



## MISTÉRIOS DA ÁGUA:

O remorso em Guimarães Rosa e Autran Dourado<sup>1</sup>

As personagens, tanto o filho de 'A terceira margem do rio', de Guimarães Rosa, como o de 'Assunto de família', episódio de *O risco do bordado* (1970), de Autran Dourado, encontram-se em situação de fronteira, momento difícil da existência, em razão do remorso que sentem em relação à morte dos respectivos pais. A manifestação e o reconhecimento desse sentimento, em 'A terceira margem do rio', de Guimarães Rosa, traduzem maior complexidade para o receptor, uma vez que a culpa se configura no plano existencial; em Autran Dourado, o conflito é mais facilmente concretizado pelo leitor, já que o filho empurra, literalmente, o pai; joga-o nas águas do rio, apressando, com a ação, sua morte. O rio, espaço ambivalente, gerador da vida e da morte, cumpre sua função criadora e destruidora no estabelecimento das relações entre os protagonistas de cada narrativa.<sup>1</sup>

Alice Áurea  
Penteado Martha  
Universidade Estadual  
de Maringá,  
Brasil

O reconhecimento de tais aspectos no mundo narrado parte da observação sobre o modo como os textos articulam seus repertórios às experiências dos leitores, e pode consolidar-se tanto no plano sintagmático como no paradigmático. O primeiro responsabiliza-se pela incorporação e conexões dos segmentos das perspectivas textuais, mas não se manifesta sobre as alterações sofridas pelo conteúdo submetido a tal interação; o paradigmá-

---

<sup>1</sup> Artigo publicado anteriormente na *Revista Desenredo*, do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo - v. 5 - n. 1 - jan./jun. 2009.

tico, por sua vez, tem efeito sobre possibilidades de combinação de sentido a ser produzido pelo leitor (Iser, 1999).

Ainda com base nas considerações de Iser, observamos que as principais perspectivas nos textos em questão são perspectivizadas, caso do narrador que se divide em múltiplas visões e das personagens que também se fragmentam em protagonistas e secundárias. Esse processo de múltiplos olhares promove relações diferentes com o objeto em pauta e, em conseqüência, nenhum deles pode representar integralmente o objeto estético, que somente se constitui graças às relações estabelecidas entre as diferentes perspectivas. O que parece fundamental na construção das narrativas é o modo como seus narradores instauram, na estrutura e organização do mundo narrado, o sentimento de remorso, pois, a partir dessa estratégia, atitudes e sentimentos de protagonistas e narradores enredam-se e, constituindo a constelação de perspectivas da narrativa, possibilitam a emersão do objeto estético, como propõe Iser:

O objeto estético emerge da interação dessas 'perspectivas internas' do texto; ele é um objeto estético à medida que o leitor tem de produzi-lo por meio da orientação que a constelação dos diversos pontos de vista oferece. (Iser, 1996: 180)

No que se refere à concepção do remorso e da culpa, Nicola Abbagnano, citando Heidegger em seu *Dicionário de filosofia* (1970), observa que, para o filósofo alemão, a culpa é um modo de ser do Ser-aqui, ou seja, é sentimento inerente à natureza humana, podendo o homem ser culpado tanto por estar em dívida com alguém como por ser causa ou razão de culpa. Assim, o ser humano pode ser culpado sem que esteja em dívida com alguém e pode dever algo a alguém sem ter culpa dessa dívida. Para Nietzsche, o sentimento de culpa origina-se da mais antiga relação entre os homens, a de compra e venda, que estabelece os dois sujeitos primordiais do processo, credor e devedor (Nietzsche, 1983).

A água, outro elemento importante para a observação de relações intertextuais nas narrativas, em todas as culturas, desempenha funções primordiais, articulando-se em sentidos variados como Vida, Pureza, Origem e Criação, principalmente. Na tradição judaica cristã, esse elemento, fonte de todos os outros,

simboliza em primeiro lugar a origem da criação: em hebraico, é mãe e matriz, útero e fonte de todas as coisas. Como todos os símbolos, porém, concentra dois planos ambivalentes, uma vez que, criadora e destruidora, pode ser vista como possibilidade de vida e de morte. Na Bíblia, livro-síntese dos mitos cristãos, os rios carregam de significado e coerência a busca humana da energia divina pelos caminhos d'água, denominados Jordão, Eufrates, Egito, para citar apenas alguns. Assim, se a imersão do homem na água, ao apagar a história, regenera e promove o renascimento do ser em novo estado, o desencadeamento de grande quantidade dela, como o dilúvio, pode simbolizar catástrofes, conferindo também poderes maléficos a esse elemento.

No conto 'A terceira margem do rio', o leitor tem à disposição a perspectiva do narrador/personagem que, ao indagar 'de que era que eu tinha tanta culpa?' (Rosa, 1988: 36), reconhece que é culpado, embora sem saber exatamente de quê ('do que nem sei'). Walnice Nogueira Galvão, em estudo clássico sobre o conto, publicado em *Mitológica rosiana* (1978), já apontava a culpa e o amor como sentimentos responsáveis pela união entre o narrador, o filho e a personagem paterna, à deriva entre as margens do rio. Sob tal perspectiva, a culpa do filho advém do fato de ter sido ungido como o sucessor do pai no eterno ir-e-vir entre as margens possíveis da existência humana e não ter embarcado na canoa, interrompendo, dessa forma, o modo escolhido pelo progenitor para dar continuidade ao fluir da existência. Ao desatar os laços sucessórios, que deveriam levá-lo a tomar o lugar do pai, pode ser responsabilizado pelo rompimento do pacto familiar, assumido pelo homem cristão, desde o Gênesis.

Desse modo, o pai, personagem sem nome em 'A terceira margem do rio', pode ser identificado com Abraão, reconhecido como ancestral por três grandes religiões monoteístas: judaísmo, cristianismo e islamismo. Como o Patriarca bíblico - aventureiro de Deus que recebe ordens divinas para abandonar sua pátria e partir para Canaã, terra destinada a toda sua descendência -, 'nosso pai' (expressão usada para nomear a personagem e que parece acentuar seu caráter de ancestralidade), 'homem cumpridor, ordeiro, positivo [...] certo dia, [...] mandou fazer para si uma canoa' (Rosa, 1988: 32). Seria loucura? Com quem teria tramado tal temeridade?

As atitudes do pai, serenas e marcadas por firme decisão, revelam crença absoluta no significado da empreitada e confiança inabalável nos termos de uma aliança firmada. O narrador, embora oriente a perspectiva do relato, desconhece as razões que o conduziram a empreender semelhante viagem, mas deixa bastante evidente que a atitude paterna não foi tomada a esmo, de afogadilho, sem qualquer tempo para amadurecimento:

Era a sério. Encomendou a canoa especial, de pau de vinhático, pequena, mal com a tabuinha da popa, como para caber justo o remador. [...].

Sem alegria nem cuidado, nosso pai encalçou o chapéu e decidiu um adeus para a gente. Nem falou outras palavras, não pegou matula e trouxa, não fez a alguma recomendação. (Rosa, 1988: 32)

Segundo concepções cristãs, a firmeza com que o pai assumiu seu lugar na canoa é traduzida como fé. Em nome desse mesmo sentimento, no livro de Gênesis, ao firmar o pacto com Deus, Abraão é contemplado com a bênção de um filho com Sara, a esposa, além da posse de terras situadas entre dois grandes rios, o Egito e o Eufrates. As águas bíblicas configuram a aliança entre Deus e o homem, estabelecendo limites para a existência da família na terra prometida. No plano psicológico, o pai, em Guimarães Rosa, necessita de desarraigamento do meio habitual, social e familiar, para realizar uma vocação única, de modo semelhante ao ancestral bíblico:

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. (Rosa, 1988: 33)

Assim, se Abraão consolidou, através de Isaac e entre margens de dois rios, a descendência na terra prometida, no conto rosiano, o pai, na transcendência de uma terceira margem, perde, no rio, metáfora do fluir da existência na terra prometida, a possibilidade de continuidade de sua geração. A presença eterna do rio, que, 'pondo perpétuo', contrapõe-se à ausência permanente do pai, encarrega-se de lembrar ao filho o dever não cumprido e a velhice do pai, refletida em seu próprio envelhecimento, provocando o reconhecimento, ainda que inconsciente, de seu papel na manutenção do pacto:

(E)ventos

RIAS VOL. 9, SRPING-SUMMER Nº 1/2016

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 tombo da cachoeira, brava, com o fervimento e morte. (Rosa, 1988: 36)

Para Gaston Bachelard, no livro *A água e os sonhos*, a simples referência a um barqueiro é, inevitavelmente, simbólica, leitura que reforça a hipótese de que o pai, qual Caronte, cruzava a fronteira entre a morte e a vida e pedia um sucessor:

Em particular, a função de um simples barqueiro, quando encontra seu lugar numa obra literária, é quase fatalmente tocada pelo simbolismo de Caronte. Por mais que atravessasse um simples rio, ele traz o símbolo de um além. O barqueiro é guardião de um mistério. (Bachelard, 1998: 81)

O filho, ungido pela escolha do pai desde o primeiro instante, deveria tomar assento na canoa e não o faz, promovendo o rompimento da aliança e a conseqüente instauração do sentimento que o aniquilará como homem, o remorso:

Ele me escutou. Ficou em pé. Manejou remo n'água, proava para cá, concordado. E eu tremi, profundo, de repente: [...] fugi, me tirei de lá. [...] E estou pedindo, pedindo, pedindo um perdão. Sou homem depois desse falimento? (Rosa, 1988: 37)

No que se refere à presença do remorso na narrativa de Autran Dourado, o escritor, em *Uma poética de romance* (1973), depondo sobre seu modo de fazer ficção, observa a importância do sentimento na estrutura de *O risco do bordado* (1970). Ao rebater a visão da crítica que considera o capítulo 'Assunto em família' um conto, solto no interior da narrativa maior, afirma que João, o narrador, como sujeito oculto, cria elos entre o capítulo e o plano geral da narrativa. E, segundo ainda o autor, um dos motivos responsáveis pelo estabelecimento de laços entre o episódio e a organização da estrutura narrativa é, justamente, o motivo do remorso, diferente da culpa, pois o remorso, 'fino e coleante' (Dourado, 1973: 26), manifesta-se primorosamente por meio da ambigüidade e da nuance, ao contrário da culpa declarada, que é gritante.

O sentimento ganha significado no mundo narrado quando Vovô Tomé, em longa confissão, relata ao neto o que se passou

Alice Áurea  
Penteado Martha  
Universidade Estadual  
de Maringá  
Brasil

entre ele e o pai, o velho Zé Mariano, e sua grande preocupação, nesse momento, é entender se 'o pecado é só do homem que mexe com os bonecos na ópera, se os bonecos não têm o seu tanto de culpa' (Dourado, 1970: 122). Esse questionamento passa a persegui-lo depois que, seguindo a sugestão da mãe, empurra o pai para dentro do rio, precipitando, com a ação, a morte de Zé Mariano.

O relato dos acontecimentos cumpre a função de reconhecimento, pois Vovô Tomé ao conduzir o ponto de vista nesse momento, procura aliciar o leitor, de modo que este possa ajudá-lo a encontrar uma saída para seu remorso, concluindo, ao final do episódio, que ele, o boneco da ópera, tem tanta culpa quanto a mãe, que mexe com os bonecos.

Em 'Assunto de família', se a relação entre pai e filho é mais cristalina, não é menos significativamente ligada ao mito cristão anteriormente considerado, ainda que seja vista a contrapelo, pelo avesso. O velho Zé Mariano, além de Vovô Tomé, o filho nascido de seu casamento com D. Pequetita, tem um filho espúrio chamado Teodomiro, tal como Abraão concebe Ismael com Hagar. Como o próprio Vovô Tomé reconhece, o pai faz com ele uma aliança, à semelhança do que ocorre entre Abraão e Isaac, filho do Patriarca com Sara: 'O pai lhe passava o bastão, que nem Abraão a Isaac, Isaac a Jacó, Jacó a José. [...] E sentiu um nó na garganta ao receber a solene bênção do pai' (Dourado, 1970: 136).

De fato, o velho deixa ao filho os bens e o comando da família, a herança material; no entanto, a aliança espiritual é estabelecida apenas com Teodomiro, o filho pardo, já que passa a viver com ele em sua terra prometida, o Sítio da Barra, que tem suas fronteiras delimitadas pelo riacho, cujas águas terão papel decisivo no desfecho da narrativa.

O rio, se não é mencionado todo o tempo na narrativa, como metáfora *in absentia*, constitui-se também em motivo no texto de Autran Dourado, conforme podemos observar no momento em que Vovô Tomé, remoendo sua culpa, considera que deveria ter ficado ao lado do pai, pois um 'homem sozinho se perde à toa'. Se outros elementos já apontavam a intertextualidade com o texto de Guimarães Rosa, a imagem que Tomé formula do pai acentua a sobreposição de imagens e significados: 'Um homem sozinho tem de se agarrar nas coisas, do contrário a barca se extravía, quando

vê está de bubuia no rio do nada, afundado no vazio das brumas' (Dourado, 1970: 141).

Ao jogar o pai nas águas do rio, Vovô Tomé rompe definitivamente o pacto estabelecido, impregnando-se, a partir desse acontecimento fatídico, do sentimento de remorso, concretizado pela visão que o perseguirá para sempre:

A gente carece de acalmar a alma para fazer aquilo que tem mesmo de fazer, para agüentar depois aquilo que fez. Carece muito de esquecer, dizia vovô Tomé; eu por exemplo só quero é não lembrar. De noite, antes de se deitar, pedia a Deus que lhe desse a graça do esquecimento. Mas tem sempre o punho no sonho, vovô Tomé quase gritava. Aquela mão ameaçando, maldizendo. (Dourado, 1970: 125)

Outros aspectos podem ser considerados no que se refere ao reconhecimento da intertextualidade entre as duas narrativas, não só semelhanças e diferenças nas atitudes e na personalidade de cada uma das personagens paternas, mas, também, observações similares em relação às figuras maternas, ambas criaturas fortes, que exercem decisiva influência nas atitudes dos filhos no mundo narrado, mundo difícil, áspero e bruto.

Em 'A terceira margem do rio', a figura da mãe, na perspectiva do narrador, se constrói pela oposição às atitudes do pai; assim, se a imagem paterna, aos olhos do narrador, o filho adulto, se marca pela quietude, serenidade e decisão sem alarde, a materna revela o comando, o controle da situação na margem tangível da existência. Já no primeiro parágrafo da narrativa, essa oposição é explicitada pelo narrador: 'Só quieto [o pai]'. 'Nossa mãe era quem regia' (Rosa, 1988: 32). O controle de emoções torna-se mais evidente no momento em que o pai embarca na canoa, e ela profere sua sentença: 'alva de pálida, mascou o beijo e bramou: - Cê vai, ocê fique, você nunca volte!' (Rosa, 1988: 32). A construção primorosa da fala materna, em discurso direto, o único concedido pelo narrador em toda narrativa, reforça, pelo modo de compor, o poder de controle das emoções da personagem: a recorrência à aférese, ainda que de forma inversa, já que inicia a fala pela unidade menor ('ce'), confere à fala a autoridade e a incontestabilidade da decisão; o emprego do tríptico verbal, constituído por formas imperativas ('vai', 'fique' e 'volte'), com o acréscimo, no último elemento, da negativa 'nunca'.

A partir desse ponto, na narrativa, todas as decisões são tomadas por ela, mesmo as mais brandas, como a de fingir que não percebe que o filho desrespeita o consenso familiar de não fornecer alimento ao pai, para forçar seu retorno, permitindo que ele continue com a tarefa: 'Nossa mãe muito não se demonstrava' (Rosa, 1988: 34). A escolha lexical para indicar as ações da personagem ('mandou vir'; 'incumbiu') recai sobre verbos que valorizam sua determinação, inclusive, com a ocorrência de anáfora no início dos dois primeiros segmentos sintáticos:

*Mandou vir* o tio nosso, irmão dela, para auxiliar na fazenda e nos negócios. *Mandou vir* o mestre, para nós, os meninos. Incumbiu ao padre que um dia se revestisse, em praia de margem, para esconjurar e clamar a nosso pai o dever de desistir da tristonha teima. De outra, por arranjo dela, para medo, vieram os dois soldados. (Rosa, 1988: 34, grifos nossos)

No que se refere à força e ao poder de decisão, as atitudes da mãe guardam semelhanças com Sara, esposa de Abraão, que, em situações extremas, como a da decisão que será a escrava Hagar a conceber um filho com o patriarca, mantém o controle e não se deixa abater. Contudo, mesmo reconhecendo a força materna, em nenhum momento, o narrador, ao retroceder o olhar ao passado, responsabiliza a mãe por qualquer atitude do pai. Mas parece evidente que percebe a insatisfação paterna no que se refere às relações conjugais; nos intervalos do texto, é possível entrever que o silêncio do pai, além de traço de sua personalidade, anuncia dificuldades de relacionamento com a mulher autoritária.

Em 'Assunto de família', o leitor não despende muito esforço para sentir as relações difíceis entre pai, mãe e filho, pois acompanha o relato a partir da perspectiva do narrador, perspectivizada, principalmente, pelo ponto de vista de Vovô Tomé, personagem que procura todo tempo avaliar seu grau de culpabilidade nos acontecimentos que precipitaram a morte do velho Zé Mariano: 'Culpa maior cabia à mãe dele, vovô Tomé tinha sido apenas a mão estendida' (Dourado, 1970: 122). E ao aquilatar seu quinhão de culpa, ressaltando a força materna em oposição a sua própria fraqueza – 'Porque podia ter deixado de fazer, podia ter desobedecido a mãe' (Dourado, 1970: 122) –, observamos semelhanças com a imagem de força e domínio da mãe, na perspectiva do filho, em Guima-

(E)ventos

RIAS VOL. 9, SRPING-SUMMER Nº 1/2016



rães Rosa. Em 'Assunto de família', a mãe aparenta mansidão e bondade, mostrando obediência ao marido. Entretanto, o filho revela seus sentimentos mais íntimos:

Mas a mãe não era nada disso, a mãe era uma onça de braba. Quem conheceu dona Pequetita podia dizer, ele que era filho dela, mais chegado, podia contar. [...] A brabeza da mãe era que nem ela mesma: em tom baixo e miúdo, de meias palavras e compridos silêncios, de cenho cerrado e olhos no chão. (Dourado, 1970: 126)

Zé Mariano, 'homem de portas abertas', trava luta contínua e desigual com Dona Pequetita, 'songamonga', que ganha terreno dia a dia, de modo semelhante ao pai que, em Guimarães Rosa, sempre quieto, intenta chegar à terceira margem, libertando-se da mesmice cotidiana, na qual inclui o reger da mãe. Decidido, também procura 'um remanso bom na casa de seu outro filho'. (Dourado, 1970: 136)

Ao contrário da mãe que, em Rosa, finge não perceber que o filho abastece a canoa com a comida furtada em casa, a mulher de Zé Mariano, ao ter certeza de que o marido não voltará, continua empenhada em comandar o destino dele, por intermédio do filho, boneco da ópera por ela regida: 'Cada dia a mãe inventava uma idéia, era uma lançadeira, não esquentava lugar, de noite nem dormia, a chinela chapte-chapte no corredor' (Dourado, 1970: 148). Tendo jogado o pai no rio, consumando o ato arquitetado pela mãe, Vovô Tomé aproxima-se do filho que, em Rosa, não toma o lugar do pai na canoa e consome-se em remorso:

E viu o que nunca cuidou de ver, viu o que o seu coração mais tinha medo. Viu o braço do pai se levantar para o ar, na sua direção. O pai gritava nomes, amaldiçoava. Vovô Tomé não ouvia, não queria, não podia ouvir. (Dourado, 1970: 150)

Vovô Tomé aceitou sem tugar nem mugir a canga daquela culpa. (Dourado, 1970: 152)

Assim, em síntese, se é possível apontarmos um sentimento semelhante de remorso como fio condutor em ambas as narrativas, podemos afirmar que, em 'Assunto de família', o sentimento é mais facilmente percebido e compreendido pelo leitor, uma vez que há uma ação concreta do filho, que empurra o pai, jogando-o nas águas do rio, ainda que a intenção não tenha sido dolosa;

em 'A terceira margem do rio', o remorso se configura no plano existencial, pois há maior dificuldade de reconhecimento da culpa, já que não se verifica ação explícita do filho que, de algum modo, possa atingir fisicamente o pai; ele apenas se recusa a tomar o lugar paterno porque não consegue compreender de imediato o significado do ir-e-vir perpétuo entre as possibilidades da vida e da morte. Quando, finalmente, percebe a gravidade de sua recusa e que não há como assumir o pacto com pai desaparecido, instaura-se o remorso. Entretanto, a extensão do sentimento só poderá ser perfeitamente medida se for entendido o débito de cada filho, oriundo do estabelecimento de um pacto primordial, como no mito cristão, quando se firmou a aliança entre Jeová e o Patriarca.

A compreensão sobre o modo como se configura o remorso na estrutura das narrativas parece-nos fundamental para que percebamos também como a reação provocada pelas perspectivas das personagens pode ser observada a partir do que Jauss denomina 'categorias de recepção' (Jauss, 1974), elementos fundamentais no reconhecimento da interação entre leitores e texto, desejada por todos que se debruçam sobre questões relativas à leitura do literário. Acreditamos que as reações adversas provocadas pela perspectividade, na estrutura da narrativa dos textos, convergem para a interação entre texto e leitor, uma vez que a atuação das personagens provoca duas modalidades de identificação, principalmente: a 'catártica', própria da tragédia, e a 'irônica', que se manifesta com reações antagônicas do leitor, de aproximação e de rejeição.

Tanto o texto de Rosa como o de Dourado podem exemplificar o cumprimento da função 'catártica', uma vez que, ao se dissiparem as angústias que assaltam as personagens, a partir da reflexão que finalmente fazem, os leitores podem reconhecer as emoções que experimentam no cotidiano das relações humanas, promovendo, ao mesmo tempo, a liberação de temores que os assaltam e angustiam; no caso da 'irônica', contraditória por natureza, a identificação ocorre, justamente, pelo reconhecimento de que as dúvidas e angústias das personagens são comuns aos leitores; a recusa, por sua vez, advém da reflexão propiciada pelo distanciamento.

A concepção de Iser, com a qual procuramos fundamentar esta leitura, tem como foco preferencial o leitor, uma vez que o 'ponto

de vista em movimento' busca, primordialmente, designar o modo como ele se apresenta como estrutura do texto. Sinteticamente, para o teórico alemão, a transferência do texto para a consciência do leitor decorre da estruturação narrativa, configurada pelo ponto de vista em movimento e como reside, justamente, na possibilidade reconhecer nos textos que lê aquilo que o preocupa e angustia, existe sempre a probabilidade de encontrar em tais textos soluções para seus problemas. Ocorre, então, a interação, configurada como o processo de comunicação, marcado, sobretudo, pelo confronto, uma vez que o leitor é instigado à compreensão dos embates entre as diferentes perspectivas: do narrador, das personagens, do próprio enredo e também do leitor fictício. O prazer da leitura só pode ser alcançado quando os textos permitem que os leitores exerçam a sua capacidade produtiva.

*Alice Áurea  
Penteado Martha  
Universidade Estadual  
de Maringá  
Brasil*

REFERÊNCIAS

- Abbagnano, Nicola. (1970). *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Mestre Jou.
- Bachelard, Gaston. (1998). *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes.
- Dourado, Autran. (1970). *O risco do bordado*. Rio de Janeiro: Expressão e cultura.
- (1973). *Uma poética de romance*. São Paulo: Perspectiva; Brasília: INL.
- Galvão, Walnice Nogueira. (1978). *Mitológica rosiana*. São Paulo: Ática.
- Iser, Wolfgang. (1999). *O ato da leitura*. Uma teoria do efeito estético (Vol.2). Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34.
- Jauss, Hans Robert (1974). 'Levels of identification of hero and audience'. *New literary history*. Charlotte Ville, Virgínia (v.5, n.2).
- Nietzsche, Friedrich. (1983). *Obras incompletas*. São Paulo: Abril Cultural. (Os Pensadores).
- Rosa, João Guimarães. (1988). *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.