



O SERTÃO E SUAS ‘ESTÓRIAS’: UM OLHAR SOBRE O CONTO *A TERCEIRA MARGEM DO RIO*, DE GUIMARÃES ROSA: TECENDO ENCONTROS ENTRE FILOSOFIA E LITERATURA¹

Alex Fabiano Correia Jardim²

Daniel Silva Moraes³

Resumo:

Pretendemos apresentar nesse artigo uma conversação em torno do conto ‘A terceira margem do rio’, de Guimarães Rosa. Na oportunidade, nosso olhar sobre o conto será feita a partir de um diálogo com Deleuze e Guattari. Publicado em 1962, o conto ‘A terceira margem do rio’ faz parte do livro *Primeiras estórias*, de João Guimarães Rosa. Nele, somos apresentados à história de um homem que decide viver em uma canoa à deriva em um rio, para dele nunca mais saltar. O conto tem como narrador um dos filhos deste homem, que passa a viver em função da ambiguidade do pai ausente/presente. A partir do conto, atravessado por uma conversação com Gilles Deleuze e Guattari, discutiremos diversos temas, tais como: devir, criação, fuga.

Palavras-chave:

Literatura; Devir; Guimarães Rosa; Deleuze; Guattari.

1 Artigo recebido em 05/04/2021. Na primeira versão publicada deste artigo, não constava o nome do segundo coautor.

2 Doutor em Filosofia. Professor do Mestrado em Letras-Estudos Literários, do Mestrado Profissional em Filosofia e do Departamento de Filosofia/Universidade Estadual de Montes, MG. Coordenador do Grupo de Pesquisa e Filosofia, Ciências Humanas e Outros Sistemas de Pensamento/CNPq. Coordenador do canal Agenciamentos Contemporâneos: www.youtube.com/agenciamentos. Email: alex.jardim38@hotmail.com.

3 Graduação em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, UFMG. Mestre em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Montes Claros, MG.

**SERTÃO AND ITS 'STORIES':
A LOOK AT THE STORY *THE THIRD BANK OF THE RIVER*,
BY GUIMARÃES ROSA: WEAVING ENCOUNTERS BETWEEN
PHILOSOPHY AND LITERATURE**

**Alex Fabiano Correia Jardim
Daniel Silva Moraes**

Abstract:

We intend to present in this article a conversation around the story 'The third bank of the river,' by Guimarães Rosa. In the opportunity, our look at the tale will be made from a dialogue with Gilles Deleuze and Félix Guattari. Published in 1962, the short story 'The third bank of the river' is part of the book *Primeiras estórias*, by João Guimarães Rosa. In it, we are introduced to the story of a man who decides to live in a canoe adrift in a river, never to jump out of it. The story has as narrator one of the sons of this man, who starts to live due to the ambiguity of the absent / present father. From the short story, crossed by a conversation with Gilles Deleuze and Guattari, we will discuss several themes, such as: escape, imagination, creation and becoming.

Keywords:

Literature; To become; Filosofia; Deleuze; Guimarães Rosa; Guattari.

Deus meu! No sertão, o que pode uma pessoa fazer do seu tempo livre a não ser contar estórias? A única diferença é simplesmente que eu, em vez de contá-las, escrevia.

Guimarães Rosa apud Lorenz (1965, p. 310).

O Sertão é um atropelo. Não há explicação que dê conta da sua totalidade, dado que ele é infinito, absurdo, estranho, violento. A sua aridez constitui modos que paradoxalmente se misturam com a singeleza de um canto do pássaro Concriz ou Sofrê. O Sertão é nele mesmo um *acontecimento*. Seus personagens e suas histórias, o sol que torce a pele, as refregas do cotidiano. O observar do caboclo, que escorado num tronco qualquer, não busca um tempo que falta. Apenas sente em cada lufada de uma brisa quente as saudades de um tempo porvir. Um tipo de esperança ingênua de que aquele rio, outrora volumoso e espelho do sol, pudesse novamente molhar a terra e matar a sua fome. Um rio que possa tirar a terra da inanição e debilidade, devolvendo às pessoas a alegria do possível. Tudo muito heterogêneo: pessoas, sol, rio, chuva, terra, alegria. Modos diferentes de uma mesma superfície, de um mesmo plano. Cada corpo com sua potência. Sua textura. Abertos, na porosidade constitutiva de si à recepção de outras forças. Esse atravessamento de forças sobre os corpos compõem o existir do Sertão⁴, numa espécie de imanência absoluta.

Mas que sertão é esse? Geograficamente, não é o do Nordeste, do Polígono das Secas. É outro, bem menos conhecido e explorado artisticamente, seja pela literatura, seja pelo cinema: é o sertão do estado de Minas Gerais. É importante precisar essa distinção, porque, diferentemente do sertão calcinado e trilhado pelos retirantes, de por exemplo, Vidas Secas, de Graciliano Ramos, este é um sertão caracterizado por aquilo que se chama localmente os *campos gerais*, com suas pastagens boas para gado, a perder de vista. E – pasmem – pela abundância de água, tantos são os rios que cortam, dos quais o principal é o grande São Francisco, com seus numerosos afluentes. O leitor de Guimarães Rosa deve, portanto, habituar-se à ideia de um sertão que não é pardo nem árido (GALVÃO, 2000, p. 29).

4 Espaço amplo e perigoso, cheio de percalços e armadilhas, verdadeiro labirinto existencial, mas que admite brechas levando a saídas, vias de comunicação – talvez vias de salvação (GALVÃO, 2000, p. 30).

Guimarães Rosa⁵ foi desses que procurou perceber o Sertão e sua expressão. Como este ‘esculpia e cuspiá’ cada personagem, suas nuances, detalhes poderosos que nos conduzem ao sentido de um enunciado, “O que mais me influencia é a vida, a rua...” (ROSA, 1967). Se o “Sertão está em toda parte”, nos cabe a qualidade de entender seus signos e sua expressão. E escrever sobre o Sertão não é apenas debruçar-se sobre ele, num mero jogo analítico. Trata-se, acima de tudo, de escapar às ilusões dos discursos sobre o mesmo. Exige-se para isso entender que vida e escrita estão implicados⁶. Que escrever o Sertão é vivê-lo. Escrever o Sertão é tornar-se Sertão. Há uma radicalidade numa afirmação dessa natureza. Não está em questão aqui fazer da escrita sobre o sertão um mero exercício interpretativo. *Tornar-se* aqui assume a ideia de implicação, de composição e de mistura.

A cosmologia literária fundada por Rosa em seus romances e contos fabula mundos que não são meros devaneios que numa leitura apressada, poderia caracterizar uma espécie de fuga do real, “Todos os meus personagens existem. São criaturas de Minas: jagunços, vaqueiros, fazendeiros, pactários de Deus e do Diabo, meninos pobres, mulheres belas, moradores do Urucuia e redondezas” (ROSA, 1967). Neste caso, o imaginário converge para o real e vice-versa, nos convidando à leitura enquanto movimento de decifração, afinal de contas, as vidas, fatos, paisagens, apresentadas por Rosa é demarcada por mistério, forças contraditórias, indeterminações, nonsense. Disparidade.

5 João Guimarães Rosa nasceu em Codisburgo, no interior de Minas Gerais, em 27 de junho de 1908. Primeiro dos seis filhos de Florduardo Pinto Rosa e Francisca Guimarães Rosa. Manifestou desde muito cedo a paixão pelos livros e uma enorme aptidão para o estudo das línguas. Apesar da incrível facilidade com línguas estrangeiras, escolheu ser médico, e em 1930 formou-se pela Faculdade de Medicina da Universidade de Minas Gerais. Nos quatro anos seguintes, “exerceu a profissão no interior, adquirindo larga experiência da vida interiorana” (COUTINHO e SOUZA, 2001, p.1412-1413). Guimarães Rosa não fez só a interiorização da medicina em Itaguara, mas interiorizou também a vida do sertão e a linguagem do sertanejo, buscando apreendê-la e traduzi-la como traduzira antes os tratados de medicina. Em 1934, passou em segundo lugar no concurso para o Itamaraty e abandonou a medicina. Da ‘interiorização’ para o mundo, ou para onde a carreira diplomática o levasse – no caso, Hamburgo, Bogotá e Paris, entre os anos de 1938 a 1949 – além das diversas funções que ocupou no Brasil até sua morte em 1967 (CAYMMI, Stella, 2008, p. 128-129).

6 “Sim, veja, penso desta forma: cada homem tem seu lugar no mundo e no tempo que lhe é concedido. Sua tarefa nunca é maior que sua capacidade para poder cumpri-la. Ela consiste em preencher seu lugar, em servir à verdade e aos homens. Conheço o meu lugar e minha tarefa; muitos homens não a conhecem, ou chegam a fazê-lo quando é demasiado tarde. Por isso, tudo é muito simples e só espero fazer justiça a esse lugar e a essa tarefa. Veja como meu credo é simples. Mas quero ainda ressaltar que credo e poética são uma mesma coisa. Não deve haver nenhuma diferença entre homens e escritores; esta é apenas uma maldita invenção dos cientistas, que querem fazer deles duas pessoas totalmente distintas. Acho isso ridículo. A vida deve fazer justiça à obra, e a obra à vida. Um escritor que não se atém a esta regra não vale nada, nem como homem nem como escritor. Ele está face a face com o infinito e é responsável perante o homem e perante si mesmo. (...) Outras regras que não sejam este credo, esta poética e este compromisso não existem para mim, não as reconheço. Estas são as leis da minha vida, de meu trabalho, por elas me guio, para elas vivo.” (Rosa apud CAYMMI, Stela, 2008, p. 127-128).

Sendo possível pensar Rosa como escritor que produz dispositivos de heteróclito, o grande e estranho feito de seus textos consiste em reescrever a própria língua, redistribuindo-lhe as classes e as categorias e, por extensão, as categorias de pensamento: não aristotélico, seu dispositivo de linguagem faz falar um outro cuja racionalidade é puramente figural, outro deformado/deformante que não se determina a partir de um ‘primeiro’ que seja o ‘bem formado, o ‘normativo’, o de ‘bom-senso’, o ‘lógico’. Coexistência de pedaços, bró de cavalo e jibóia, Rosa o produz através da fusão de várias diacronias, sincronias e diatopias linguísticas: entre outros, seu uso muito intenso do arcaísmo, do que não mais se diz e é memória que aflora, e do neologismo, do que ainda não se disse e que é dito, faz dele um agenciador de várias temporalidades misturadas (HANSEN, 2000, p. 20-21).

Maurice Blanchot faz a seguinte afirmação: “a obra é a espera da obra” e é em decorrência disso que “somente nessa espera se concentra a atenção impessoal que tem por vias e por lugar o espaço próprio da linguagem” (BLANCHOT, 2005, p. 352). A obra, nesse sentido, é também ausência e silêncio. Nem por isso a obra deixa de expressar e fazer sentir um barulho, um incômodo, um ruído. A ideia de um ‘ruído’ presente no texto rosiano nos servirá de inspiração para a escrita: quais os ruídos que podemos ouvir a partir da leitura do conto *A terceira margem do rio*, de Guimarães Rosa. O diálogo ou conversação se dará com a filosofia de Gilles Deleuze/Guattari⁷. Privilegiaremos o conceito de *devenir* e de como é possível pensar uma ressonância desse conceito no interior do conto rosiano.

Se pudermos afirmar que a escrita de um romance e de um conto é diferente de uma escrita filosófica, também podemos dizer, numa mesma proporção, que quando as duas estabelecem como campo problemático a interpretação, o autor, a obra e o leitor, acabam por construir uma intercessão, uma aproximação, uma *philia*. Quando propomos essa implicação entre a filosofia de Deleuze/Guattari e o conto de Guimarães Rosa, é porque eles nos deixam claro o interesse pela literatura enquanto campo do pensamento importante para o desenvolvimento de problematizações filosóficas, se assim podemos falar.

Para Deleuze/Guattari há uma questão crucial ao pensar a literatura: falamos da criação. Não obstante, criar significa o movimento para novo. Quando Deleuze nos fala a

⁷ A literatura ocupa um lugar privilegiado no pensamento de Deleuze: já está presente em seus primeiros trabalhos não como objeto de análise enquanto tal, mas como instrumento. É que ao pensar a literatura e as categorias literárias, o filósofo não procura analisar algo de inteiramente alheio ao seu próprio ofício, objeto exterior e distanciável, mas algo no qual ele mesmo está imerso.

respeito da ideia de criar ou de criação, o que está em jogo é a potência de uma obra, a sua qualidade em nos apresentar um problema. Em nos provocar o pensamento. Uma obra, uma escrita literária tem de singular justamente seu caráter de produzir problemas; de nos retirar do senso comum. A sedução estaria aí. No caso do conto rosiano – nosso fio condutor nesse texto –, além da sedução da escrita, da sintaxe, há uma espécie de incômodo, de estranhamento, de ausência de resposta. Sem contar que nos deparamos com uma ‘estória’ cortante, com ‘certos hiatos’, tornando-a num quase-enigma.

A criação literária e suas exigências, juntamente com aquilo que de alguma forma compõe a fabricação de conceitos filosóficos, favorece-nos para pensarmos os autores apresentados (Rosa, Deleuze, Guattari). É Deleuze quem nos diz: *a reflexão filosófica pode recolher o que o romance mostra com tanta força e vida*. (DELEUZE, 2000, p. 314); neste sentido, o texto literário indicado abre-se à possibilidade de um diálogo entre filosofia e literatura, como já mencionamos.

Dos estranhamentos do Sertão, como demonstrou Guimarães Rosa, nos deparamos com um conto publicado pela primeira vez no ano de 1962 como uma dos 21 curtas narrativos que integram o livro *Primeiras estórias*, do escritor mineiro.

Primeiras estórias é, ou pretende ser, um manual de metafísica e uma série de poemas modernos. Quase cada palavra, nele, assume pluralidade de direções e sentidos, tem uma dinâmica espiritual, filosófica, disfarçada. Tem de ser tomado de um ângulo poético, anti-racionalista e anti-realista (...). É um livro contra a lógica comum, e tudo nele parte disso. Só se apóia na lógica para transcendê-la, para destruí-la (ROSA, 1963/1996, n/p.)⁸.

O *Primeiras Estórias* é, de fato, um livro de contos, formado por um conjunto de 21 narrativas bastante curtas. De certa forma, ao optar por lançar um livro nestes moldes, Rosa estava se aventurando por um terreno desconhecido, encarando de fato a feitura do conto, que é regida por regras bastante diferentes daquelas que regulam os romances e as novelas⁹. Nas palavras de Bosi,

8 Carta a J.J. Villard, seu tradutor para o francês – 14.10.1963 – Fundo João Guimarães Rosa – Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros – USP.

9 “A estrutura espelhada de *Primeiras estórias* e a inter-relação entre seus contos foi belamente observada por Clara Rowland, em sua obra *A forma do meio: livro e narração na obra de João Guimarães Rosa*. Nas palavras da autora”, “[...] o índice de *Primeiras estórias* é um índice plenamente “centrado”. A meio das 21 estórias que o compõem, o livro emoldurado pelas duas narrativas do “Menino” vai incluir um dos contos

Se comparada à novela e ao romance, a narrativa curta condensa e potencia no seu espaço todas as possibilidades da ficção. E mais, o mesmo modo breve de ser compele o escritor a uma luta mais intensa com as técnicas de invenção, de sintaxe compositiva, de elocução: daí ficarem transpostas depressa as fronteiras que no conto separam o narrativo do lírico, o narrativo do dramático (BOSI, 2006, p.7).

Constatamos, portanto, que todos os contos do livro estão relacionados entre si, de formas mais ou menos claras. Trata-se, certamente, de uma elaboração minuciosa de Guimarães Rosa, que inseriu, através de uma estrutura cuidadosamente planejada, outro nível de leitura à já complexa obra de arte que é *Primeiras estórias*. Como destaca Rosa Maria Graciotto Silva,

[...] podemos conjecturar que os 21 contos que compõem **Primeiras estórias** seguem uma estrutura rítmica estrategicamente engendrada por Guimarães Rosa, em que os temas fundamentais do amor, da violência, do misticismo, da loucura se repetem sob prismas diferentes. O 11º conto “O espelho”, como polo irradiador, fornece indícios sobre a variabilidade das facetas desses temas que se desenvolvem em torno de personagens que também se repetem: crianças, velhos, loucos, homens e mulheres à margem da vida, em situações de anormalidade. Assim como num espelho, há uma imagem em primeiro plano e outras que se refletem de soslaio ou como pano de fundo, o mesmo podemos constatar nos contos de **Primeiras estórias**, em que reflexos de personagens e situações resvalam de um conto para outro, provocando um embriçamento entre as histórias. Essas pinceladas genéricas sobre a estrutura organizacional de **Primeiras estórias**, mesmo feitas de forma incipiente, sinalizam-nos o trabalho minucioso do autor no processo composicional de sua obra, em que nenhum elemento apresenta-se aleatoriamente (SILVA, 2003, p. 691, grifos do autor).

mais conhecidos e complexos de Rosa, “O espelho”, que tem como ponto de fuga a descoberta, no espelho esvaziado, de um “rosthino de menino, de menos-que-menino – só. Só” “[...]. Meio do livro, que o divide em duas partes e que marca, plenamente, a imagem do livro rosiano que aqui perseguimos: uma moldura orientada para um interior que tem no seu centro o ponto de fuga da própria proliferação do livro, do seu transbordamento. E não é por acaso que a experiência insana que leva o protagonista ao desenvolvimento de uma técnica para progressivamente se libertar das camadas falsas da sua imagem, até descobrir a vertigem de um vazio “nascente” no qual a ideia de infância, em Rosa, encontra o seu lugar, tem origem no resultado perturbador do encontro de dois espelhos.” “[...] O centro do livro, como ponto em que a orientação se suspende num movimento de ida-e- volta – a confusão do mensageiro –, volta aqui a repropor-se. O jogo entre as margens – as estórias da infância – e a descoberta de um centro que as reflete numa imagem que suspende o tempo é a base da estrutura de *Primeiras estórias*” (ROWLAND, 2011, p. 169).

Na carta de Guimarães Rosa ao seu tradutor para o francês (Carta a J.J. Villard, em 1963 – arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros, USP), o escritor refere-se ao livro *Primeiras estórias* como sendo muito mais que “uma coleção de estórias rústicas”, ou seja, uma série de contos em prosa, mas como sendo, ou pretendendo ser, “uma série de poemas modernos”. Posteriormente justifica a definição, passa a dizer que, em *Primeiras estórias*, quase cada palavra assume pluralidade de direções e sentidos. Essa pluralidade de interpretações, assim como a reverência pela Palavra em si, são características do fazer poético, segundo afirma o poeta e ensaísta mexicano Octavio Paz:

A forma mais alta da prosa é o discurso, no sentido estrito dessa palavra. No discurso as palavras aspiram a se constituir em significado unívoco. Esse trabalho implica reflexão e análise. Ao mesmo tempo introduz um ideal inatingível, já que a palavra se nega a ser mero conceito, significado sem outra coisa mais. Cada palavra – à parte suas propriedades físicas – encerra uma pluralidade de sentidos. Assim, a atividade do prosador se exerce contra a natureza própria da palavra. [...] Na prosa a palavra tende a se identificar com um dos seus possíveis significados, à custa dos outros: ao pão, pão; e ao vinho, vinho. Essa operação é de caráter analítico e não se realiza sem violência, já que a palavra possui vários significados latentes, tem uma certa potencialidade de direções e sentidos. O poeta, em contrapartida, jamais atenta contra a ambiguidade do vocábulo. No poema a linguagem recupera sua originalidade primitiva, mutilada pela redução que lhe impõem a prosa e a fala cotidiana. A reconquista de sua natureza é total e afeta os valores sonoros e plásticos tanto como os valores significativos. A palavra, finalmente em liberdade, mostra todas as suas entranhas, todos os seus sentidos e alusões, como um fruto maduro ou como um foguete no momento de explodir no céu. O poeta põe em liberdade sua matéria. O prosador aprisiona-a (PAZ, 1982, p. 25-26).

Partindo desta definição de Paz, fica mesmo muito difícil não enxergar os contos presentes no *Primeiras estórias* como poemas. Afinal, a linguagem encontrada em toda a obra rosiana não está de forma alguma “aprisionada”, mas sim em estado de ampla liberdade: de significados, de interpretações, de formas.

Bosi também alude ao fato da literatura rosiana romper a separação que existe entre prosa e poesia: “Toda voltada para as forças virtuais da linguagem, a escritura de Guimarães Rosa procede abolindo intencionalmente as fronteiras entre narrativa e lírica, distinção batida e didática [...]” (BOSI, 1978, p. 483).

Benedito Nunes também destaca a aproximação entre prosa e poesia na escrita

rosiana. Para Nunes, a linguagem desarvorada, intensa e rebelde da prosa rosiana ‘confina com a poesia’. Mas como é possível esta prosa-poesia na escrita rosiana? Os sinais característicos da poesia clássica (como a métrica e a rima) não são mais fundamentais para se definir o que é uma obra poética. O que a define, então? Para Barthes, uma de suas principais características é justamente sua relação visceral com a linguagem:

A Palavra é aqui enciclopédica, contém simultaneamente todas as acepções entre as quais um discurso relacional lhe teria imposto escolher. Cumpre então um estado que só é possível no dicionário ou na poesia, ali onde o nome pode viver privado de seu artigo, reduzido a uma espécie de grau zero, preenhe ao mesmo tempo de todas as especificações passadas e futuras. A Palavra aqui tem uma forma genérica, é uma categoria. Cada palavra poética é assim um objeto inesperado, uma caixa de Pandora de onde saem voando todas as virtualidades da linguagem; é portanto produzida e consumida com uma curiosidade particular, uma espécie de gulodice sagrada. Essa Fome da Palavra, comum a toda a poesia moderna, faz da palavra poética uma palavra terrível e desumana. Institui um discurso cheio de buracos e cheio de luzes, cheio de ausências e de signos supernutritivos, sem previsão nem permanência de intenção e por isso mesmo tão oposto à função social da linguagem, que o simples recurso a uma palavra descontínua abre a via de todas as Sobrenaturezas (BARTHES, 2004, p. 43-44).

Voltamos, assim, mais uma vez para a carta de Rosa para Jean-Jacques Villard, na qual o escritor mineiro define as características do *Primeiras estórias*: “Quase cada palavra, nele, assume pluralidade de direções e sentidos, tem uma dinâmica espiritual, filosófica, disfarçada. Tem de ser tomado de um ângulo poético, anti-racionalista e anti-realista” (ROSA, 1963/1996). Podemos perceber que Rosa não só desejou como conseguiu fazer de sua literatura em prosa uma obra essencialmente poética.

Assim, o escritor se viu diante do grande desafio de adaptar seu estilo literário, caracterizado pela multiplicidade (de vozes, de interpretações, de camadas), em contos, ou seja, histórias de pequena extensão. Talvez por isso a escolha do nome que batizou a obra: eram de certa forma, as “primeiras estórias” que Rosa contava nesses moldes. O resultado dessa incursão de Rosa no gênero foi um livro excepcional, composto de 21 narrativas curtas, mas que traziam, ocultas em seu tamanho diminuto, uma enorme riqueza estética, múltiplas camadas de significação e inúmeras possibilidades de interpretação.

*A terceira margem do rio*¹⁰ (narrativa de número 6 na obra *Primeiras estórias*), narra a história de um homem comum, que decide fazer uma canoa. Após a canoa pronta, se propõe a algo inusitado: embarcar na própria para dela nunca mais saltar, deixando para trás, esposa, dois filhos e uma filha. “Mas se deu que, certo dia, nosso pai mandou fazer para si uma canoa” (ROSA, 2005, p. 77). É o sertão e suas bizarrices.

A gente do sertão, os homens de meus livros (...) vivem sem consciência do pecado original; portanto, não sabem o que é o bem e o mal. Em sua inocência, cometem tudo o que nós chamamos de ‘crimes’, mas que para eles não o são. (...) No sertão, cada homem pode se encontrar ou se perder. As duas coisas são possíveis. Como critério, ele tem apenas sua inteligência e sua capacidade de adivinhar. Nada mais. E assim se explica também aquele provérbio sertanejo que à primeira vista parece outro paradoxo, mas que expressa uma verdade muito simples: o diabo não existe, por isso ele é tão forte (ROSA, 1965, p. 35-60).

Nesse conto, a água é a nossa geografia. Como já adiantamos no início desse texto a partir de uma citação da Galvão (2000), esse sertão demarcado por Rosa é entrecortado por rios e veredas. No conto *A terceira margem do rio*, o personagem principal é justamente o rio. Este traça uma cartografia entre pai, mãe, filha, filho, casa, família. O rio é um demarcador das existências. “Nossa casa, no tempo, ainda era mais próxima do rio, obra de nem quarto de légua; o rio por aí se estendendo grande, fundo, calado que sempre. Largo, de não se poder ver a forma da outra beira” (ROSA, 2005, p. 77). Quais os signos que são enunciados nesse teatro das relações entre pessoas, natureza, modos, todos eles, por vezes obscuros? Tal indagação é inspirada pelo gesto do pai, que por uma *desordem* qualquer da razão, resolve partir, seguir, continuar... talvez pudéssemos falar de uma experimentação do infinito (navegar) em contraponto aos limites impostos pelas ‘ordens da vida’ (família, obrigações, afazeres). Falamos de um pai e sua viagem, sua travessia, rumo à existente presença invisível de uma terceira margem. Àquela que pretende escapar de um contorno externo, de um limite, de um plano de organização, com suas normas de conduta e suas palavras de ordem.

Assim Guimarães Rosa, de maneira deliberada, criou uma obra cheia de “espaços vazios”, que poderiam (e deveriam) ser preenchidos pelos leitores. Falando sobre o *Primei-*

10 *A terceira margem do rio* (Primeiras estórias) veio-me, na rua, em inspiração pronta e brusca, tão ‘de fora’ que instintivamente levantei as mãos para ‘pegá-la’, como se fosse uma bola vindo ao gol e eu o goleiro. (ROSA, 2006, p.79).

ras estórias (e, especificamente, sobre *A terceira margem do rio*), Pires e Mendes chamam a atenção para a busca pelo sentido que é empreendida pelo leitor, e que, no final, revela-se o próprio sentido:

O leitor sabe que ele, o canoeiro (e o próprio leitor) está na terceira margem e especula sobre o sentido que ela teria. Esse especular a que o texto força o leitor é alcançado exatamente por meio da indefinição. Esse vazio conceitual lançado no espaço gera no leitor a ânsia de preencher. Gera desejo produtor de engates maquínicos. Esse procedimento, portanto, que tem início já no título, é o mais importante na estrutura dessa máquina textual. É uma armadilha (...) pronta a entrar em funcionamento, necessária para que a máquina se expanda. O leitor é forçado à indagação e a cada nova experiência especulativa sobre as fronteiras das margens traz mais conexões a esse rizoma insaturável. (...) É somente na experiência de busca pela terceira margem que esta se mostrará. Cada leitor verá a margem que melhor lhe fere os sentidos a depender da chave de leitura da qual se valerá (PIRES; MENDES, 2013, p. 81-82).

Os autores chamam a estratégia de Rosa de uma ‘armadilha’, colocada no texto de maneira a criar no leitor a necessidade de descobrir um sentido para a narrativa. O processo tem início no próprio título do conto, afinal, o texto, em momento algum, se refere a esta ‘terceira margem’. O leitor, instigado (e provocado) pela indagação sobre o que seria esta ‘terceira margem’, lança-se ele mesmo em busca desse sentido. Nesse processo de busca do sentido, ele é finalmente criado¹¹. Nesse itinerário, o texto se junta à sensibilidade individual do leitor e agora é um novo texto, uma nova leitura, individualizada e única. É esta a magia da escrita rosiana. O sentido só existe quando (e se) procurado, fazendo de cada leitor um descobridor/inventor de sentidos, exercendo ele mesmo uma atividade genuinamente criadora. E, assim como o Pai do conto, esse leitor deve buscá-lo sozinho,

11 Segundo Blanchot, “Indeferida pela história, a literatura joga por um outro lado. Se não está realmente no mundo, trabalhando para fazer o mundo, é porque, por sua falta de ser (de realidade inteligível), ela se relaciona com a existência ainda desumana. Sim, ela reconhece, existe em sua natureza um deslizamento estranho entre ser e não ser, presença, ausência, realidade e irrealidade. O que é uma obra? Palavras reais e uma história imaginária, um mundo onde tudo o que acontece é tirado da realidade, e esse mundo é inacessível; personagens que se querem vivos, mas sabemos que sua vida é feita de não viver (de permanecer ficção); então, um puro nada? Mas o livro está ali, nós o tocamos, as palavras são lidas, não podemos mudá-las; o nada de uma ideia, do que só existe compreendido? Mas a ficção não é compreendida, é vivida sobre as palavras a partir das quais se realiza, e é mais real, para mim que a leio ou a escrevo, do que muitos acontecimentos reais, pois se impregna de toda a realidade da linguagem e se substitui à minha vida, à força de existir” (BLANCHOT, 1997, p. 326).

na superfície sempre mutante do rio do sentido:

O canoeiro retira-se para o lugar do entre. O leitor, assim como o narrador, observa o fluir das águas do rio e do tempo a partir da margem. Não nos é concedido navegar no rio ou acompanhar o canoeiro em sua aventura. Propositalmente somos postos à margem, junto ao narrador. Será preciso que cada um se aventure sozinho nesse permanecer em uma canoa onde só há lugar para um. Trata-se de um permanecer dinâmico, uma vez que o estar no entre do rio exige esforço colossal. Não é gratuita essa estadia. Embora possa se ter a ilusão de um estar sempre no mesmo espaço, o esforço, vale lembrar, é para permanecer em um rio que é sempre outro, já alertava Heráclito (PIRES; MENDES, 2013, p. 76).

O pai no conto rosiano quando se propõe a fazer uma canoa, demonstra a força do seu espírito, a inflexibilidade do seu propósito. Por outro lado, seu gesto carrega em si, frieza e violência. Se a construção da canoa é a sua utopia; o abandono da família o tornaria a outros olhos, um homem sem qualidades,

Sem alegria nem cuidado, nosso pai enalçou o chapéu e decidiu um adeus para a gente. Nem falou outras palavras, não pegou matula e trouxa, não fez a alguma recomendação (...) Nosso pai entrou na canoa e desamarrou, pelo remar. E a canoa saiu se indo – a sombra dela por igual, feito um jacaré, comprida longa (ROSA, 2005, p.77-78).

Tratar-se-ia de um pai que nos arremessa à uma ‘nova’ moral? A sua apaixonada indiferença denota a existência de um homem paradoxal? Afinal, podemos pensá-lo enquanto alguém que vive entre o compromisso com seus sentimentos e a recusa em se comprometer com a sua família?

Num outro aspecto, nos deparamos no decorrer do conto com a figura do filho mais velho, que passa, daquele dia em diante (após a saída do pai), a se dedicar ao propósito de manter vivo o pai que se ausentou para uma vida no leito do rio. O trabalho desse filho dedicado passa a ser, então, deixar todos os dias, em uma das margens do rio, um pouco de alimento para a subsistência de seu autoexilado pai. Numa atividade cotidiana e metódica, a ação desse filho mais velho diminui os sentimentos de ausência e de incerteza. Mas o que ocorreu – a saída do pai – permanece inapreensível.

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 (ROSA, 2005, p. 78).

Anos depois, era possível perceber as tristes consequências da devoção deste filho à figura paterna: entrando já em idade avançada, o filho não havia se casado, e manteve sua vida praticamente inalterada, ao contrário de seus parentes mais chegados. Afinal, sua irmã havia se casado e se tornado mãe; seu irmão se mudou para uma cidade grande; e sua própria mãe, já envelhecida, foi morar com a filha. Todos mudaram menos ele. Sua justificativa para esta vida estática? Alguém tinha que cuidar de seu pai,

Nossa mãe terminou indo também, de uma vez, residir com minha irmã, ela estava envelhecida. Eu fiquei aqui, de resto. Eu nunca 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 (ROSA, 2005, p. 80-81).

Eu mesmo cumpria de trazer para ele, cada dia, um tanto de comida furtada: a ideia que senti, logo na primeira noite, quando o pessoal nosso experimentou de acender fogueiras em beirada do rio, enquanto que, no alumiado delas, se rezava e se chamava. Depois, no seguinte, apareci, com rapadura, broa de pão, cacho de bananas. Enxerguei nosso pai, no enfim de uma hora, tão custosa para sobreviver: só assim, ele no ao-longo, sentado no fundo da canoa, suspendia no liso do rio. Me viu, não remou para cá, não fez sinal. Mostrei o de comer, depusitei num oco de pedra do barranco, a salvo de bicho mexer e a seco de chuva e orvalho. Isso, que fiz, e refiz, sempre, tempos a fora. (ROSA, 2005, p. 79).

Um dia, já passados vários anos da partida do pai, o filho toma uma decisão. Grita na margem, acena com insistência e propõe uma troca de papéis: ele assumiria o lugar do pai no barquinho, enquanto este poderia, finalmente, voltar a viver em terra seca, “Pai, o senhor está velho, já fez o seu tanto... Agora, o senhor vem, não carece mais... O senhor vem, e eu, agora mesmo, quando que seja, a ambas vontade, eu tomo o seu lugar, do senhor, na canoa” (ROSA, 2005, p. 82). Para sua surpresa, o velho responde ao aceno, e começa a se movimentar em direção à margem. E eis que para sua vergonha, o filho se arrepende, muda de ideia e, apavorado, foge da presença do pai, aquela presença há tanto tempo ansiada.

Ele me escutou. Ficou em pé. Manejou remo n'água, proava para cá, concordado. 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... Por pavor, arrepiados os cabelos, corri, fugi, me tirei de lá, num procedimento desatinado. Porquanto que ele me pareceu vir: da parte de além (ROSA, 2005, p. 82).

O filho adoece, então, e se prepara para, ele mesmo, realizar sua própria viagem sem retorno: sua passagem da vida para a morte. Mas ele faz um último pedido: que seu corpo seja depositado em uma pequena canoa e depois lançado no mesmo rio onde o pai passava seus dias, “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 a dentro – o rio” (ROSA, 2005, p. 82).

É uma narrativa que nos fala a todo o momento das antinomias da angústia. Que faz com que imediatamente o leitor pergunte: afinal, quem é esse pai? Que família é essa? Qual é a força por trás desse ato inicialmente tão tresloucado, e ao mesmo tempo, tão simples: de deixar uma vida à margem, em função de uma nova vida, marcada pela solidão e pelas incertezas das correntezas de um rio em sua imensidão.

O nada, a desordem, o acaso. A força da narrativa e dos personagens nos faz empreender numa busca, não por explicações, mas pelas implicações contidas na narrativa, que apesar de curta, nos permite uma preciosa condição para pensarmos a natureza humana. Há um tipo de frescor no conto. Guimarães Rosa, conforme ele mesmo confessou em uma entrevista concedida em 1965, durante o Congresso de Escritores Latino-Americanos:

Gostaria de ser um crocodilo, porque amo os grandes rios, pois são profundos como a alma do homem. Na superfície são muito vivazes e claros, mas nas profundezas são tranquilos e escuros como os sofrimentos dos homens (ROSA, 1965).

Ao ‘navegar’, o pai vai construindo outra cartografia. Vai inventando outro modo de vida. Esse plano que é o rio não carece de transcendência. Trata-se acima de tudo de uma experimentação imanente: navegar, fluir, seguir, fugir... E esse movimento se dá a

partir das rupturas aos planos de organização, às determinações da ordem familiar.

O movimento feito pelo Pai no conto é o movimento de se tornar um *devoir* (um vir-a-ser). O personagem, ao ir para a canoa, abre mão, instantaneamente, de diversos papéis: ele não é mais “pai”, nem “marido”, nem “provedor”. Na visão do Filho, ele se deshumaniza:

Mas eu sabia que ele agora virara cabeludo, barbudo, de unhas grandes, mal e magro, ficado preto de sol e dos pelos, com o aspecto de bicho, conforme quase nu, mesmo dispondo das peças de roupas que a gente de tempos em tempos fornecia (ROSA, 2005, p. 80).

O Pai passa a estar eternamente à deriva no rio. Ele, para surgir novo, teve que, primeiro, ‘desaparecer’. Mas vejamos, Ele, o pai, possui uma existência, mesmo ‘ausente’. Seu desaparecimento não o torna menos real. A sua ausência insensifica a sua presença, de tal modo que ele se torna em ‘alguma coisa’, não menos real e relevante, porém mais difícil de definir.

A partir de seu exílio, o pai deixa de ser uma presença física no seio familiar, e se torna num outro tipo de presença. O desaparecimento, segundo Deleuze e Parnet, está intimamente ligado ao ato de criação: “É que traír é difícil, é criar. É preciso perder sua identidade, seu rosto. É preciso desaparecer, tornar-se desconhecido” (DELEUZE; PARNET, 1998, p.58). E coube ao filho o trabalho de narrador-traidor, “Sou homem de tristes palavras” (ROSA, 2005, p. 81), afirma o Filho. De fato, coube a ele a tarefa de narrar a história do Pai e, com isso, criá-la. O Filho tem o papel de criador dentro do conto, “Nosso pai carecia de mim” (ROSA, 2005, p. 81), mesmo que não tivesse o devido entendimento dessa importância, afinal, era das palavras desse filho, da força de sua narrativa que se constituía materialidade ao pai. Eram essas palavras que davam ao Pai uma existência no mundo real.

O Filho, em uma parte da narrativa, chega a nos alertar para o fato de deliberadamente inventar fatos a respeito do Pai para as pessoas ao seu redor: “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” (ROSA, 2005, p. 80). O próprio Filho admite que sua narrativa não é, portanto, uma representação exata da vida do Pai ausente. É, mais do que isso, uma tentativa de criar um Pai, de presentificá-lo, através da narração.

Portanto, quando representamos, através de uma narrativa, uma história ‘real’, não a estamos simplesmente reproduzindo, mas criando algo, que é a própria narração. O Filho parte de uma história vivenciada (a história do próprio Pai) para, através de suas palavras, criar outra história, a história narrada. Da mesma forma que o Pai criou linhas de fuga num mundo ao decidir navegar, o Filho também se torna, por sua vez, um ‘criador de mundos’, através de sua narração. Em seu livro *A Anomalia Poética*, Silvina Rodrigues Lopes escreve sobre a importante relação entre a memória e a invenção:

A memória-interpretação-invenção é uma memória carregada de emoção precisamente porque nela se procuram os indícios do que nunca foi vivido; ela não é um produto, mas uma operação, um engendramento de imagens sempre enigmáticas, que detém na capacidade de ilusão a verdadeira força, a força criadora. É o que acontece na “visão” poética, imagem incomensurável, porque imagem-aparição, algo como um relâmpago que pelo excesso de luz fulmina, uma exclamação que não se transforma em discurso, mas é nele que persiste, em excesso, expressão do inexprimível (LOPES, 2006, p. 28-29).

Lopes faz referência, portanto, a um tipo de memória criativa; uma que não é simplesmente uma busca por algo anteriormente vivenciado, mas, pelo contrário, uma busca ativa por coisas nunca vividas. Ela é, assim, não um simples resultado das impressões deixadas na mente por fatos acontecidos, mas, antes, uma operação, um engendramento de imagens, que possui justamente no poder da ilusão, o bastante para classificá-la como falsa. É, pois, com a memória-experimentação-invenção que o Filho está lidando, já que através dela ele cria sua narrativa sobre o Pai, esta imagem desmedida e inexprimível. Ao mesmo tempo em que narra a vida do pai, o Filho cria uma vida: o filho sem sair do lugar, à margem, o pai em seu fluxo. No entanto, através das palavras do Filho, através de sua narrativa, um relacionamento entre os dois é fabulado. A distância não é sequer diminuída, mas o abismo intransponível é atravessado pela palavra. Ambos estão ligados. “Não, de nosso pai não se podia ter esquecimento; e, se, por um pouco, a gente fazia que esquecia, era só para se despertar de novo, de repente, com a memória, no passo de outros sobressaltos” (ROSA, 2005, p. 80). Como se esquecer de alguém que fez do ato de tornar-se ausente estar tão presente? Esta inacessibilidade que era, ao mesmo tempo, uma proximidade, confundia a família abandonada. É o que indicam as palavras do Filho-Narrador:

Nem queria saber de nós; não tinha afeto? [...] Sendo que, se ele não se lembrava mais, nem queria saber da gente, por que, então, não subia ou descia o rio, para outras paragens, longe, no não- encontrável? Só ele soubesse (ROSA, 2005, p. 80).

Deleuze e Guattari destacam em *Mil platôs*, a importância de se estar ‘no meio’; sem estar ligada a nenhuma das margens, um *intermezzo*:

[...] o meio não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade. Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 49).

Voltando ao conto, enxergamos uma recusa à estagnação, no personagem Pai. Em diversas passagens do texto, vemos que ele é uma pessoa que não se permite ser apreendido, nem física nem idealmente. Ele escorre, passa, escapa, foge. Nem a religião, nem a lei, nem a imprensa, nem mesmo a saudade da família, nada foi capaz de demover o Pai de sua decisão, sequer de torná-lo mais próximo, mais apreensível. O Pai não pôde ser capturado, porque o seu *habitat* era justamente o lugar- nenhum, o entre-lugares do espaço do leito do rio; do meio do rio. Ele “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” (ROSA, 2005, p. 78). O lugar do Pai é, assim, definido como o “meio a meio” do rio, o lugar “entre margens”.

O rio do conto é perpétuo: “[...] o rio-rio-rio, o rio – pondo perpétuo” (ROSA, 2005, p. 81). Também é chamado de imparável: “nessa água, que não para, de longas beiras” (ROSA, 1988, p. 37). Assim, podemos perceber que existe uma convergência no conto entre o personagem do Pai e o rio, já que ambos compartilham várias características. É, portanto, com o rio que o Pai se identifica ao abandonar seu papel de ‘homem-humano’. É com o Rio que ele vai se parecer, cada vez mais, ao mesmo tempo em que se distancia da condição humana. Ele entra, portanto, em um processo que chamamos de *devir-rio*. E o que seria este ‘devir’? Na definição de Deleuze e Parnet,

Devir é jamais imitar, nem fazer como, nem ajustar-se a um modelo, seja ele de justiça ou de verdade. Não há um termo de onde se parte, nem um ao qual se chega ou se deve chegar. Tampouco dois termos que se trocam. A questão “o que você está se tornando?” é particularmente estúpida. Pois à medida que alguém se torna, o que ele se torna muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, núpcias entre dois reinos. As núpcias são sempre contra natureza (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 10).

O devir não é imitação nem assimilação, mas sim uma evolução não paralela, em que representantes de duas naturezas diversas estabelecem um tipo de relacionamento, que o autor chama de núpcias entre dois reinos, acrescentando que as núpcias são sempre contra a natureza. De fato, o casamento é este encontro entre seres diversos, que, ao se juntarem, tornam-se um só corpo em devir,

[...] não é uma evolução, ao menos uma evolução por dependência e filiação. O devir nada produz por filiação; toda filiação seria imaginária. O devir é sempre de uma ordem outra que a da filiação. Ele é da ordem da aliança. Se a evolução comporta verdadeiros devires, é no vasto domínio das *simbioses* que coloca em jogo seres de escalas e reinos inteiramente diferentes, sem qualquer filiação possível. Há um bloco de devir que toma a vespa e a orquídea, mas do qual nenhuma vespa-orquídea pode descender (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 19).

O devir não é uma coisa; um algo-dado. O devir é, na verdade, um processo contínuo, através do quais dois elementos díspares se aproximam, se relacionam e se implicam. Não faz sentido, portanto, dizer que o Pai se transformou em rio. O mais correto seria dizer que ele entrou em devir com o rio, que ele fez devir-rio. É um tornar-se sem “ser”.

Um devir não é uma correspondência de relações. Mas tampouco é ele uma semelhança, uma imitação e, em última instância, uma identificação. [...] Os devires-animais não são sonhos nem fantasmas. Eles são perfeitamente reais. Mas de que realidade se trata? Pois se o devir animal não consiste em se fazer de animal ou imitá-lo, é evidente também que o homem não se torna “realmente” animal, como tampouco o animal se torna “realmente” outra coisa. O devir não produz outra coisa senão ele próprio. É uma falsa alternativa que nos faz dizer: ou imitamos, ou somos. O que é real é o próprio devir, o bloco de devir, e não os termos

supostamente fixos pelos quais passaria aquele que se torna. O devir pode e deve ser qualificado como devir-animal sem ter um termo que seria o animal que se tornou. O devir-animal do homem é real, sem que seja real o animal que ele se torna; e, simultaneamente, o devir-outro do animal é real sem que esse outro seja real. É este ponto que será necessário explicar: como um devir não tem sujeito distinto de si mesmo; mas também como ele não tem termo, porque seu termo por sua vez só existe tomado num outro devir do qual ele é o sujeito, e que coexiste, que faz bloco com o primeiro (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 18).

O devir, portanto, não tem um termo, ou seja, não tem um objetivo final: o Pai não será, nunca, um rio. Mas, ao entrar em relacionamento com o rio, faz devir-rio, e este devir é real. É um processo inesgotável, um processo que teve início no momento em que ele passou a viver continuamente no leito do rio. Foi a partir daí que se estabeleceu o devir e, a partir desse devir, ambos (Pai e rio) mudaram. O Pai-rio: mudo, indeterminado, inapreensível, livre. O rio também mudou: a partir do instante em que o pai faz com ele uma composição ele já não era mais só um rio, afinal, um novo elemento se instalara permanentemente entre suas duas margens – um homem vivia ali agora, para sempre. Uma expressão do rio.

A família do Pai nunca mais olhou o rio da mesma maneira: onde antes havia apenas água, agora estava a presença (quase sempre invisível) de um ente querido, e os que olhavam para seu leito buscavam vislumbrar algo mais do que apenas as águas em movimento. Rio e Pai formavam, agora, um devir contínuo, sem começo nem fim:

[...] uma linha de devir não tem começo nem fim, nem saída nem chegada, nem origem nem destino; e falar de ausência de origem, erigir a ausência de origem em origem, é um mau jogo de palavras. Uma linha de devir só tem um meio. O meio não é uma média, é um acelerado, é a velocidade absoluta do movimento. Um devir está sempre no meio, só se pode pegá-lo no meio. Um devir não é um nem dois, nem relação de dois, mas entre-dois, fronteira ou linha de fuga, de queda, perpendicular aos dois. Se o devir é um bloco (bloco-linha), é porque ele constitui uma zona de vizinhança e de indiscernibilidade, um *no man's land*, uma relação não localizável arrastando os dois pontos distantes ou contíguos, levando um para a vizinhança do outro, , - e a vizinhança-fronteira é indiferente à contiguidade quanto à distância. Na linha ou bloco do devir que une a vespa e a orquídea produz-se como que uma desterritorialização, da vespa enquanto ela se torna uma peça liberada do aparelho de reprodução da orquídea, mas também da orquídea enquanto ela se torna objeto de um orgasmo da própria vespa liberada

de sua reprodução. Coexistência de dois movimentos assimétricos que fazem bloco numa linha de fuga onde se precipita a pressão seletiva. A linha, ou o bloco, não liga a vespa e a orquídea, como tampouco as conjuga ou as mistura: ela passa entre as duas, levando-as para uma vizinhança comum onde desaparece a discernibilidade dos pontos (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 91-92).

Assim, Pai e Rio passam a compartilhar um espaço, uma zona de vizinhança e de indiscernibilidade, localizada no meio, fronteira ou linha de fuga, de queda, perpendicular aos dois. É nesse espaço, localizado entre as duas margens discerníveis do rio, que o Pai e o Rio fazem devir, sendo levados para uma vizinhança comum onde desaparece a discernibilidade dos pontos. E é olhando para este devir Rio-Pai que o Filho-Narrador encerra o conto. O que o Filho deseja é, após a morte, ser colocado em uma canoinha, e que essa seja largada no rio onde o Pai passou seus dias. O objetivo é claro: roubado, desde a infância, da oportunidade de ter contato com o Pai, o Filho busca se aproximar dele de forma indireta, através do rio, o mesmo curso de água com o qual o pai fez devir. O final do conto, marcado pelo estilo poético tão característico de Rosa, é um primor ao exprimir, em poucas palavras a sua percepção: “e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro — o rio”. Basta notarmos como o ‘eu’, do início da frase, através do processo de devir (seu movimento, seu arrasto), transforma-se no ‘rio’, a última palavra do conto.

Deixar as margens, fazer devir-rio, como já vimos, é uma escolha difícil. Um dos motivos é que, ao deixar a solidez da margem, quem empreende essa Fuga passa a viver na imprevisibilidade do movimento das águas do rio. O entre-margens é, de fato, o lugar da velocidade, da mudança, e não o do repouso, como destacam Deleuze e Guattari,

O meio não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade. Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 49).

O rio é, portanto, o espaço de mudança contínua, da correnteza que impede, por exemplo, que, ao atravessar um rio a nado, se possa saber com precisão o ponto onde será alcançada a outra margem. A força da correnteza sempre tornará incerto o destino de quem se dispõe a atravessar um rio, já que seu movimento nunca será retilíneo, mas transversal e cortante. O Filho-Narrador destaca esta oposição entre a vida na margem e a vida no rio:

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. [...] Devia de padecer demais. De tão idoso, não ia, mais dia menos dia, fraquejar do vigor, deixar que a canoa emborcasse, ou que bubuiasse sem pulso, na levada do rio, para se despenhar horas abaixo, em tororoma e no tomo da cachoeira, brava, com o fervimento e morte. Apertava o coração. Ele estava lá, sem a minha tranquilidade (ROSA, 2005, p. 79-80).

O Filho lamentava a má sorte do Pai, já que este não poderia experimentar a tranquilidade da vida na margem. Deixar a margem é, portanto, deixar as facilidades e seguranças da vida sedentária e embarcar na realidade, por vezes assustadora, de uma vida nômade¹². O Pai já encontrou seu lugar de habitação, que é o não-lugar do rio. Ele não tem como objetivo atingir nenhuma margem, ele foge das margens, e estabelece o rio como seu território. Para viver nas entre-margens do rio, o Pai se desterritorializou, reterritorializando-se logo em seguida, no não-território do rio, afinal, “é a desterritorialização que constitui sua relação com a terra, por isso ele se reterritorializa na própria desterritorialização” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 52-53).

Para isso ele abriu mão dos pontos, trajetos, enfim, da própria terra. É por isso que Deleuze e Guattari apontam que a vida do nômade é marcada pelos trajetos, e que “um trajeto está sempre entre dois pontos, mas o entre-dois tomou toda a consistência, e goza de uma autonomia bem como de uma direção próprias. A vida do nômade é *intermezzo*” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 50-51), assim como no conto rosiano, onde o pai se mantém presente numa espécie de perverso jogo com a ausência. Não é louco. Apenas escolhe permanecer “perto e longe de sua família dele” (ROSA, 1988, p. 33). Não seria disso que Deleuze e Guattari nos falam sobre o ‘trajeto está sempre entre dois pontos’? Assim, o pai não parte nem fica, apenas executa a “invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio” (ROSA, 1988, p. 33). Falamos de entre-margens, do pai em seu devir-travessia que a partir da narrativa do filho, nos deixa claro que viajar, navegar e existir não

12 Para Deleuze e Parnet, a vida do nômade é vivida no ‘meio’, no local da transformação e do movimento: “A velocidade absoluta é a velocidade dos nômades, até mesmo quando eles se deslocam lentamente. Os nômades estão sempre no meio. A estepe cresce pelo meio, ela está entre as grandes florestas e os grandes impérios. A estepe, a grama e os nômades são a mesma coisa. Os nômades não têm nem passado nem futuro, têm apenas devires, devir-mulher, devir-animal, devir-cavalo: sua extraordinária arte animalista. Os nômades não têm história, têm apenas a geografia” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 41).

se diferenciam. O acontecimento é a travessia. A Passagem e o movimento. A travessia é de certo modo uma terceira margem, um lugar 'entre-lugares'. Rosa e a sua literatura por atravessamentos. Literatura escorregadia, que escapa e reiventa sensibilidade aos movimentos da vida entre seus possíveis modos de liberdades e as 'ânsias do imperfeito'.

Referências

BARTHES, R. *O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BLANCHOT, M. *A conversa infinita 2: a experiência limite*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.

BLANCHOT, M. *A conversa infinita 3: a ausência de livro, o neutro, o fragmentário*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.

BLANCHOT, M. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.

BOSI, A. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 2006.

CAYMMI, S. A terceira margem do rio, lugar da transcendência ou da loucura? *In*: YUNES, E.; BINGEMER, M. C. L. (org.). *Bem e Mal em Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Uapê, 2008. p. 126-146.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. Vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, G.; PARNET, C. *Diálogos*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

GALVÃO, W. N. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Publifolha, 2000.

HANSEN, J. A. *O o A ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Hedras, 2000.

LOPES, S. R. *A anomalia poética*. Lisboa: Edições Vendaval, 2006.

LORENZ, G. Diálogo com Guimarães Rosa – Congresso de Escritores Latino-Americanos, Gênova, Janeiro de 1965. In: *Ficção completa, Volume I*, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 310.

NUNES, B. Primeira notícia sobre Grande sertão: veredas. In: CORDEIRO, R. et al. (Org.) *A crítica literária brasileira em perspectiva*. Cotia: Ateliê Editorial, 2013.

PAZ, O. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PIRES, A. M. G. D.; MENDES, S. D. O fora nas linhas da terceira margem do rio. *Verbo de Minas*, Juiz de Fora, v. 14, n. 24, p. 69-84, 2013. Disponível em: < <https://seer.uniacademia.edu.br/index.php/verboDeMinas/article/view/365>>. Acesso em: 30/11/2021.

PEREIRE, O. S. Guimarães Rosa segundo terceiros. In: *Revista Realidade*. São Paulo: Editora Abril, julho de 1967. p. 61-63.

ROSA, J. G. “Primeiras Estórias’ é, ou pretende ser, um manual de metafísica” [Carta de 14 de outubro de 1963 endereçada a Jean-Jacques Villard]. *Folha de São Paulo*, 30 de jun.

de 1996. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/6/30/mais!/10.html>>. Acesso em: 30/11/2021.

ROSA, J. G. *Entrevista conduzida por Günter Lorenz no Congresso de Escritores Latino-Americanos, em janeiro de 1965*. Disponível em <<http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/GuimaraesRosa-1965.htm>>. Acesso em: 30/11/2021.

ROSA, J. G. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ROSA, J. G. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

ROSA, J. G. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

ROSA, J. Guimarães: *Segundo terceiros* – Revista Realidade, julho de 1967, p. 58-61.

ROWLAND, C. *A forma do meio: livro e narração na obra de João Guimarães Rosa*. Campinas: Editora da Unicamp; Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

SILVA, R. M. G. “A terceira margem do rio”: o ritmo e suas leituras. *In*: DUARTE, L. P. (Org.). *Veredas de Rosa II*. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2003. p. 690-694.