*, p. 189-193, vol. XIX; entre outros.

¹⁶ Também em *Grande sertão: veredas* a história aparece como mito, tornando indistinguíveis poder e pacto metafísico, ou traduzindo a conquista de poder, por parte de Riobaldo, em pacto demoníaco (no limite entre o que há e o que não há, entre o que se explica e o inexplicável).

¹⁷ Cf. “As margens da alegria” e “Os cimos”, in *Primeiras histórias*, Rio de Janeiro, José Olympio Ed., 1962.

¹⁸ Chegando ao leitor também como parte de uma disposição da narrativa, tal travamento (que no âmbito da diegese ficcional se explica porque quem talvez soubesse das razões do pai já morreu) parece dizer algo sobre a grande literatura de um país onde a cultura, de diferentes maneiras, foi concebida como um bem das camadas confortáveis da sociedade.

Seja como for, de cara é possível perceber as disposições dúplices de uma narrativa na qual o desejo e a angústia de entender-se, explicar-se e se posicionar em vista dos fatos — impulsos que compartilham um ânimo moderno — unem-se e se confundem a uma disposição mítica primária, semelhante ao conteúdo de ritos arcaicos em que o sacrifício não conta nem mesmo com figuras substitutivas, mediações simbólicas ou objetos transicionais. Como lembramos, o último anseio do personagem-narrador, um legado às avessas de pai para filho, é retornar a um estado de *indistinção* entre homem e natureza (o rio). Uma disposição mítica à qual o conto se identifica. (Seria forçado sublinhar, nesse sentido, que o ato de narrar, o ímpeto de *esclarecer* a situação, dando-lhe nome, analisando hipóteses, perguntando-se sobre as razões do pai, termina em um pedido de perdão?)

Se a metafísica é em vários sentidos uma visão, e como forma narrativa, uma *visão negativa* da história, trata-se de entender qual a sua significação para a sociedade representada, de que são partes, além das personagens, escritor e leitores. A questão que nos norteia será então a seguinte: sendo o mito produto do esclarecimento — na formulação de Adorno e Horkheimer, historicamente o despertar do sujeito tem por preço o reconhecimento do poder como princípio de todas as relações¹⁹ — o que tem o mito rosiano a dizer sobre a cultura brasileira de exceção e seu modo de lidar com a história? Não pretendo conseguir respondê-la suficientemente neste capítulo, mas procurarei pelo menos indicar alguns caminhos.

Sintetizando, a margem da “terceira margem” não tem data, entretanto remete, no conjunto, aos anos J.K., num contexto em que tio (um novo, transitório, chefe da família), padre e mestre já não têm voz decisiva, mas são convocados como se ainda tivessem peso forte instituições como a família, a escola e a igreja. Também o grande Pai — cuja posição o filho não ocupa nem cá nem lá, nem na margem tampouco na canoa — e com ele seu mundo parecem ter sofrido mudanças. Quais seriam elas não sabemos bem, embora os repórteres, a lancha, a máquina fotográfica, a partida do outro filho para a cidade, a partida da filha e, depois, da mãe do narrador, para “longe daqui”, indiquem uma presença modernizante. Ou a presença de um tempo outro, que chega *como se* não fosse o do país todo. “Os tempos mudavam, no devagar depressa dos tempos” (p. 35), diz o filho. A impossibilidade de ocupar o lugar vazio deixado

¹⁹ T. Adorno e M. Horkheimer, *Dialética do esclarecimento*, Rio de Janeiro, Ed. Zahar, 1985, p. 24.

pelo pai, na casa ou no rio, diz mais: uma nova organização da vida parece não caber ali. A solução é uma espécie de celebração do arcaico, cheia de angústia porém.

O que nos diz o profetismo negativo do conto? Qual a substância histórica de sua estetização? Que sentido tem ali — no coração de uma negatividade singular — a invariável indistinção rosiana de mito e história (nesse conto sem sombra de reversão do inferno ao céu²⁰)?

A diferença entre o vivo e o morto

Esbravejando no momento da partida, “nossa mãe” ameaça o marido com uma sentença que não sairá da mente do narrador: “Cê vai, ocê fique, você nunca volte”. Como se passássemos ao início dos tempos e a realidade brotasse do Verbo, o enunciado ganha vida, atando o nó. A mágica é, contudo, demoníaca, pois assim como *a designação do sujeito vai se completando à medida da distância tomada em relação à realidade* (por assim dizer, em terra firme), do mesmo modo o pai realiza a façanha de partir e permanecer, sem jamais voltar de fato, constituindo-se, afinal, como *sujeito de uma falta*. A presença-ausência do pai indefine, por sua vez e peremptoriamente, como já foi dito, a subjetividade do filho.

Seria possível encontrar sentidos diversos para o que ali se simboliza, ou alegoriza, a depender do leitor. A morte (em geral), a incapacidade de amadurecer, a expiação ritualística do velho, um ritual de passagem travado, a inconsistência da Lei, que nunca se põe de fato num país sem cidadania, as mudanças culturais e a crise do Nome do Pai, a modernização brasileira e a população deixada por sua própria conta e risco, o (antigo) dualismo do país etc. São possíveis chaves de leitura para uma narrativa que — isto parece ser o mais significativo — repele toda interpretação, pois, se de um lado o volume fala sobre a modernização brasileira, de outro aposta-se constantemente no caráter indeterminável do narrado (“Aquilo que não havia, acontecia”, dizem narrador e escritor).

Um intérprete mais religioso talvez apostasse na irredutibilidade e no caráter inesgotável do símbolo, negando-se a traduzir (reduzir?) a um significado concreto o “luzir sensível da ideia”. Ainda assim, haveria de concordar que essa luz tem algo de sombrio, sob pena de inverter a perspectiva do conto e se deixar levar pela epifania,

²⁰ Cf. Alfredo Bosi, “Céu, inferno”, in *Céu, Inferno*. São Paulo, Ed. Ática, 1988, p. 10-32.

apenas suposta, do pai. Outros, tomo por mim, apostariam numa leitura alegórica mais moderna, segundo a qual estamos, paradoxalmente também, diante da narração de um mundo em ruínas cujo significado, incompleto e sem parada, apenas se deixa entrever em sua negatividade quase religiosa. O canto de cisne (algo engasgado) de um patriarcalismo que todavia não se esvai seria uma das maneiras de compreender o conservadorismo crítico de Guimarães Rosa diante do impulso ultramodernizante dos anos J.K. Nesse sentido, o descaminho do pai exprimiria o desmanche, pelos “novos tempos”, de um universo patriarcal; sem ruir por completo, o fantasma continuaria pairando sobre o destino histórico das novas gerações, que teria ficado paralisado, para não dizer entrevado.

Seja como for, “A terceira margem do rio” fala de um trânsito definitivamente incompleto, e de um decantar, igualmente irrealizável, da perda que ele supõe. Acredito que valha a pena, entretanto, descascar um pouco a imagem central do conto e as subjetividades por deformação que ela implica, o morto-vivo e o vivo-morto, para chegar a uma interpretação.

Retrocedendo um pouco, que imagem central é essa? Nem cá nem lá, a meio caminho do “outro lado” da vida, como sugere a atmosfera e sua evocação mítica, a terceira margem é “a que não há”. Salvo delírio do protagonista, o paradoxo tem existência no espaço exterior, faz-se marco no arraial e inverte a história, paralisando seu fluxo: a canoa não frequenta o tempo — parada a meio caminho de um rio de Heráclito — antes o detém, barrando suas águas. O tempo que não flui pautará a vida da personagem central, margem parada, dobrada sobre o vazio de não ser senão por meio do reflexo de um “outro”, do qual não se distingue inteiramente. Trata-se, assim, em vários sentidos, de dar *presença física a uma história paralisada* e, conseqüentemente, a uma subjetividade que não se constitui, por não encontrar (senão na figura final de um *fantasma*) uma alteridade²¹.

Estruturado sobre paradoxos, o conto lida com suas antinomias como se fossem dispositivos simétricos, que trocam de lugar o tempo todo, beirando a indeterminação programática, no âmbito da mimese, e a indiferenciação angustiada, no âmbito da subjetividade.

²¹ Cf. José Antonio Pasta, “O Romance de Rosa: temas do Grande Sertão e do Brasil”, cit. O leitor notará que nossa leitura de “A terceira margem do rio” segue trilhas presentes no ensaio do autor, decisivo para se pensar a estrutura da obra rosiana como um todo, e a questão do limite entre o mesmo e o outro, em particular.

No campo da mimese, transformadas em paradoxos, ou seja, em dados paralelos, as contradições e reciprocidades entre modernização e atraso, civilização e barbárie (ambas entre aspas), cultura popular e cultura erudita, mito e esclarecimento, deixam de operar na chave da relação e da dialética — em suma, não são mais contradições — transformando-se em elementos (desafios?) lógico-imaginários.

No âmbito das subjetividades representadas no conto, a indiferenciação é também do Pai, que anula em si a diferença entre a vida e a morte. Mais do que isso, conforme o tempo passa e o narrador permanece entre a vida comum e o ato paterno, não se pode ali propriamente falar em diferença substantiva entre o vivo e o morto. Para completar a dimensão desse não-tempo, também a terceira margem é parada, pois a canoa que o rio não leva suprime, por sua vez, o fluxo.

Tomando alguma distância do conto, porém, a resposta sobre a diferença entre o morto e o vivo deixa de ser “quase nenhuma”, como supomos mergulhados nele, e como supõe a potência da imagem que para a correnteza. Do ponto de vista histórico, se pudermos então voltar a ele, a diferença entre o morto e o vivo é *o tempo*, paralisado e subtraído na imagem central e em sua refração na margem “de cá”.

É justamente o tempo que a “Terceira margem do rio”, e a obra rosiana como um todo, retiram (ou procuram retirar) à realidade representada.

O que tem isso a ver conosco?

“Caipira de vanguarda”

Não é difícil perceber que o presente da obra rosiana situa-se mais na escrita do que na matéria. Essa olha para trás, meio rarefeita, depurada de suas contradições mesmo quando faz parte da contemporaneidade do autor, como ocorre em *Primeiras estórias*. Na “Terceira margem do rio”, o sentido arcaico do enredo — a invenção de uma extraordinária reviravolta, que desafia/dispensa explicações, solicitando o sujeito (e a sujeição filial) por inteiro — se impõe. Tudo se passa nem cá nem lá, uma vez e para sempre. Estamos fora do tempo, todavia há pelo menos um resquício decisivo, a autoridade patriarcal, que traz para dentro do mito o mundo do arbítrio sertanejo, o poder (localizado) das decisões que nada devem a ninguém, da sobreposição de vontades e caprichos, da autoridade pessoal. As marcas da modernização comparecem sutilmente, definindo rumos laterais, coadjuvantes, mas o que se conserva e interessa

narrar é algo que, sendo a mais completa modificação de um destino histórico jamais imaginada, se coloca como barreira a *toda mudança*. Uma cultura de resistência?

Se o conto fala, entre outras coisas, sobre a difícil tarefa de integrar-se aos “novos tempos” — os anos J.K., de aceleração desenvolvimentista — *a linguagem, notadamente, não encontra empecilhos*. Nela, toda dificuldade é riqueza. Seja entre simpatizantes seja entre opositores (uma vez que o juízo crítico sobre a obra desse autor de fato dividiu campos da crítica brasileira), não há dúvida quanto ao progresso da língua literária criada por Guimarães Rosa. Porém, como seria bom perguntar diante de todo progresso, o que ele significa? Seus avanços correm em qual direção? Quais os seus beneficiários?

Numa entrevista sobre os cinquenta anos de *Grande sertão: veredas*, Antonio Candido especificou a novidade da linguagem “superregionalista” de Guimarães Rosa: ela “elabora o regional por meio de um experimentalismo que [a] aproxima do projeto das vanguardas”. (...) “Angel Rama definiu muito bem, ao mostrar que elas [certas tendências da ficção latino-americana de vanguarda] realizaram um extraordinário paradoxo: fundir o regionalismo, conservador por natureza, porque ligado ao mundo arcaico, com as linguagens modernistas, plantadas no presente e voltadas para o futuro”²². O paradoxo não apontava conflito, parte de uma poética na qual diferenças superam-se criando novos termos (linguísticos), sem se bater. De todo modo, tratava-se de identificar a invenção de uma síntese, ou sobreposição, cujo enraizamento social é tudo menos descomplicado. Uma linguagem avançada, que realiza uma espécie de “atualização da inteligência rural”, marca seu lugar entre os cimos e os abismos — como diria o narrador de outro conto — o que tem implicações de classe num país de analfabetos. A fortuna crítica especializada entendeu-a, diferentemente, no sentido da democratização, por assim dizer, poética, utópica (mas não acessível a todos, ao menos não no presente), sentido que ela também contém.

Insistindo na observação de Antonio Candido (e de Rama) vale pensar a *relação* entre a matéria atrasada, de eleição rosiana, e a modernização vanguardista da linguagem, cujo resultado é um mundo (“O sertão...”), bem como uma visão de mundo.

Designando algo particular em Rosa, a síntese “caipira de vanguarda” tem passado em nossa cultura, onde com frequência o atraso, real, encontra uma forma moderna, digamos, de pensamento, mesmo que, ou sobretudo porque, o avanço das ideias quase

²² Cf. Antonio Candido, “O superregionalismo de Guimarães Rosa” (entrevista), in *Jornal da USP* n° 763, São Paulo, ano XXI, 2006, p. 1.

nunca tem por aqui chão prático equivalente. O problema está, de maneiras diversas, em Machado de Assis, em Oswald de Andrade, em Mário de Andrade, com resultados muito diferentes.

Em Guimarães Rosa, o descompasso temporal entre matéria atrasada e avanço estético (descompasso que é também, de outro ângulo, o seu achado) duplica-se, pois a aposta, de filiação modernista, trabalha a contrapelo do momento. Vale ter em mente que nosso correspondente local das vanguardas históricas entendia ser *a superação do atraso* a substância da “práxis vital” à qual era preciso reconduzir a arte, definindo assim, contra o academicismo brasileiro, o sentido da relação entre a dimensão de conhecimento das obras e a realidade²³. Isto é, se como os autores mais radicais do primeiro momento modernista²⁴, o escritor mineiro apostou na dimensão crítica e na *potencialidade moderna* que a cultura atrasada poderia conter, seja como inspiração para uma civilização mais justa (em *Grande sertão?*), seja como espelho onde a “civilização” pudesse se deter para enxergar os próprios limites (“A terceira margem”), a distância que separa do modernismo dos anos 1920 a literatura dos anos 1950-60 altera inteiramente o significado da aposta. Como entender a interpretação triunfalista do atraso em termos de uma sociabilidade mais avançada, ou de um metro para o moderno²⁵, quando a industrialização brasileira, não mais incipiente como na década de 1920, já se mostrara inimiga da cidadania, portanto não “mais humana” do que nos ditos países avançados; quando o Estado Novo já tinha enterrado a esperança histórica diante da crise do sistema liberal, anterior a 1930; quando a II Guerra mundial havia mostrado as conexões entre irracionalismo e razão mitificadora, entre metafísica, ciência e destruição em massa?

Aprofundando um pouco, a passagem entre o projeto estético moderno das vanguardas históricas e os “ismos” do modernismo — quando a zona de tensão das artes com o desenvolvimento capitalista se enfraquece ou perde o chão — ocorre no momento em que saem do horizonte possível as três coordenadas vitais do moderno artístico (nos termos de Perry Anderson: tecnologia e industrialização incipientes, academicismo, proximidade imaginativa de revolução social). Após a II Guerra,

²³ Inspiro-me na formulação de Iumna Maria Simon. Cf. orelha a Peter Bürger, *Teoria da vanguarda*, São Paulo, Cosac & Naify, 2008.

²⁴ Diversamente do sentido duplamente negativo que a conjunção de modernidade e atraso tem em Machado de Assis (duplamente negativo, isto é, crítico com relação à imitação da norma burguesa praticada no Brasil, e crítico da própria civilização burguesa e de sua noção de progresso).

²⁵ Mais do que qualificar historicamente o atraso e enfatizar sua dimensão crítica do dito “progresso”, dir-se-ia que Rosa encontra nele um bastião.

tecnologias e invenções chave da segunda revolução industrial já não eram, nem mesmo na periferia do mundo, incipientes a ponto de manterem um sentido social em aberto (que poderia vir a ser progressista); no plano mais delimitado das artes, o academicismo não dava mais o tom, deixando de ser um opositor qualificado (se no Brasil alguma vez o foi, isso se deu justamente no trabalho de duas cabeças do primeiro momento modernista, que precisou unir seu papel de vanguarda a uma concomitante sistematização do peso do passado, coisa que a geração de 1945 abandonou, passando à mera retraditionalização); e a proximidade imaginativa de revolução social, ligada à primeira derrota das oligarquias, em 1930, num contexto de patriarcalismo enraizado, tinha sido ultrapassada após 1935 pela práxis truculenta/populista durante o Estado Novo (ao mesmo tempo em que, em compasso mundial, a Guerra Fria e a comprovação dos crimes de Stálin, em 1956²⁶, tiravam de cena o horizonte imaginativo de transformação revolucionária). Esgotado o ciclo modernista de vanguarda, também no Brasil o novo quadro pedia invenção, de maneira que a arte pudesse continuar a aferir não só a relação entre avanços e defasagens, como também o despontar da indústria cultural, sua reverberação na cultura popular, entre outras coisas. Sem as coordenadas que lhe davam existência civil, o modernismo da linguagem artística perdia seu caráter político revolucionário, ou de contraposição, mesmo que sua sobrevida ainda fosse longa²⁷.

Nesse sentido, a fórmula rosiana — cujo caráter inventivo está acima de qualquer dúvida — parece inverter também o programa modernista, na medida em que, como nos diz a “Terceira margem”, se trata de conservar o atraso *contra* a modernização ou contra o curso da história — que se suspende. Em resumo, a vanguarda atrasada e o atraso “de vanguarda” fazem pensar na operação moderno-arcaizante, que não anula, mas posiciona historicamente o resultado técnico-formal, ou artístico, de primeira

²⁶ Embora muita informação sobre os crimes do stalinismo circulassem antes, em 1956, como se sabe, o “Relatório Krushchov” não deixa mais margem a dúvidas. Assim, o horizonte revolucionário, depois de parecer estar próximo dos olhos, ficou sob suspeita desde fins dos anos 1930, quando notícias, como a do assassinato de Tretyakov por Stálin (1937), já circulavam. No Brasil, o mesmo Antonio Candido escreve contra a traição revolucionária russa em texto de intervenção, de 1947. Cf. *Textos de intervenção* (org. e notas, Vinícius Dantas), São Paulo, Ed. 34, 2002.

²⁷ Ainda que em 1983, ao proferir a conferência “Modernidade e revolução”, Perry Anderson reservasse um lugar à parte ao Terceiro Mundo, “como uma sombra, [que ainda] reproduz algo do que antes prevalecia no Primeiro Mundo” — ânimo insuflado pela revolução em Cuba e na Nicarágua, assim como pelo vigor político angolano e vietnamita — o próprio historiador reconhece não ser a periferia nenhuma fonte de eterna juventude para o modernismo. O leitor brasileiro (isto é, de um país que nasceu capitalista e escravocrata) duvida inclusive da possibilidade de nos enfileirarmos nesse conjunto de exceção, uma vez que Anderson vê ali sociedades onde oligarquias *pré-capitalistas* dos mais variados tipos, sobretudo o fundiário, alterariam a data de validade das três coordenadas.

qualidade. Talvez seja uma explicação para o caráter inimitável e idiossincrático da obra de Guimarães Rosa.

Embora haja mais do que isso numa grande obra, a celebração arcaica — elegíaca, consoladora ou aterrorizante — repele mudanças, reiteradas em toda linha no campo da linguagem. Mas se a análise pode pensar separadamente os dois “campos”, na verdade eles não são independentes, pelo contrário, sua interação é um resultado. Assim, em relação contínua, ou numa oscilação indecível, a linguagem joga a matéria atrasada para frente, com os sentidos ambivalentes que vimos, inclusive o de um “esclarecimento”, por cima, da cultura popular; enquanto essa mesma matéria joga a linguagem para trás — mostrando que... o avanço sempre esteve no sertão? (vide o tribunal jagunço de *Grande sertão*); que há convergência cultural possível, entre a erudição do escritor e a poesia/sabedoria tradicional? (Como projeto estético, o terreno é movediço.)

Resumindo, enquanto os movimentos da prosa tomam distância do discurso desenvolvimentista, a linha de frente da linguagem parece reverter o protesto, mimetizando por seu turno o espírito de um Brasil oficial contemporâneo ao livro *Primeiras Estórias*, o qual “saltava” 50 anos em 5. Ao considerarmos a capacidade da linguagem rosiana de tudo modernizar — numa postura etnológica-universalizante, de colecionador de culturas — evidentemente sem alterar o coração da matéria²⁸, não estaria ela justamente afinada ao espírito da modernização conservadora?

Há pouco vimos que, de um ponto de vista histórico, a diferença entre o morto e o vivo é *o tempo*, dimensão que a terceira margem, um “estar no meio” — sem habitar nem o limite de cá, nem a margem de lá — subtrai, assim como a imagem do pai, morto/vivo, e sua refração no narrador, vivo/morto²⁹.

Volto à pergunta: o que tem isso a ver conosco?

Sabemos que esclarecimento e magia se opõem, como sabemos se oporem história e mito. Como brasileiros, sabemos também que não se opõem, e podem viver de mãos dadas, sem a desejável autolimitação a que em teoria um deveria forçar o outro.

²⁸ Como não poderia deixar de ser, o atraso constitutivo da vida rural e da prática da cultura permanecem, enquanto a linguagem os moderniza (com o ganho da explicitação, digamos assim, do nexo, *não necessariamente de oposição*, entre diferentes temporalidades de desenvolvimento, sendo o atraso, em duplo sentido, “cultivado” pela prosa [cultiva] que tira dele o melhor proveito).

²⁹ “Sou o que não foi, o que vai ficar calado”, *Primeiras estórias*, cit., 1962, p. 37.

Ao refletir sobre a prosa da História, Hegel já opunha o “entesouramento fantasioso das lembranças” a uma exploração do passado determinada pelo interesse geral, *portanto*, racional. Para que a História possa dar-se, ao mesmo tempo como objeto e como projeto, é preciso que a representação adequada do passado seja parte integrante e real da própria sociedade. Uma imagem que reúna a dispersão do devir.³⁰ Em contraponto, nas sociedades que Hegel chama de “fechadas”, a imagem do passado não se constitui como um “elo intermediário essencial” na constituição da condição política, racional. O que há, pelo contrário, são “formações estacionárias”, “que desde logo chegaram ao estado em que se encontram no presente, onde a perpétua reaparição do mesmo ocupa o lugar do que chamaríamos de *histórico*”.³¹ Trata-se de uma espécie de permanência que exclui toda transformação. A diferença nas formas de representação do passado corresponde, evidentemente, a diferentes modalidades da consciência.

Um dos inúmeros paradoxos da “Terceira margem do rio” diz respeito ao chamado à indistinção, por parte do narrador, depois justamente de passar a vida sem condição de distinguir-se do “outro”, sem possibilidade de se tornar sujeito de um trajeto no mundo. Depois que o pai finalmente desaparece, a reflexão sobre o próprio destino revela-se confissão culpada e o protagonista deseja habitar, morto, uma canoa, nas águas que desde cedo o engoliram. A encruzilhada do trágico não contém alternativa; entre a razão e o mito, a sina ainda vence³² e a personagem deseja lançar-se cegamente ao coração do mistério. Atendendo afinal ao destino voluntariamente (isto é, sem a luta do herói trágico — ainda que condenada ao fracasso — para escapar ao pré-determinado), o filho age por uma espécie de desígnio religioso, próximo a um sacrifício bíblico. Vale notar as inúmeras passagens que constroem no conto esse campo semântico do predeterminado; entre elas: “Eu mesmo *cumpria* de trazer para ele, cada dia, um tanto de comida furtada...” (p. 33); “Surpresa que mais tarde tive: que nossa mãe sabia desse meu *encargo*” (p. 34); “A gente *teve de* se acostumar com aquilo. Às penas, que, com aquilo, a gente mesmo nunca se acostumou, em si, na

³⁰ Sigo, de perto, os comentários de Paulo Arantes à ordem do tempo hegeliana. Cf. Paulo Arantes, “A prosa da História”, in: *Hegel – a ordem do tempo*, São Paulo, Ed. Polis, 1981, p. 147-167. Com certa liberdade, uso aqui metaforicamente a ideia de “sociedade fechada”, de outro modo inconcebível hoje em dia, ainda que o comentador deixe claro não se tratar, em Hegel, apenas de comunidades selvagens (dá o ex. da China e da Índia contemporâneas).

³¹ Op. cit., p. 159-160, grifo do autor.

³² Em *Primeiras histórias*, Guimarães Rosa parece criar uma analogia entre Tragédia — cujo surgimento e desenvolvimento se deu na passagem do século VI ao V a.C., na formação da *pólis* grega — e um sentido trágico advindo da modernização brasileira.

verdade” (p. 34); “Eu *nunca podia querer* me casar” (p. 35); “E falei, o que me urgia, jurado e declarado, que tive de reforçar a voz: — Pai, o senhor está velho, *já fez o seu tanto...* Agora, o senhor vem, *não carece mais...*” (p. 36).³³ Ou seja, o narrador vive o tempo como trauma e mito, num inferno a que nem o rio de Careonte poderia pôr fim. Ao destino da personagem parece corresponder uma diretiva autoral.

Parar o tempo — uma insistência poética rosiana — significa permanecer na *duração*, aquém da prova do tempo³⁴. Como interpretação da história, essa pauta antimoderna parece eternizar uma incapacidade política (ou de racionalização da história) que nos diz respeito; a heteronomia que o narrador da “Terceira margem do rio” termina por desejar, a mitificação da história que a obra de Guimarães Rosa preserva como um segredo alquímico.

Para além de seu mistério poético, talvez por isso o conto nos toque profundamente. Esse princípio composicional — de supressão do tempo, e portanto, de mitificação do passado e do presente — tem lugar numa cultura que nunca respondeu pelo nome. Não sendo de todos³⁵, não foi formada por sujeitos interessados em pensar a passagem do tempo como diferença e possibilidade de transformação. Por outra, a mitificação da história está ainda hoje por superar. Talvez não seja exatamente a atualidade com que Guimarães Rosa sonhou, mas guarda correspondência com uma sociedade em que o “antes” e o “depois”, embora diferentes, mal se distinguem.

RESUMO: O ensaio busca analisar e interpretar a suspensão do tempo histórico nas narrativas rosianas, a partir do romance *Grande sertão: veredas* e do conto “A terceira margem do rio”. Trata-se de identificar uma “temporalidade diferencial” sertaneja, banhada em mito, que qualifica as mudanças históricas trazidas pela modernização brasileira. Por hipótese, tal temporalidade diferencial sugere uma leitura enviesada da história, ou um modo — ainda atual — de leitura dominante do processo histórico, com qual nossa “literatura de dois gumes” guarda correspondência.

³³ Além dessas, lembremos a primeira passagem, já citada: “Cê vai, ocê fique, você nunca volte” (p. 32).

³⁴ Além da imagem central, decisiva nesse sentido, em que a canoa se firma no meio do fluxo do rio, barrando o fluir do tempo, formulações do narrador apontam nessa direção de uma suspensão temporal. Entre as formulações do problema, “Se meu pai, sempre fazendo ausência: e o rio-rio-rio, o rio — pondo perpétuo” (p. 37).

³⁵ Cf. Raymond Williams, “Culture is ordinary”, in *Resources of hope: culture, democracy, socialism*, London, Verso, 1958, p. 3-14.