

Ribeira metafísica nos contos de Guimarães Rosa.

Fernando Burgos  
The University of Memphis

Nosso trabalho é parte de um estudo monográfico dedicado a examinar os contos de Guimarães Rosa no qual propomos que o posicionamento metafísico da visão artística encontrada em sua narrativa breve não é apenas consistente através da totalidade de seus relatos, mas também coerente com a matriz filosófica de *Grande Sertões Veredas*. Enfocar-nos-emos aqui no conto “A terceira margem do rio” incluído na coleção *Primeiras estórias* (1962) cujos planos metafísicos neste caso têm a ver com a construção de uma metáfora do tempo como clave criativa e ontológica do texto. Para o leitor familiarizado com os contos da literatura latino-americana do século vinte não escapará o fato de que a imagem vertebral do conto de Guimarães provoca reminiscências com a de “À deriva” de Quiroga publicado em 1912. Referimo-nos à coincidência de seus elementos diegéticos configuradores, ou seja, principalmente, o marco definidor do rio e o deslocamento nesse meio em permanente movimento de um homem metido numa canoa. Além disso, em ambos os contos, a imagem do rio conjuntamente com sua ressonância de temporalidade forma parte de uma cosmovisão existencial do ser como transcurso, consciência e preparação da morte. Por outra parte, as diferenças na execução estética e estilística dos contos de Guimarães e Quiroga se podem estudar a luz de suas vertentes modernas de realização artística, ou seja, às particulares fases da modernidade às quais respondeu a obra de cada um deles.

A narratividade de Quiroga sem ser realista é mais explícita que a de Guimarães e sua utilização do discurso simbólico não comporta os obstáculos crípticos que se encontram na obra do autor brasileiro. No aspecto metafísico, Quiroga põe ênfase na questão do destino, ou melhor, na acidentalidade que prevalece no domínio do universo humano. Guimarães vê na compreensão do ser como temporalidade a única possibilidade de exercer o livre arbítrio. Outras diferenças estão relacionadas à maneira específica com que cada um deles assumiu a modernidade de sua obra. Referimo-nos neste caso à maneira concreta adotada por Quiroga e Guimarães com respeito à relação entre discursos críticos e criativos internalizada em sua criação artística.

A modernidade dos contos quiroguianos está estreitamente vinculada à construção de uma teoria do conto por meio da qual o escritor uruguaio extrai e conectou os rasgos essenciais da tradição universal que sua própria leitura situara em:

Los cuentos chinos y persas, los grecolatinos, los árabes de las ‘Mil y una noches’, los del Renacimiento italiano, los de Perrault, de Hoffmann, de Poe, de Mérimée, de Bret Harte, de Verga, de Chejov, de Maupassant, de Kipling, todos ellos son una sola y única cosa en su realización. Pueden diferenciarse unos de otros como el sol y la luna. Pero el concepto, el coraje para contar, la intensidad, la brevedad, son los mismos en todos los cuentistas de todas las edades. (Burgos 62)

Obcecado pelo encontro desse denominador comum e essencial do gênero, Quiroga se dirigiu à discussão, busca e precisão desses elementos identificadores em seus artigos “Ante el tribunal”, “El manual del perfecto cuentista”, “Los trucos del perfecto cuentista”, “Decálogo del perfecto cuentista”, e “La retórica del cuento”. Poderia argüir-se a esse respeito que a preocupação do autor de *Cuentos de amor, de locura y de muerte* o levou a enfocar-se exclusivamente no encontro dos dispositivos de tecnificação narrativa do conto, desfavorecendo assim os de configuração estética. A leitura de sua produção de

contos desmente certamente essa suposta impressão. O conto “À deriva” é um entre muitos outros relatos de Quiroga no que se pode apreciar seu sofisticado domínio no logro acabado de um equilíbrio entre tecnificação narrativa—o ritmo da intensidade da narração em particular—e o levantamento de uma profunda cosmovisão sobre a existência.

Enquanto o acesso aos planos configuradores da modernidade se produz em Quiroga através de seu encontro crítico do literário, em Guimarães Rosa não tropeçamos com construções decalogistas, nem incitações teóricas, nem revisões sobre posicionamentos artísticos, nem sequer a sugestão de uma produção narrativa anti-retórica. A articulação moderna do relato no caso do escritor brasileiro provém de sua concepção codificada do contístico na qual a deliberada autarquia da proliferação simbólica tende a evitar a convergência mono-interpretativa de tal codificação. Ou seja, ainda que seja possível que a abundante multiplicidade simbólica dos contos de Guimarães possa favorecer o surgimento de uma vertente interpretativa como totalidade, e em direção à elevação de uma visão metafísica ou de uma recuperação filosófica, o mais freqüente em seus contos será a dinâmica inter-relação de símbolos no momento em que esses começam a transformar-se dando origem assim a uma multiplicidade de leituras.

Podemos situar os signos mais universais do moderno na escritura de Guimarães Rosa atendendo a aproximação que Fokkema faz ao tema da modernidade. Para Fokkema “In Modernism the relation between text and represented world is characterized by the convention of *epistemological* doubt. There is no pretension that the text indeed describes the world it aims to describe, nor that the explanation it gives are more than an

approximation of truth” (16). O ingresso do pai no espaço do rio no conto de Guimarães atinge uma aura de mistério tanto para o narrador e os personagens do texto como para os leitores que não podem mais que ser absorvidos pela perplexidade do evento: “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. Os parentes, vizinhos e conhecidos nossos, se reuniram, tomaram juntamente conselho” (80).

Essa incerteza quanto a razão do não regresso paterno e de suas reais motivações para embrenhar-se no rio dentro de uma canoa no requererem em verdade nenhuma explicação na confecção criativa de um texto que assume o discurso estético da modernidade. A ansiedade ocasionada pelo desconcerto de um ato aparentemente arbitrário assim como a necessidade de resolver o mistério o pelo menos de esclarecer o fio condutor da incompreensão germinada pelo pai responde melhor ao imperativo de uma atitude racionalista assim como aos extensos hábitos derivados dos padrões do realismo estético, os quais—al menos dentro de um conceito de periodização literária—já deveriam extinguir-se na época em que Guimarães publicava (1929-1967). Por esta razão, Fokkema questiona a validade de ordenar a produção artística através de diferentes períodos:

The concept of period code tends to obfuscate the fact that, apart from the succession of avant-garde literature, older types of literature are still being read. The period code of Realism is supposed to have ended about 1880 or 1890, but there are still many readers of Flaubert and Tolstoy. The literary historian should create concepts to deal with such facts; the term sociocode may enable us to describe the protracted existence of codes that once were avant-garde but later became canonized or even trivial.” (12)

A visível persistência do realismo como discurso cultural naturalista, ou seja, marginalizado de modernidade, não apenas em sua acepção de demarcado signo de duração histórica, mas também como surgimento de uma simulação neo-realista no século vinte e vinte e um instila o entusiasmo por promover essa modalidade anti-moderna já seja sob o espúrio auspício dos consumismos e gostos impostos pelo mercado, já seja sob uma superficial capa de modernidade cujo patente disfarce aponta a toda uma literatura de simulacro no sentido que Baudrillard lhe dá ao termo.

É neste contexto que podemos entender a dificuldade de aceitar que a ação do pai em “A terceira margem do rio” fique irresoluta como sujeito de uma interpretação, ou melhor, que se apresente como a instalação de um enigma para o qual não se oferecem perceptíveis claves narrativas ou cuja existência haja sido complicadamente codificada na exuberância de signos transformados em imagens e da ulterior conversão destas em gestações metafóricas mantidas pela disseminação de seus componentes. Isso explica além do mais a tentativa de encontrar no elemento da loucura uma justificação da decisão do padre:

Pois bem, na multidão de figurantes de *Primeiras estórias*, os ‘personagens’ quase todos pertencem a duas categorias, a de loucos e a de crianças. Os da primeira são particularmente numerosos . . . a alienação é aceita como parte dolorosa da rotina da vida quando se declara paulatinamente (‘A terceira margem do rio’). . . . À primeira pessoa da narração pode corresponder o eu—não do autor, e sim de um relato nominalmente designado cuja personalidade se vai delineando paralelamente ao desenrolar-se da ação . . . ou o de ‘A terceira margem do rio’, que se vem contagiando com a demência do pai”<sup>1</sup>

Se aceitássemos a premissa mantida na aproximação crítica citada de que o êxodo do pai até o rio foi guiado por sua instabilidade mental a qual, além disso, “contagia” ao filho e

---

<sup>1</sup> “Os vastos espaços”, Paulo Ronai em *Primeiras estórias*, edição citada na bibliografia, pp. 22 e 25.

de que o mesmo é o relator da narração, deveríamos então, por um princípio de consistência lógica, pôr em dúvida cada uma das afirmações do narrador ou, conseqüentemente, estudar a visão inteira do universo narrativo dentro de uma plataforma artística dimensionada pelo tema da loucura. Ainda admitindo a riqueza de planos que evocaria tal estudo nos parece que esta direção analítica não pode ser fundamentada neste texto nem pela dinâmica de sua narração nem por seus constituintes simbólicos. Por outra parte, quando o próprio narrador se interroga sobre a possibilidade de sua loucura é quando mais segurança declara sobre a certeza de seu juízo: “Eu estava, muito no meu sentido” (84) extrapolando a insinuação de loucura em sua família com a afirmação “Ninguém é doido. Ou, então, todos” (84). Não tentamos sugerir aqui que no iceberg do mundo fictício um personagem narrativo que desminta o fato de estar louco não o esteja, mas sim revisar o grau de congruência narrativa que teria no texto tal enfoque, e, especialmente, as articulações de tal leitura com a visão metafórica do conto.

Mantemos, portanto, que o tema da loucura resulta numa pista narrativa falsa, devorada pelo tratamento do tempo e de sua função como metafísica existencial. Devemos ter em conta as instâncias cronológicas ou eventos que apontam a um suceder do tempo no conto tais como—“depois de *tamanhos anos* decorridos” (85), “e sido assim *desde* mocinho e menino” (79), “Mas se deu que, *certo dia*, nosso pai mandou fazer para si uma canoa” (79), “Nossa casa, *no tempo*, ainda era mais próxima do rio” (79-80), “E esquecer não posso, *do dia* em que a canoa ficou pronta” (80), “me diz-que-disseram: que constava que nosso pai, *alguma vez*, tivesse revelado a explicação” (84), “nunca mais se falou, *os anos todos*, não se condenava ninguém de doido” (84), “Eu sofria já o *começo de velhice*” (84) “E apontavam já em mim *uns primeiros cabelos brancos*” (84), “Minha

irmã *se mudou*, com o marido, para longe daqui” (83), “Nossa mãe *terminou indo também*, de uma vez, residir com minha irmã, *ela estava envelhecida*” (83)— não apenas carecem de um referente pontual de temporalidade na estória mas além disso contrastam com enunciados nos quais o barroquismo de seu jogo de contrários vem a conformar claras premissas existenciais: “esta vida era só o demoramento” (84)” e “Os tempos mudavam, no devagar depressa dos tempos” (83). Além disso, é precisamente a ausência do pai e não a sua suposta loucura a que cria a idéia de perpetuidade do rio. Queremos dizer que enquanto o pai representa uma figura de ausência para sua família, ele logra eclipsar o espaço transcurso do rio, sugerindo deste modo que o verdadeiro ingresso no tempo reside na compreensão da existência como viagem sem destino, deixando de importar a direção que leva a canoa e ressaltando, no seu lugar, a presença de um ser dentro, que não pode jamais desfazer-se do curso dessa temporalidade.

#### OBRAS CITADAS

Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Cairós, 1998

\_\_\_\_\_. *De la seducción*. Madrid: Cátedra, 1986

Burgos, Fernando. *Los escritores y la creación en Hispanoamérica*. Madrid: Castalia, 2004.

Fokkema, Douwe W. *Literary History, Modernism and Postmodernism*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1984.

Guimarães Rosa, João. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.