

Dentro e fora da Terceira Margem: na margem do silêncio

Murilo Cavalcante Alves

Universidade Federal de Alagoas

muriale@ig.com.br

Resumo: O artigo propõe uma leitura do conto “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa, sob o ponto de vista do insólito, confluindo com a perspectiva aventada por Suzy Sperber (1976), em *Caos e Cosmos*, que inclui o escritor no chamado esoterismo paulista ao amalgamar elementos filosóficos, religiosos e metafísico-esotéricos a uma linguagem literária. O autor, ao realizar literatura de expressiva qualidade estética, reflete sobre questões cruciais da transcendência humana.

Palavras-chave: Conto; Esoterismo; Estética do silêncio; Guimarães Rosa; Insólito.

Abstract: The paper “In and out of the third bank of river: in the bank of silence” proposes a reading of the tale “The Third Bank of River”, from Guimarães Rosa, from the point of view of the unusual, merging with the perspective proposed by Suzy Sperber (1976), in *Chaos and Cosmos*, which includes the writer in the so-called esoterism of São Paulo, by amalgamating philosophical, religious and metaphysical-esoteric elements with a literary language. The author, in producing literature of expressive aesthetic quality, reflects on crucial issues of human transcendence.

Keywords: Tale; Esotericism; Aesthetics of silence; Guimarães Rosa; Unusual.

José Carlos Garbuglio (1972), crítico da obra de Guimarães Rosa, assinala que a obra do autor mineiro parece destinada a colocar tanto a crítica nacional como a estrangeira na contingência de optar entre dois caminhos opostos de interpretação: “ou atar firmemente o texto à rica tradição regionalista, que vem dos românticos e ainda não se esgotou; ou, mediante análises exclusivas de fatores compositivos e semânticos, explorar os seus *topoi* míticos e a sua validade estética, por certo universal” (GARBUGLIO, 1972, p. 7).

Nossa análise do conto “A terceira margem do rio” se filia a esta segunda perspectiva, levando em conta a forma como ele está estruturado: a narrativa não remete simplesmente para uma situação comum, *rasa*, para usar uma expressão cara ao próprio Guimarães Rosa; ao contrário, caracteriza mais o *insólito*, por isso caminhamos no rastro apontado pelo estudo de Lenira M. Covizzi (1978), em *O Insólito em Guimarães Rosa e Borges*, quando observa que “podemos sintetizar a estrutura das narrativas [...] como aquela que configura a exceção que causa estranheza, [...] que é encaminhada para a revelação nem sempre racionalmente explicável.” Isto é, durante a leitura tem-se a sensação de se estar sendo iniciado nalgum mistério que desembocará em alguma forma de estado de graça” (COVIZZI, 1978, p. 85). Nesse sentido, tencionamos acompanhar o próprio escritor que, ao partir do real, num processo mimético, procura transcendê-lo.

É de se ver que tal perspectiva, aliás, sustenta-se na própria estrutura do conto. Conto que, na sua aparente simplicidade, transforma em símbolos um rio, uma canoa e um homem concretos. Homem que constrói um barco, e nele se afasta do mundo convencional, ancorando-se num espaço de entre-alguma-coisa: uma hipotética margem de um rio, não um rio qualquer, pois é grande, fundo, *calado sempre*; largo, tão largo que não se via a outra margem, a segunda, talvez, aquela possível de ser vista. E conota um matiz diferente, que nenhum outro rio, por certo apresenta: abriga uma *terceira* margem. Walnice Nogueira Galvão (1978), em notável estudo sobre os contos rosianos, no livro *Mitológica Rosiana*, observa sobre esse conto que “[...] o simples deslocamento do numeral cardinal para o ordinal retira o chão de debaixo dos pés. Um rio tem duas

margens, de igual estatuto, não uma primeira margem e uma segunda margem. A mudança para o ordinal incide ainda numa seriação e numa outra temporalidade” (GALVÃO, 1978, p. 38).

Rio-vida, símbolo do incessante *de vir*, o vir-a-ser das coisas, porque a vida como o rio é um fluxo perpétuo, pois a unidade do princípio criador não é uma unidade idêntica, não exclui a luta, a discórdia, o oposto. Como ainda bem o lembra Heráclito (1973, p. 94): “Não é possível descer duas vezes ao mesmo rio nem tocar duas vezes numa substância perecível no mesmo estado; pela velocidade do movimento, tudo se dissipa e se recompõe de novo, tudo vem e vai”. Enfim, nele, no rio, permanece o homem que se desloca, o qual “nunca se surgia a tornar terra, em ponto nem canto, de dia nem de noite, da forma como cursava o rio, sôlto solitariamente” (ROSA, 1975, p. 33).

A canoa, do mesmo modo, não é uma canoa qualquer. O narrador destaca que é especial, construída de uma madeira diferente, o *vinhático*, feita para durar vinte ou trinta anos – curiosamente, a arca de Noé, símbolo da restauração cíclica, foi construída de madeira incorruptível e imputrescível (resinosa ou de acácia) (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1988, p. 73). Canoa forte, que mal cabia o remador, arqueada em rijo – como uma barca. Canoa-barco-barca-corpo-arca que desde a mais remota antiguidade é o símbolo da viagem, de uma travessia realizada seja pelos vivos, seja pelos mortos. Barca que, para Gaston Bachelard (Apud CHEVALIER, GHEERBRANT, 1988, p. 122), conduz a um renascimento, porque é um berço redescoberto que ora evoca o seio, ora o útero.

Enfim, o homem, o pai, o sujeito cumpridor, ordeiro, positivo, quieto, introspectivo, *soliturno*¹ é o personagem principal; aquele que intenta uma saída incomum, uma mudança; aquele que enceta uma viagem na qual ninguém pode acompanhá-lo, nem mesmo o próprio filho – narrador-também-personagem da estória –, porque a canoa só pode abrigar uma única pessoa.

Quantos aos outros personagens da estória, eles são secundários, acessórios, isto é, estão ali como que para compor um cenário, que precisa ser montado para ajudar na estruturação da narrativa. Tanto isso é evidente que são nominados genericamente e não pelos seus próprios nomes.

¹ *Soliturno*. Criamos esse neologismo para ilustrar o processo do homem solitário sujeito ao processo de palingenesia, cuja ambiência crítica é o estado denominado de “noite escura da alma”.

Na análise do conto, intentamos caminhar na perspectiva aberta por Suzy Sperber² ao tentar identificar traços de possíveis influências esotéricas nesse texto. Chamamos atenção, principalmente, para as dicotomias tão características dessa forma de narrar, na qual predomina, sobretudo, o inexprimível, quer dizer, aquilo que não é possível de ser dito, a perspectiva do silêncio. Dividimos, assim, nosso texto em quatro tópicos. Em “Espaço do rio, espaço da vida: o entre-lugar da transcendência”, tentamos demonstrar como Guimarães Rosa, ao apresentar uma estrutura familiar aparentemente sólida, construída, articula todo um processo de desconstrução que vai servir de esteio ao processo de travessia, busca, do protagonista.

Já em “Intertextualidades”, tratamos das influências de leituras religiosas e esotéricas assimiladas pelo autor. Tarefa que não é simples, uma vez que, de acordo com Suzi Frankl Sperber, autora de *Caos e Cosmos*, Guimarães Rosa “[...] trabalha com as noções difusas do Velho e do Novo Testamento na cultura, igualmente difusa, do livro, da narrativa” (SPERBER, 1976, p. 50). Dessa forma, quando o autor mineiro cita um texto bíblico, evoca na memória do leitor toda uma herança cultural. “A menção à Bíblia é tão claramente isto, que o autor a faz para negar a analogia, em nota ao pé de página” (SPERBER, 1976, p. 50). Isso é outra forma lúdica, e a nota serve para “Avivar o conhecimento que difuso, negado, parece ser ancestral, vir de sempre: mito” (SPERBER, 1976, p. 50).

De posse de tais elementos procuramos costurar, em “Travessia: margem da palavra”, uma das possíveis justificativas para as atitudes da personagem principal-pai, ao caracterizar sua travessia como de fundo iniciático, quer dizer, uma retomada de outra dimensão que se quer intemporal/atemporal. Em “Possibilidades e impossibilidades”, especular, sobre algumas características manifestadas pelo texto, como obra aberta. Finalmente, em “Na margem do silêncio”, apontar, de modo não conclusivo, para os limites da criação literária no contexto da perspectiva rosiana.

Espaço do rio, espaço da vida: o entre-lugar da transcendência

Margem da palavra

² A autora fez um levantamento minucioso da biblioteca de Guimarães Rosa, para identificar a influência das obras ali presentes na configuração dos diversos textos rosianos.

Dimas (1987), em seu estudo sobre *Espaço e Romance*, diz que “[...] inúmeras armadilhas se escondem em um texto à toaia do leitor” (p. 5), e dentre “[...] as várias armadilhas virtuais [...] o espaço pode alcançar estatuto tão importante quanto outros componentes da narrativa, tais como foco narrativo, personagem, tempo, estrutura” (DIMAS, 1987, p. 5). Ao citar Osman Lins (1976), afirma que a obra *Lima Barreto e o espaço romanesco*, deste escritor, traz importantes informações sobre a questão espacial, ao fazer uma distinção fundamental entre a noção de espaço e a de ambientação. Assim, para Lins, ambientação seria “[...] o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente” (LINS, 1976, p. 77 apud DIMAS, 1987, p. 20, grifo do autor). E explica: “Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa” (LINS, 1976, p. 77 apud DIMAS, 1987, p. 20).

Ao comentar tais definições, Dimas (1987) conclui que o espaço é denotado, enquanto a ambientação é conotada. Isto é, para este autor o espaço é patente e explícito, já a ambientação é subjacente e implícita. Quer dizer, aquele contém dados de realidade que podem posteriormente alcançar outra dimensão, de natureza simbólica. No caso do conto em epígrafe, Guimarães Rosa cita dois espaços concretos, denotativos, quais sejam as duas margens do rio, e outro espaço que é insinuado, conotativo, mas que não é descrito, por conta de sua natureza estar relacionada a uma dimensão simbólica. Como assinala, providencialmente, Walnice N. Galvão:

[...] a terceira margem do rio é a que não é. Um rio é constituído por duas margens, a do lado de cá e a do lado de lá, que reciprocamente se remetem. Entretanto, entre elas corre o rio, imagem da continuidade; e no rio navega uma canoa, imagem da descontinuidade. A passagem do tempo é insignificante para o rio, fundamental para a canoa e seu ocupante (GALVÃO, 1978, p. 37).

Por sua vez, Antonio Candido, em *Literatura e Sociedade* (1976), afirma que a obra literária como um todo só pode ser compreendida quando fundimos texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra. Quer dizer, o *externo* (no caso, o elemento social) importa não como causa, nem como significado, mas como elemento

que desempenha certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, desse modo, *interno*. Isso vem a significar que os elementos externos, quando solicitados, deixam de ser meramente ilustrativos para se tornarem elementos estruturantes com vistas a provocar um efeito estético deliberado.

Neste conto, ressalta logo de saída as circunstâncias do ambiente familiar e suas relações. Só que o autor não se esmera em longa e detalhada descrição deste contexto, como, aliás, é justificável, pelo fato de a narrativa ser um conto; de ser uma descrição sintética, que não pode se prender a detalhes extensos. Também é significativo o fato dele destacar mais os aspectos comportamentais dos personagens, do que propriamente suas características físicas. Como se quisesse enfatizar mais os papéis dos personagens de uma forma genérica sem, contudo, se afastar do quadro familiar. Por isso que os personagens não têm nomes concretos, são todos eles generalizações. Ora é o pai, a mãe, o filho, a irmã, o irmão; ora são os soldados, os homens do jornal, o padre, o homem que construiu a canoa. Dessa forma, o autor constrói o clássico núcleo familiar, ordenado com as figuras do pai e da mãe para, em seguida, promover a gradativa “dissolução” desse núcleo. Dissolução apenas aparente, melhor seria dizer *reconfiguração*, porquanto cada um deles, após a saída do pai, assume definitivamente seu papel na contextura social.

Se a princípio a mãe, após a saída do pai, tenta preservar a configuração original, ao chamar para administrar a fazenda seu irmão – o tio – e, logo em seguida, chama o mestre, para cuidar das crianças, depois tudo toma um rumo desigual, quando a irmã casa e vai constituir família, o outro irmão muda de cidade e vai tocar sua vida e, finalmente, a própria mãe vai morar com a filha. Como se cada um *de per si* tivesse cumprido seu papel na configuração da estória – como se configurassem uma moldura, como numa encenação teatral – e agora suas presenças não fossem mais necessárias.

A partir de agora, resta tão somente de concreto a presença inarredável do filho, que permanece “junto” ao pai até o fim, numa espécie de sacrifício – retomaremos esta ideia de “sacrifício” mais adiante. Ele, filho, como narrador, também pouco elucida sobre as relações familiares. Apenas destaca o fato de o pai ser um homem fiel cumpridor das suas obrigações. Uma pessoa cordata, que não apresenta nenhum traço de desajuste familiar. Aliás, o próprio depoimento da mãe a esse respeito é conclusivo,

quando lembra que o pai nunca se havia dado a vadiagem, o que nos conduz a uma breve reflexão sobre essa relação homem-mulher.

Relação aparentemente não tranquila, conflituosa; o narrador deixa mesmo entrever a revolta da mulher com a saída do marido, quando esta explode e diz: “Cê vai, ocê fique, você nunca volte” (ROSA, 1975, p. 32). Isso significa dizer que, a partir daquele instante, nada mais seria como antes, o que se torna visível pelo tom imperativo, de ultimato, da assertiva. Contudo, mais adiante ela fica envergonhada, quando os vizinhos passam a questionar o motivo da saída do marido, mas mesmo assim ela o ajuda de forma imperceptível, ação que é suspeitada pelo filho: “Surpresa que mais tarde tive: que nossa mãe sabia desse meu encargo, só se encobrando de não saber; ela mesmo deixava, facilitado, sobra de coisas, para o meu conseguir. Nossa mãe muito não se demonstrava” (ROSA, 1975, p. 34). Afinal, apesar da revolta, ela utiliza todos os recursos ao seu alcance para tentar dissuadir o marido da “doideira”: conclama o padre para demovê-lo da ideia, o que se revela inócuo e, em seguida, chama os soldados na tentativa de constrangê-lo, e fazê-lo desistir daquele propósito, o que também se revela inútil.

Quanto à figura do pai, emblemática em si mesma, nada aparenta de estranho. O próprio narrador lembra que ele, o pai, quando pequeno ou moço, não havia sido diferente dos outros meninos do seu tempo. Nem mais extravagante nem mais triste. Apenas mais quieto. Ou seja, mais introspectivo. Aliás, esta característica de certo modo distingue o personagem durante toda a trama, e se constitui, aliada ao título do conto, como que uma chave da estória. Por isso que a narrativa retoma esse aspecto de forma mais incisiva, ao enfatizar a natureza silenciosa do pai – que se impõe uma espécie de “voto de silêncio” –, que esse vai assumir a partir do instante que abandonar a casa e passar a viver numa canoa no meio do rio.

Interessante é que desde o início somos induzidos a interpretar os dados do conflito como os relacionados às relações familiares: o caráter silencioso do pai, a personalidade forte da mãe, o comportamento emotivo do filho. Mas tudo isso pode compor uma falsa pista, já que as situações criadas não são transparentes em si mesmas. O próprio Guimarães Rosa apreciava criar tais situações ambíguas, como depreendemos da seguinte declaração, colhida em Paulo Rónai, ao se referir aos prefácios de *Tutaméia*, quando este afirma que o escritor mineiro gostava de dificultar a ação dos críticos:

“Rosa, para quem escrever tinha tanto de brincar quanto de rezar, antegozava-lhes a perplexidade [dos críticos] encontrando prazer em aumentá-la” (ROSA, 1979, p. 194).

Audemaro Taranto Goulart (2001), no ensaio “A insatisfação com as margens do rio”, no qual explora os aspectos antropológico-literários da *Terceira Margem*, não aventa a hipótese de uma falsa pista por parte de Rosa. Afirma que não vai ser original nem criativo em sua análise: vai apenas indicar mais uma razão para a fuga do pai. Para ele, a saída do pai não é doideira, nem transcendência, nem outra vida, na dimensão metafísica destes últimos termos. Atribui a fuga tão somente a uma insatisfação com o mundo. E esclarece: não no sentido moral dessa colocação, mas com um mundo construído pelo homem enquanto *locus* da sua relação com o outro, enquanto possibilidade de construção social, de troca de valores (GOULART, 2001, p. 8). Daí toma como ponto de partida de sua crítica a visão de que “Rosa, na ‘terceira margem’, investe contra o domínio do masculino, contra a hegemonia falocrática” (GOULART, 2001, p. 9). Assume, então, a perspectiva crítica de demonstrar “[...] o fato de que esse pai morto é a marca do patriarcado” (GOULART, 2001, p. 10). Seu enfoque caminha, assim, na direção da busca de uma “[...] nova realidade social-antropológica que precisaria ser construída” (GOULART, 2001, p. 9), até finalmente concluir que “Guimarães Rosa bem que poderia estar fazendo uma literatura de nítida feição feminina” [sic] (GOULART, 2001, p. 19).

Discordamos deste autor, apesar da boa fundamentação por ele utilizada, de que a tessitura do texto rosiano aponte para tais conclusões. E, para fundamentar nossa discordância, retomamos o mesmo texto de Antonio Candido, quando este afirma: “Uma crítica que se queira integral deixará de ser *unilateralmente* sociológica, psicológica ou linguística, para utilizar livremente os elementos capazes de conduzirem a uma interpretação coerente” (CANDIDO, 1976, p. 7, grifo nosso). Apesar de Candido acentuar que nada impede ao crítico de ressaltar o elemento da sua preferência, desde que o utilize como componente de estruturação da obra.

Audemaro Taranto, ainda em “A insatisfação com as margens do rio”, não consegue, no nosso modo de ver, explicitar de forma convincente esse insurgimento contra o patriarcado manifestado no corpo do conto. Em sua análise, afirma que a mãe não era de fato quem regia, porquanto após a saída do pai a família se desestrutura. No entanto, é de se notar que, apesar da opinião em contrário de Goulart, após a saída do

genitor da família, a mãe assume o papel do pai e tenta manter a unidade familiar, apesar das dificuldades; inclusive, apesar de sua condescendência, ao consentir que o filho alimente o pai, ela deixa aflorar seu caráter repressor, quando tenta demover o cabeça da família do seu intento, através de diversos recursos constrangedores; isso mostra que ela na verdade era a detentora do poder familiar ao se utilizar dos aparelhos ideológicos do sistema social. O pai, portanto, para nós se apresenta como o *diferente*, aquele que não foi talhado para aquela construção familiar. Ademais, a cena final quando ele se insinua em direção ao filho, desmonta também a tese do autor acima, pois confirma que a relação estabelecida não se prende apenas tão somente a um contexto social em que predomina a questão do patriarcado.

Na realidade o que Rosa faz, ao focar a dissolução das relações familiares, é simplesmente criar um suporte para o processo que o protagonista vai encetar, processo denominado pelos esoteristas de realização espiritual, que se inicia com uma “saída”, um isolamento. Por isso, faz-se necessário o afastamento do contexto familiar, daí a explicitação desse tecido familiar em decomposição, e não apenas deste, mas de todas as outras relações convencionais sociais, que são colocadas em xeque: a religião, a educação, o casamento. Uma citação de *Caos e Cosmos* elucida um pouco sobre a necessidade desse processo:

O Ser (*purusha*), para o *Upanishad*, está preso ao corpo na sua existência temporal. Está aparentemente prisioneiro da ilusão terrena – mulher, filhos, propriedades – mas sua libertação é possível. A tomada de consciência da sua liberdade eterna traz consigo a compreensão de que a vida não é senão uma cadeia de momentos dolorosos, em que o drama da personalidade não poderia ser contemplado pelo verdadeiro espírito do indivíduo (SPERBER, 1976, p. 57).

No todo, importam apenas o protagonista-pai e o “antagonista”-filho, elementos cruciais do conflito, em torno dos quais vai girar toda a estória. O pai, por ser o elemento primordial, possível de ser transformado e dar continuidade à tradição, é o escolhido, o único a deter as qualificações necessárias para encetar o processo de retomada. Qualificações que ele as carrega desde a mais tenra infância. Qualificações, por exemplo, de natureza moral, apontada quando o narrador sublinha que “[...] nosso pai era homem cumpridor, ordeiro, positivo” (ROSA, 1975, p. 32); ou ainda: “[...] 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...’” (ROSA, 1975, p. 35, grifos

nossos). Ou do fato de ser dado mais à introspecção: “Do que eu mesmo me alembro, ele não figurava mais estúrdio nem mais triste do que os outros, conhecidos nossos. *Só quieto*” (ROSA, 1975, p. 32, grifo nosso). Esses, aliás, são os pré-requisitos daqueles que vão encetar a travessia, cuja natureza tentaremos delinear em seguida, pois o simbolismo expresso pela permanência no rio caracteriza o fluxo da existência liberta, não ligada às formas.

Intertextualidades

Fundamentais, na elucidação dos enigmas rosianos, são os elementos intertextuais presentes em suas criações. Neste aspecto, os estudos de Suzy Sperber, em *Caos e Cosmos*, vieram explicitar muitos aspectos obscuros da gênese da obra rosiana, sobretudo nos seus liames esotéricos, inclusive identificando várias influências anagógicas nas suas obras. Chega mesmo a corporificar a influência de um *esoterismo paulista* [sic] em Guimarães Rosa, ao intitular um dos capítulos sobre a obra do autor com este título (SPERBER, 1976, p. 23). Melhor seria dizer: um *esoterismo rosiano*, por que de características próprias, ao amalgamar elementos filosóficos, religiosos e esotéricos a uma linguagem literária. Ainda de acordo com a autora, certas leituras aparentemente, ou declaradamente importantes para o autor, apenas serviram como estímulo para a elaboração de elementos orientadores da trama. Por isso que a intertextualidade evoca verdades antigas, abrindo na frase sugestões que não se preenchem com enunciados claros (SPERBER, 1976, p. 88).

No conto em análise, tais influências sobressaem desde o início, quando o narrador afirma: NOSSO PAI era homem cumpridor, ordeiro, positivo” (ROSA, 1975, p. 32); isso projeta de saída um tom solene, poderíamos até dizer, hierático à estória. O tom impessoal e taxativo, aliado à descrição dos aspectos morais do personagem, lembram certo tipo de literatura sacra. Paul Ricoeur (1966), no tratado *De l'interprétation*, citado por Jean Chevalier (1988), chama atenção para a riqueza do símbolo do pai, enfatizando seu potencial de transcendência: “o pai figura na simbologia menos como genitor igual à mãe do que aquele que dá as leis. Ele é a fonte da instituição” (RICOEUR, 1966 apud CHEVALIER, 1988, p. 678). Na estória,

percebemos que a saída do pai desestrutura a família e, mais que isso, esse deslocamento é um isolamento ritual, pois o texto mesmo diz: “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” (ROSA, 1975, p. 33; grifos nossos). Tal saída se constitui numa espécie de virtualidade: ao se colocar na corrente do rio metaforizado, ele se coloca num estado intermediário, à margem das margens físicas, numa posição propícia às reflexões interiores. Ou seja, como lembra Walnice Galvão:

Essa terceira margem tenta escapar a uma lógica binária a que a mente humana parece condenada. As duas margens, reenviando-se uma à outra, desembocam no devir: embora paradas, entre elas o rio corre, em perene continuidade; o que possibilita o surgimento de um terceiro termo, e daí por diante, até o enésimo (GALVÃO, 1978, p. 38).

Ademais, à qualificação moral do protagonista se impõe, em seguida, o chamado *voto de silêncio*, uma espécie de sacrifício, que é coadjuvado com o jejum: “O que consumia de comer, era só um quase; mesmo do que a gente depositava, no entre as raízes da gameleira, ou na lapinha de pedra do barranco, ele recolhia pouco, nem o bastável” (ROSA, 1975, p. 34); assim, jejum do corpo, jejum da alma, já que “[...] nunca mais falou mais palavra, com pessoa alguma” (ROSA, 1975, p. 35).

Sabe-se, também, que o sacrifício é um símbolo da renúncia aos vínculos terrestres por amor ao espírito ou à divindade – para que o pai assuma sua função ritual é também necessário um sacrifício do grupo que o abrigou, esse sacrifício como vimos, se dá pela renúncia de todos os membros da família, exceto do primogênito, à presença do pai. No Antigo Testamento, por exemplo, a ação ou o gesto do sacrifício simboliza o reconhecimento pelo homem da supremacia divina (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1988, p. 794-795). Já o silêncio é um prelúdio de abertura à revelação (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1988, p. 833-834).

Quanto à canoa, por ser especial, escolhida, por não ser feita de uma madeira qualquer, e poder durar de vinte a trinta anos, lembra aquela outra “canoa” vinculada ao simbolismo bíblico; não é sem razão que o narrador elucida logo em seguida: “[...] que nosso pai fosse o avisado que nem Noé, que, portanto a canoa ele tinha antecipado” (ROSA, 1975, p. 36), fazendo com que de certo modo lembremos a arca/barca de Noé, cujo simbolismo é vasto e riquíssimo, pois “a barca é o símbolo da viagem, de uma travessia realizada seja pelos vivos, seja pelos mortos” (CHEVALIER,

GHEERBRANT, 1988, p. 121). A citação do mito de Noé só vem reforçar a idéia de transformação, de regeneração, de palingenesia, do surgimento de um novo homem, realizado em todas as suas possibilidades. O contrário acontece com o filho, que no final tem medo, não supera as limitações humanas, abdica e só lhe resta então desejar no leito de morte, ser colocado na canoa, sem ter concluído o processo de libertação em vida.

Já para Gaston Bachelard, a barca pode ser um símbolo de nascimento ou de morte. Para ele o ataúde não seria a última barca, seria a primeira. A morte não seria a última viagem, seria a primeira verdadeira viagem (BACHELARD, 1942, p. 100 apud CHEVALIER, GHEERBRANT, 1988, p. 122). Isto é,

[...] a terceira margem fica para lá do mistério da morte, da morte de cada um, que cada um tem de viver e que nunca ninguém contou como é. As duas margens do rio situam-se num e mesmo nível de realidade. A terceira margem não se sabe, ainda que, na linguagem cifrada da mitologia e das religiões, seja frequente o símbolo da praia, ou margem, ou terra firme, onde se chega quando se morre (GALVÃO, 1978, p. 37).

Dessa forma, a vida presente seria também uma navegação perigosa, como lembra o personagem Riobaldo, em *Grande Sertão: veredas*: “Viver – não é? – é muito perigoso. Porque ainda não se sabe. Por que aprender a viver é que é o viver mesmo” (ROSA, 1986, p. 517-518). Assim, a imagem da barca seria um símbolo de segurança. Favoreceria a travessia da existência, como das existências. Para os budistas, a personagem arquetípica *Amida* é um barqueiro-passador, ou seja, que faz passar as pessoas de uma margem à outra, e que sua compaixão os conduzirá para além do Oceano das dores, que são a vida neste mundo e o apego a esta vida. Já na tradição cristã a barca dentro da qual os crentes ocupam seus lugares, a fim de vencer as ciladas deste mundo e as tempestades das paixões, é a Igreja cuja prefiguração é a própria Arca de Noé (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1988, p. 122).

Travessia: margem da palavra

*Digo: o real não está na saída
nem na chegada: ele se dispõe
para a gente é no meio da
travessia.*

Grande Sertão: Veredas

Benedito Nunes, nos ensaios de *O Dorso do Tigre* (1976, p. 177-178), lembra que a peregrinação sem horizonte, no conto a “A terceira margem do rio”, é uma antecipação da morte, uma voluntária provação, uma peregrinação soturna, tresloucada, rio acima rio abaixo, do homem que vaga, à deriva, no barco onde passeia a sua loucura solitária. Só que essa morte não é precisamente aquela de natureza física. Trata-se de uma morte para determinados aspectos da realidade, em benefício de outras dimensões da realização espiritual. E ao retomar essa tradição de peregrinação, Guimarães Rosa se inscreve na grande tradição do mundo ocidental que teve em Dante, na sua *Divina Comédia*, seu grande representante. Como diz mesmo Nunes (1976, p. 173, grifos do autor):

Através do motivo da *viagem*, que está presente em quase toda a sua obra, de *Sagarana* a *Primeiras Estórias*, Guimarães Rosa liga-se às grandes expressões do ‘romance de espaço’ – ao D. Quixote de Cervantes e ao Ulisses de Joyce, para só falarmos dos extremos dessa espécie, em que a narração dos acontecimentos e peripécias se apresenta como a primeira camada da criação romanesca, intermediária da descoberta do mundo natural e humano.

Se o núcleo do conto é exatamente uma viagem, que começa com o deslocamento do protagonista da estória, então que viagem é essa que ele vai empreender sozinho? Talvez a do pagamento de uma promessa? Ou se esconder de uma feia doença? – uma doença contagiosa, “social”, que ao mesmo tempo lembra um caráter ancestral, bíblico? Ou talvez, quem sabe, a travessia da loucura, porque é tudo isso mesmo que pensam a princípio seus parentes, amigos e vizinhos? – hipótese que estaria no campo das possibilidades, pois não é senão o próprio narrador quem diz: “todos pensaram de nosso pai a razão em que não queriam falar: doideira” (ROSA, 1975, p. 33). Hipótese é certo, logo descartada, mas não de todo, uma vez que, já quase no final da estória, ele repete: “Na nossa casa, a palavra doido não se falava, nunca mais se falou, os anos todos, não se condenava ninguém de doido. Ninguém é doido. Ou, então, todos” (ROSA, 1975, p. 36).

Na realidade, essa loucura coletiva consistiria na alienação, não aquela de vertente marxista, mas esta outra alienação que faz o homem se afastar de seu verdadeiro propósito nesta vida: retomar o caminho *consciente* de volta ao divino. Viagem em busca do anterior, da tradição, do imemorial, dos elos perdidos configurados na *persona* do Pai, que reinventa o passado, numa espécie de ciclo que se fecha. Aliás, a visão final

do pai vindo de além corporifica a idéia do homem transformado, não mais especificamente humano, mas aquele que incorporou todas as possibilidades não realizadas do humano e que expressa o super-homem. Daí que, para Sperber (1976), a busca para Guimarães Rosa não é mais sequer ética, senão metafísica e, em *Primeiras Estórias*, funciona dessa forma.

René Guénon, autor que não era desconhecido de Rosa³, em artigo publicado na revista *Editions Traditionnelles* (1940), posteriormente incluído na obra “Símbolos da Ciência Sagrada”, intitulado *A Passagem das Águas*, esclarece o simbolismo relacionado à travessia das águas. Citando Ananda Coomaraswamy, autor tradicional de ascendência hindu, afirma que tanto no Budismo, quanto no Brahmanismo, o chamado “Caminho do Peregrino”, representado como uma “viagem”, pode ser relacionado ao rio simbólico da vida e da morte (GUÉNON, 1984, p. 300).

Guénon adianta ainda que esta viagem pode ser cumprida, quer remontando a corrente em direção à nascente, quer atravessando as águas na direção da outra margem, quer descendo a corrente para o mar. No conto de Rosa, tal simbolismo se prende mais a uma combinação da segunda e terceira opções, na qual o viajante-pai desce e sobe o rio incessantemente, se integrando ao fluxo da corrente, e se libertando assim das limitações representadas pelas duas outras margens que se opõem. Se bem que não fique especificado o desfecho da viagem, embora saibamos que “todos os rios de certa forma deságuam no mar”, escutemos, pois, o que nos diz o esoterista francês:

No que diz respeito afinal ao terceiro caso, de a ‘descida pela corrente’, o Oceano deve ser considerado, não como uma extensão de águas a ser atravessada, mas, ao contrário, como a própria meta a ser alcançada, portanto como representação do *Nirvâna*. O simbolismo das duas margens é então diferente do que era antes, e temos nesse fato um exemplo do duplo sentido dos símbolos, pois não se trata mais de passar de uma para outra, mas sim de evitá-las igualmente: elas são respectivamente o ‘mundo dos homens’ e o ‘mundo dos deuses’, ou ainda as condições ‘microcômica’ (*adhyâtma*) e ‘macrocômica’ (*adhidêvata*) (GUÉNON, 1984, p. 302).

³ A ausência de obras de Guénon na biblioteca de Guimarães Rosa não invalida a citação que fazemos, logo em seguida. Torna-se justificada quando sabemos que o autor de Sagarana não tinha apego aos livros como entidades físicas (SPERBER, 1976, p. 16); ademais, não é possível se afirmar também que sua biblioteca, quando da sua morte, contivesse todos os livros que lhe foram importantes, ou apenas aqueles que tivessem sido significativos (SPERBER, 1976, p. 17). Como observa ainda Sperber, inegável mesmo é a evidência de que os livros espirituais são os que estão mais marcados, além da própria declaração do autor de que os temas espirituais eram-lhe os mais importantes. Por sua vez, numa declaração ao Jornal do Brasil (ou Folha de São Paulo) a diretora da Livraria Leonardo da Vinci, de quem Rosa era cliente, afirma que o autor era leitor de Guénon.

Voltando a Nunes (1976), para este aquela é uma “viagem redonda, a travessia das coisas, – que é vivência e descoberta do mundo e de nós mesmos, nessa aprendizagem da vida, em que o próprio viver consiste” (NUNES, 1976, p. 174). Ou seja: “Existir e viajar se confundem” (NUNES, 1976, p. 175). Assim, para Guimarães Rosa, não há, de um lado, o mundo, e, de outro, o homem que o atravessa. O homem é viajante e é a viagem, o objeto e o sujeito da travessia, em cujo processo o mundo se faz. Em síntese:

Ele atravessa a realidade conhecendo-a, e conhece-a mediante a ação da *poíesis* originária, dessa atividade criadora, que nunca é tão profunda e soberana como no ato de nomeação das coisas, a partir do qual se opera a fundação do ser pela palavra, de que fala Heidegger (NUNES, 1976, p. 179, grifo do autor).

Possibilidades e impossibilidades

Nosso pai não diz, diz
Caetano Veloso

Do ponto de vista da caracterização tipológica dos personagens, o pai, como protagonista, seria uma espécie de “anti-herói”, uma vez que suas ações são “negativas”, se bem que enigmáticas, pois não permitem que identifiquemos nelas um objetivo concreto e positivo. Dessa maneira, torna-se difícil enquadrá-lo, utilizando a tipologia clássica para identificação dos personagens. Ainda segundo essa caracterização, o filho seria uma espécie de antagonista? Ou a própria mãe? Quanto a esta última, sua participação na estória é pálida e, como já fizemos notar, circunstancial, apenas como figurante. Já no caso do filho é possível se caracterizar algumas das suas ações como mais ou menos antagônicas às do pai. Todavia, se atentarmos, veremos que não são propriamente opositivas, uma vez que ao tentar demover o pai do seu propósito fica, no entanto, sempre do seu lado e, no final, quer substituí-lo, apesar de sua inação. Em um determinado momento chega mesmo a se assimilar à própria figura paterna: “Às vezes, algum conhecido nosso achava que eu ia ficando mais parecido com nosso pai” (ROSA, 1975, p. 35).

Paralelamente, também aparece no conto um trecho que causa certa perplexidade. Aquele no qual o filho se confessa culpado pelo sofrimento do pai: “Sou homem de tristes palavras. De que era que eu tinha tanta, tanta culpa? Se o meu pai, sempre fazendo ausência: e o rio-rio-rio, o rio-pondo perpétuo” (ROSA, 1975, p. 36). Uma espécie de culpa imemorial, mais sentida do que explicada. Ou mesmo suposta, porque não conseguimos atinar como o filho poderia ser responsável pelo gesto do ancião. Que culpa seria essa, então?

Sperber (1976) diz que a culpa é, para o *esoterismo paulista* [sic], um sentimento negativo, limitador das forças, como os outros sentimentos negativos, portanto, deve ser banida (SPERBER, 1976, p. 34). Assinala ainda a curiosidade de que a introdução do conceito de culpa coincide com a introdução do irracionalismo, na obra rosiana, e cresce na medida do próprio irracionalismo (SPERBER, 1976, p. 35).

O contexto da estória vem mais uma vez em nosso auxílio para aprofundar a explicação desse mistério. É certamente uma culpa imemorial sim, primitiva até, daí não ser claramente identificável, pois é uma culpa “recebida” e que lembra a culpa do chamado “pecado original”, que foi secularmente introjetado no imaginário cristão, e de certa forma metaforizada no corpo do conto. Não aquele pecado literal da desobediência humana, mas o pecado da queda, que gerou a humanização, ou seja, a limitação do ser afastado da divindade. Sendo assim, no conto, nada leva a atribuir ao filho culpa por não ter podido ajudar o pai, pois ele é o único a manter um vínculo com aquele, que nunca o abandona. O que na realidade o toma é uma espécie de impotência, de que nada pode fazer, a constatação de que cada vivência/ experiência é individual – como a vivência última e solitária da morte, o que reforça mais ainda a idéia do caráter arquetípico dessa culpa. Culpa que, de certo modo, se alia a um medo inexplicável. O medo de tentar mudar, de sair daquele ciclo do concreto, rompido pelo pai: “Sou culpado do que nem sei, de dor, em aberto, no meu foro. Soubesse-se as coisas fossem outras” (ROSA, 1975, p. 36).

Outro ponto que chama atenção é o filho ter sido escolhido, como que *ungido*, pois no início o pai chama-o de uma forma quase ritual – “me acenando de vir também, por uns passos” (ROSA, 1975, p. 32) – e o abençoa, ungindo-o, como diz o próprio filho: “*me botou a bênção*” (ROSA, p. 32-33; grifo nosso); percebam como a construção é inusitada: ele simplesmente não abençoou o filho, mas lhe botou a bênção, como se

transmitisse algo – um dos sentidos para a palavra tradição, de acordo com os esoteristas, é a de transmissão⁴. A partir dessa bênção se reconfigura no filho todas as possibilidades a serem desenvolvidas, como o próximo na cadeia ininterrupta da iniciação tradicional. Ao contrário do pai, ele já começa quebrando todos os laços mundanos: “Eu fiquei aqui de resto. Eu nunca podia querer me casar. Eu permaneci, com as bagagens da vida” (ROSA, 1975, p. 35-36); começa mesmo a ficar parecido com o pai: “Às vezes, algum conhecido nosso achava que eu ia ficando mais parecido com nosso pai” (ROSA, 1975, p.35). Aliás, o filho é o único que permanece até o final nas proximidades do pai, no entanto, não consegue cumprir de todo a tradição, isto é, não consegue atualizar a recepção, pois é impedido pelo medo do desconhecido – interessante é que para os esoteristas o sentido de iniciação é esse mesmo, o de que nem todos estão qualificados para o processo, ou o de que a maioria apenas virtualiza o processo. Também é importante lembrar que no início da narrativa o filho se predispõe a ir com o pai – ele não sabe ainda do que se trata: “Pai, o senhor me leva junto, nessa sua canoa?” (ROSA, 1975, p. 32); porém é interdito: *aquela* era a canoa do pai – o pai-canoa – e o filho certamente não reunia ainda os requisitos para a viagem. No final, após se ter concretizado o processo do pai, o filho já pode substituí-lo, porém por medo, recua:

‘Pai o senhor está velho, já fez o seu tanto... Agora, o senhor vem, não carece mais... O senhor vem, e eu, quando que seja, a ambas as vontades, eu tomo o seu lugar, do senhor, na canoa!...’. [...] 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. E estou pedindo, pedindo, pedindo um perdão (ROSA, 1975, p. 36-37).

Na margem do silêncio

Tudo o que pode ser pensado, pode ser pensado claramente. Tudo o que pode ser dito, pode ser dito claramente. Mas nem tudo o que pode ser pensado pode ser dito.

Susan Sontag. A estética do silêncio.

⁴ Na tradição sufi, denomina-se *baraka*, a transmissão de mestre para discípulo, inserindo-o na cadeia (*silsilah*) iniciática da tradição.

Em estudo sobre Dante Alighieri e suas obras, René Guénon (1949), estudioso franco-egípcio do esoterismo, ao citar o verso do Inferno: “Vós que tendes são intelectos/ Vede a doutrina que se esconde/ Sob o véu dos versos estranhos” (ALIGHIERI apud GUÉNON, 1978, p. 15)⁵ afirma que “[...] por estas palavras, Dante indica de uma forma bastante explícita que existe na sua obra um sentido oculto, de cunho doutrinal, cujo sentido exterior e aparente não é senão um véu, e que deve ser buscado por aqueles capazes de penetrá-lo”⁶ (tradução nossa). (GUÉNON, 1949, p. 5). Insiste, ainda, que o poeta vai mais longe quando declara que todas as escrituras, e não somente as sagradas, podem se entender e devem se explicar principalmente de acordo com quatro sentidos: “pode-se e deve-se entender por no máximo quatro sentidos” (tradução nossa)⁷ (ALIGHIERI apud GUÉNON, 1949, p. 7). Desse modo, Guénon, nos seus comentários, concorda com a maioria dos críticos que reconhecem na *Divina Comédia* os sentidos literal, filosófico, ou melhor, filosófico-teológico, e também político e social. E o quarto sentido? Para o autor “[...] este não pode ser senão um sentido propriamente iniciático, metafísico em sua essência, ao qual se associam outros dados que, sem serem de ordem puramente metafísica, apresentam um caráter igualmente esotérico.” (tradução nossa)⁸ (GUÉNON, 1949, p. 6).

Este conto de Guimarães Rosa, por sua natureza, e guardadas as devidas proporções, se presta a interpre(ne)tações semelhantes às delineadas acima e, durante nossa análise, acreditamos ter demonstrado que o viés orientador, o eixo, por assim dizer, é primordialmente de cunho iniciático, ou esotérico, preocupação que, afinal, não era infensa ao autor mineiro, se bem que evidentemente se trata de uma obra literária, mas não é senão ele mesmo quem diz:

Sem imodéstia, porque tudo isto de modo muito reles, apenas, posso dizer a Você o que Você já sabe: que sou profundamente, essencialmente religioso, ainda que fora do rótulo estrito e das fileiras de qualquer confissão ou seita: antes, talvez, como o Riobaldo de *Grande Sertão: Veredas*, pertença eu a todas. É especulativo, demais. Daí todas as

⁵ “O voi che avete gl’intelleti sani, / Mirate la dottrina che s’asconde / Sotto il velame delli versi strani!” (ALIGHIERI apud GUÉNON, 1978, p. 15).

⁶ “[...] par ces mots, Dante indique d’une façon fort explicite qu’il y a dans son oeuvre un sens caché, proprement doctrinal, dont le sens extérieur et apparent n’est qu’un voile, et qui doit être recherché par ceux qui sont capables de le pénétrer.” (GUÉNON, 1949, p. 5).

⁷ “si possomo intendere e debbonsi sponere massimamente per quattro sensi” (ALIGHIERI apud GUÉNON, 1949, p. 7).

⁸ “[...] ce ne peut être qu’un sens proprement initiatique, métaphysique en son essence, et auquel se rattachent de multiples donnés qui, sans être d’ordre purement metaphysique, présentent un caractère également esotérique” (GUÉNON, 1949, p. 6).

minhas constantes preocupações religiosas, metafísicas, embeberem os meus livros. Talvez meio-existencialista-cristão (alguns me classificam assim), meio neo-platônico [...] e sempre impregnado de hinduísmo [...]. Os livros são como eu sou. [...] Ora, Você já notou, de certo, que, como eu, os meus livros, em essência, são ‘anti-intelectuais’ – defendem o altíssimo primado da ‘intuição’, sobre o bruxolear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana. Quero ficar com o Tao, com os Vedas e Upanixades, com os Evangelistas e São Paulo, com Platão, com Plotino, com Bergson, com Berdiaeff – com Cristo, principalmente (SPERBER, 1976, p. 144-145).

Todos os meus livros são simplesmente tentativas de rodear e devassar um pouquinho o mistério cósmico, esta coisa movente, rebelde a qualquer lógica, que é a chamada ‘realidade’, que é a gente mesmo, o mundo, a vida. Antes o obscuro que o óbvio, que o frouxo. Toda lógica contém inevitável dose de mistificação. Toda mistificação contém boa dose de verdade. Precisamos também do obscuro. (GARBUGLIO, 1972, p. 134).

Susan Sontag comenta que “toda época deve reinventar seu próprio projeto de ‘espiritualidade’”, e define espiritualidade como “[...] planos, terminologias, noções de conduta voltados para a resolução das penosas contradições estruturais inerentes à situação do homem, para a perfeição da consciência humana e a transcendência” (SONTAG, 2015, p. 10). De acordo com a autora, na era moderna, e aqui se entenda isto como a contemporaneidade, uma, dentre outras metáforas mais ativas para o projeto espiritual, seria a Arte. No entanto, para Sontag, seja qual fosse o objetivo que se tivesse proposto para a arte, ele se mostraria restritivo, se fosse comparado às metas muito mais amplas da consciência, já que a arte mesma seria uma forma de mistificação. Desse modo, antes o mito encarava a arte como expressão da consciência humana, de uma consciência que busca conhecer a si mesma (SONTAG, 1972, p. 10-11).

Dessa maneira, ainda segundo a mesma autora, essa arte exercida em um mundo dotado de percepções de segunda mão, em que a arte é especificamente confundida pela traição das palavras, a atividade do artista torna-se amaldiçoada com a mediação. Ou seja, a arte como inimiga do artista, já que nega a realização – a transcendência – que tanto ele almeja. Conclui, então, que

Assim como a atividade do místico deve culminar em uma *via negativa*, em uma teologia da ausência de Deus, em uma ânsia da névoa de desconhecimento além do conhecimento, e do silêncio além do discurso, a arte deve tender à antiarte, à eliminação do ‘tema’ (do ‘objeto’, da imagem), à substituição da intenção pelo acaso e à busca do silêncio (SONTAG, 2015, p. 11).

Contudo, um silêncio total não é possível, tanto do ponto de vista conceitual como de fato mesmo. Isto porque o artista criador do silêncio deve produzir algo dialético, já que toda afirmação pressupõe o seu oposto, qual seja um silêncio ressoante ou

eloquente. Dessa forma, o silêncio continua sendo, de modo inelutável, um meio de discurso e um elemento presente em um diálogo (SONTAG, 2015).

René Guénon assinala que “existe, aliás, em toda certeza, algo de incomunicável” (tradução nossa)⁹ (GUÉNON, 1979, p. 9). E ainda:

“[...] em toda concepção verdadeiramente metafísica, deve-se sempre preservar a parte do inexprimível, já que tudo aquilo que se pode exprimir não é literalmente nada em vista daquilo que ultrapassa toda a expressão, assim como o finito, qualquer que seja sua grandeza, é nulo em relação ao Infinito” (tradução nossa).¹⁰ (GUÉNON, 1979, p. 10).

Assim, ao construir uma narrativa em que o foco principal é uma margem imponderável, uma dimensão em que cessa o discursivo, em que se insinua o campo das possibilidades e impossibilidades, Guimarães Rosa chega, então, no exercício da arte literária, ao clímax de sua criação, ao atingir o limiar das possibilidades da linguagem, que vai apontar para sua transcendência no próprio silêncio.

⁹ “Il y a d’ailleurs dans toute certitude quelque chose d’incommunicable [...]” (GUÉNON, 1979, p. 9).

¹⁰ [...] en toute conception vraiment métaphysique, il faut toujours réserver la part de l’inexprimable; et même tout ce qu’on peut exprimer n’est littéralement rien au regard de ce qui dépasse toute expression, comme le fini, quelle que soit sa grandeur, est nul vis-à-vis de l’Infini (GUÉNON, 1979, p. 10).

Referências

- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Trad. de Cristiano Martins. 2. ed. rev. Belo Horizonte: EDUSP/Itatiaia, 1979. Vol. 1.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 5. ed. São Paulo: Nacional, 1976.
- COVIZZI, Lenira M. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mitológica rosiana*. São Paulo: Ática, 1978. (Coleção Ensaio número 37).
- GARBUGLIO, José Carlos. *O mundo movente de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ática, 1972.
- GOULART, Audemaro Taranto. A insatisfação com as margens do rio. In: ALVES, Maria T. A. (org.). *Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: PUC-Minas, [2001?]. p. 7-20.
- GUÉNON, René. *L'ésoterisme de Dante*. 3. ed. Paris: Editions Traditionnelles, 1949.
- . *La métaphysique orientale*. Paris: Editions Traditionnelles, 1979.
- . *Os símbolos da ciência sagrada*. São Paulo: Pensamento, 1984.
- HERÁCLITO DE ÉFESO. In: *Os pré-socráticos*. Seleção de textos e supervisão de José C. de Souza; Vários tradutores. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- . *Tutaméia*. Terceiras estórias. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- . *Grande sertão: veredas*. 37. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- SONTAG, Susan. A estética do silêncio. In: ———. *A vontade radical: estilos*. Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Cia. das Letras, 2015.
- SPERBER, Suzi Frankl. *Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

Recebido em: 29/7/2018
Aceito em: 5/3/2019