

Comunicação, incomunicação e poesia em *A terceira Margem do Rio*

Communication, incommunication and poetry in *A Terceira Margem do Rio*

Míriam Cristina Carlos Silva

Professora titular do Mestrado em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba (UNISO). Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP). Sorocaba, Brasil. E-mail: miriamcriscarlos@gmail.com

Resumo:

Este trabalho tem por objetivo realizar uma leitura do conto *A Terceira Margem do Rio*, de João Guimarães Rosa, à luz dos conceitos de Comunicação, Incomunicação e Poesia. Entendemos o conto na perspectiva das narrativas mediáticas, como uma possível forma de apresentação, interpretação e recriação dos fenômenos humanos. Para tanto, dividimos o conto em atos dramáticos e observamos os fenômenos da comunicação e da incomunicação, sobretudo por meio da narrativa do filho sobre seu pai. Concluímos que a comunicação e a incomunicação são construídas poeticamente na narrativa, permitindo-nos uma leitura complexa sobre o fenômeno humano da comunicação.

Palavras-chave:

Comunicação e incomunicação; Poesia; Narrativas mediáticas; *A Terceira Margem do Rio*; Guimarães Rosa.

Abstract:

This work aims to perform a reading of the short story *A Terceira Margem do Rio*, by João Guimarães Rosa, in the light of the concepts of Communication, Incommunication and Poetry. We understand the tale from the perspective of media narratives as a possible form of presentation, interpretation and recreation of human phenomena. To this end, we divide the tale into dramatic acts and observe how the phenomena of communication and incommunication are represented, especially through the son's narrative about his father. We conclude that communication and incommunication are poetically constructed in the narrative, allowing us a complex reading about the human phenomenon of communication.

Keywords:

Communication and incommunication; Poetry; Media narratives; *A Terceira Margem do Rio*; Guimarães Rosa.

1 Introdução

É recorrente a ideia de que a comunicação é consoante à comunhão: uma troca de experiências comuns, que, no entanto, implicam em ressonâncias e dissonâncias, não apenas em consonâncias e convergências. Ainda que se insista na necessidade de que uma informação chegue completa, íntegra e inequívoca aos chamados receptores, a comunicação vai muito além das certezas e da eficácia, pois se caracteriza por um processo de troca contínua (e incerta) entre interlocutores, intercâmbio este que se faz na linguagem e além dela (SILVA *et al.*, 2021).

Comunicar é um processo que coloca consciências e afetos em relação, com suas culturas e, portanto, com suas linguagens (verbal, gestual, olfativa, sonora), mas também com os silenciamentos, pausas, interditos, entrelinhas e ruídos. Comunicar é colocar em relação um eu e um tu, cujas coincidências muitas vezes se perdem na incompletude e nas divergências. Incompreensão e lacunas são elementos que fazem parte do processo de comunicar. É o que abordamos neste ensaio, a partir da leitura do conto *A Terceira Margem do Rio*.

Muitas narrativas de João Guimarães Rosa e, em especial, os contos publicados no livro *Primeiras Estórias* (com a primeira edição de 1962, pela Livraria José Olympio Editora), soam como um processo de interlocução em que o narrador trata, primeiramente, da sua própria experiência – e da experiência de outros, como se, ao pé do ouvido, trouxesse relatos orais e informais a seus leitores, interlocutores da prosa, entendida na perspectiva “mineira” do termo: alguns dedos de conversa informal, embora às vezes grave, em uma construção de intimidades repartidas, materializadas no relato das miudezas do cotidiano, coisas ínfimas que se tornam extraordinárias.

O livro *Primeiras Estórias* (ROSA, 1994) reúne 21 contos ou “causos”, cujo espaço particular pode ser especialmente o sertão mineiro, por se tratar, na maior parte das narrativas, de um ambiente rural; mas também pode ser percebido como um lugar não definido e universal, dada a abordagem das angústias, ou seja, das jornadas internas, que são parte de um sertão interior, a profundidade das mazelas de qualquer humano, com seus traumas, angústias, medos e sonhos.

Walter Benjamin (2018), em seu texto clássico sobre Nikolai Leskov, *O Contador de Histórias*, fala da narrativa como forma artesanal de comunicação: um processo de mediação da experiência, que envolve aquilo que foi vivido comunitariamente e transformado em memória pelo narrador. Aquele que narra deixa suas marcas na narrativa, assim como o oleiro imprime suas mãos no vaso que molda. Essa experiência exige tempo e, ao ser narrada, passa a ser parte também da experiência daqueles que ouvem as histórias.

Para Benjamin (2018), as melhores narrativas são as que se aproximam das histórias orais. Os textos de *Primeiras Estórias* são carregados de oralidade, de uma linguagem e de personagens mais ou menos inventados, mas muito inspirados naqueles habitantes escondidos nos rincões das Minas Gerais em que Rosa nasceu (na cidade de Cordisburgo, em 1908).

Guimarães Rosa, que muito cedo mudou-se para Belo Horizonte, passou um tempo em São João Del Rei e, voltando à capital mineira, formou-se em medicina pela Universidade de Minas Gerais – UMG, sendo essa a profissão que exerceu em Itaguara, Passa Quatro e Barbacena. Tornou-se diplomata e exerceu a atividade em Hamburgo, Bogotá e Paris. No ano de 1952, acompanhou boiadeiros em expedição pelo interior de Minas Gerais, documentada pela revista *O Cruzeiro*, na qual provavelmente ouviu muitas histórias, que serviram de mote para parte de sua obra literária (bem como as narrativas que viveu e ouviu quando exerceu a medicina).

Rosa faz de suas narrativas formas de mediação da experiência, na perspectiva benjaminiana, e incorpora os dois tipos de contadores descritos por Walter Benjamin (2018). O primeiro é o da figura do camponês, aquele que permaneceu por um longo tempo em um lugar e domina a tradição, porque viveu na pele a experiência (no caso de Rosa, a experiência do universo que é o estado de Minas Gerais). O segundo tipo de narrador, o viajante (marinheiro), é aquele que deixa o lugar da tradição para desbravar outras terras, o que ocorre quando Rosa deixa a cidade natal para estudar, realizando, desde então, diversas viagens, inclusive morando fora do Brasil, em sua atividade de diplomata, até seu falecimento precoce, com 59 anos, em 1967, na cidade do Rio de Janeiro, três dias após assumir sua cadeira na Academia Brasileira de Letras.

A Terceira Margem do Rio, um dos contos publicados em *Primeiras Estórias*, é uma narrativa enigmática e lacunar, no que diz respeito ao enredo e às ações do

personagem descrito pelo narrador em primeira pessoa: o filho, que conta a saga de seu pai. Os personagens são caracterizados não apenas pelo que fazem ou dizem, mas sobretudo por aquilo que não comunicam, porquanto silenciam, e pelo que não evidenciam em seu comportamento.

Se a narrativa se dá a partir da transformação de um estado de coisas através do tempo, nesse conto, opta-se por narrar também o que continua igual, como o pai que permanece no rio, e o filho, à sua espera; os não-ditos, como o porquê da partida do pai; os não-feitos, quando o filho foge do pai em sua primeira e única aparição; os desacordos, quando o pai parte sem levar o filho e sem ouvir a mãe; as dissonâncias e os ruídos, como o filho que afirma que aprendeu com o pai aquilo de que lhe elogiam, sabendo que não se tratava da verdade (e ao mesmo tempo sim); os sem-sentidos, como quando o filho se questiona sobre estar ou não doido, já que doido passou a ser palavra proibida na família.

O que é narrado são memórias de um filho sobre seu pai, impressões, suposições. Desta forma, o conto segue, abordando as lacunas de uma comunicação que sempre se faz precária, fragmentada, insuficiente em objetividade, mas repleta de poesia, porquanto convida ao diálogo.

2 A incomunicação da comunicação

Flusser (2007) define a comunicação como artifício criado sob a consciência da mortalidade. A angústia e solidão resultantes dessa realidade nos empurram para o outro, a fim de nos enganarmos, temporariamente, sobre nosso destino. Tecemos o véu da comunicação atrelado ao da cultura, na tentativa de que algo sobreviva. Comunicamos, porque a dor de nos sabermos finitos é incomunicável.

Para este autor, há um limite na comunicação, pois “a experiência concreta é incomunicável. A razão é que essa experiência não é generalizável, no sentido de comparável e publicável. Ela é, por definição, única e privada” (FLUSSER, 2011a, p. 9). Aproximamos esse raciocínio ao de Marcondes Filho (2004), para quem, por trás da sociedade da comunicação, encontramos incomunicabilidade, pois os aparatos comunicacionais apenas iludem e continuamos a viver a dificuldade de passar ao outro

o que sentimos. Para o autor, a comunicação é um acontecimento raro, improvável e único, no qual há transformação dos envolvidos, algo que reverbera.

Entendemos que a incomunicação nos fragmenta e nos lança a um abismo sem resposta, semelhante à morte, enquanto o acontecimento comunicacional parece produzir um lapso de eterno, uma esperança que preenche e fornece sentido à vida.

Norval Baitello Junior (2002) define a incomunicação humana como irmã gêmea da comunicação: na mesma medida em que crescem os meios e possibilidades para nos comunicarmos, cresce a incapacidade de comunicar. Afirma que a incomunicação se faz nos excessos e na falta de tempo, necessário, assim como o espaço, para gerar afeto, matéria-prima na construção de vínculos. Acrescentamos que esses vínculos alimentam esperança em vida, apesar da morte.

Para Marcondes Filho (2004), a comunicação se faz entre fatores fortuitos e fios intencionais, em uma atmosfera vivencial dependente da participação do corpo; vai além do verbal ou de qualquer linguagem estruturada em um código; não se limita aos media e à tecnologia, passando pelos sentimentos, gestos e silenciamentos (SILVA *et al.*, 2018).

Marcondes Filho (2004) afirma ainda que a intencionalidade é necessária para a comunicação, o que converge para a reflexão de Flusser (2007) sobre a comunicação como negentrópica, pois procura organizar o caos de informações que o homem produz por uma questão de liberdade, ou seja, escolhemos nos comunicar, acumular experiências e criar mundos imaginários. Acrescentamos que a criação de mundos imaginados, a exemplo da narrativa, que busca organizar o caos, é condição para a sobrevivência e manutenção de nossa sanidade psíquica (SILVA, 2018).

Para Flusser (2007), os discursos repercutem as informações no espaço e no tempo, a fim de conservá-las. Já os diálogos resultam do cruzamento e da transformação dos discursos, aos quais são acrescentadas novas informações. Entretanto, pelo excesso de discursos, os diálogos se tornam desnecessários – e são raros; mas, quando ocorrem, oferecem sentido e promovem a transformação da experiência acumulada, à semelhança do acontecimento comunicacional descrito por Marcondes Filho (2004).

3 Poesia e comunicação

Abordamos o conto *A Terceira Margem do Rio* na perspectiva das narrativas, que possibilitam não apenas a mediação da experiência (BENJAMIN, 2018), mas também a interpretação, crítica e transformação dos fenômenos (SILVA; SANTOS, 2015). Como forma mediadora, insere-se no território da comunicação, compreendida em sua relação com a cultura e fundamentada como um dos artifícios (FLUSSER, 2007) resultantes da consciência de nossa mortalidade (SILVA, 2018; SILVA; CAMARGO, 2018).

A narrativa do conto *A Terceira Margem do Rio* é poética, pois entendemos a poesia não como uma estrutura delimitada pelo poema, tampouco restrita ao campo do verbal, mas sim um modo complexo de comunicar ou mesmo de criar fenômenos. A poesia, portanto, aqui é vista como uma forma comunicativa, presente na narrativa e capaz de reconstruir a experiência de modo ambíguo e polissêmico, propensa a ofertar novas experiências, o que requer a ativa participação do leitor, com toda a sua capacidade de leitura, atenta e porosa. Por deixar lacunas a serem preenchidas, percebemos a narrativa do conto como favorável à produção de diálogos, consoante à comunicação dialógica descrita por Flusser, ou seja, um convite ao cruzamento de discursos anteriores para a produção de novas informações.

A comunicação reside em um campo do conhecimento interpretativo, não explicativo, segundo Flusser (2007). Marcondes Filho (2004) propõe uma abordagem heterodoxa para a pesquisa em comunicação, um quase-método, o metáporo, que prevê um caminho poroso, flexível e não pré-estabelecido – um campo de possibilidades, que se desenha diante do próprio fenômeno (SILVA *et al.*, 2018). “Por isso, não se pode reconstruí-lo em laboratório, não há repetição ou iteração. Uma remontagem será necessariamente uma representação, uma elaboração outra, uma ficção” (MARCONDES FILHO, 2013, p. 57).

À semelhança da etnografia, o pesquisador vive o acontecimento, em seguida o anota e relata. Não se busca significados, porque a interpretação é vista como fantasia onipotente. Entretanto, há lugar para o sentido, que envolve a intuição e o poético, o que pode transformar o próprio relato em um novo acontecimento comunicacional (SILVA *et al.*, 2018). Também podemos pensar a própria narrativa como um “quase-

método”, um caminho aberto, que se torna mais e mais poroso à medida em que se faz poeticamente.

Segundo Ricoeur (1997), a narrativa, como interpretação do vivido, reconstrói o nosso ser-no-tempo. Entendemos que a reconstrução narrativa a partir de seus efeitos, posteriormente associados ao repertório teórico, possibilita olhar em um movimento circular e aberto, que busca, no contato com a obra, contemplar, deixar-se afetar para então relatar, compreender, relacionar e encontrar nexos sugeridos pela própria narrativa e sua capacidade de nos levar a narrar outra vez.

O poético está presente nos fenômenos artísticos, mas não se restringe à arte, pois pode surgir, ainda que em nuances, na mídia e no cotidiano. Flusser (2011a, p. 10) assim define a arte: “Trata-se da elaboração e da comunicação de modelos para nossas experiências concretas do mundo. Toda experiência é modelada, programada pela arte”. Para o autor, todos os fenômenos humanos possuem um modelo artístico. Nosso mundo é “estruturado não somente pela nossa informação genética, mas também por nossa informação estética. Onde não há modelo estético, nós estamos ‘anestesiados’, nós não temos experiência nenhuma” (ibidem). Afirma que necessitamos da arte – *poiesis* – que produz o mundo para que o possamos experimentar, e que não há contradição entre a incomunicabilidade da experiência concreta e a necessidade de um modelo artístico, pois o artista não generaliza sua experiência, mas propõe estruturas “para ordenar as experiências futuras, redes para colher experiências novas” (FLUSSER, 2011a, p. 11).

Desta forma, toda comunicação possui dimensões estéticas, éticas e epistemológicas, à medida que propõe modelos para novas experiências. A beleza, segundo o autor, está na proposição da novidade em relação ao modelo precedente, pois a diferença possibilitaria uma abertura a um novo domínio da realidade, um aumento do parâmetro do real.

À percepção da arte segundo Flusser, aproximamos a ideia de comunicação poética (SILVA, 2010; PICHIGUELLI; SILVA, 2017), pois vemos a incomunicação atrelada à anestesia, uma forma de morte em vida. A anestesia, tal qual descrito em Pessoa (1994), no heterônimo de Ricardo Reis, faz dos homens cadáveres adiados que procriam. Já a comunicação poética deve produzir estesia, e pode ser vista como erotismo da linguagem, por hiperbolizar os sentidos. É uma qualidade da linguagem

que pode se materializar em imagens, sons ou gestos, além das palavras. Nela, forma e conteúdo são indissolúveis; há economia – uma grande densidade de informação; há polissemia – uma multiplicidade de sentidos (SILVA, 2007; 2010).

Castro e Dravet (2014, p. 13) debatem a poesia na comunicação como “mídia aberta por abarcar e dar passagem à universalidade dos saberes humanos”. Para eles, tanto na poesia quanto na comunicação pode haver “um padrão de interação governado pela cadeia das metáforas, pela busca dos fundamentos, pela retomada da dimensão encantada, pela multiplicidade e interpenetração dos discursos, por constituir-se, enfim, em um logos singular” (CASTRO; DRAVET, 2014, p. 16).

Ao focarem no caso do cinema, apoiados em Pasolini, os autores destacam a função da poesia: a de não romper com a tradição, mas ultrapassá-la. Há a construção de um filme subterrâneo, que amplia a visão do espectador sobre o universo retratado. O poético do cinema estaria “nas brechas, vazios de indeterminação no transcorrer do filme, para que o espectador por elas acesse o filme subterrâneo que, como já dito, não se sustenta em imagens e sons, mas em estímulos sensoriais” (CASTRO; DRAVET, 2014, p. 27), ou seja, a fuga da anestesia mencionada por Flusser (2011a).

Castro e Dravet (2014, p. 28) ainda afirmam que: “A poesia então acontece quando os sentidos provocados pela imagem excedem o campo do comum, do facilmente assimilável, do confortável. A poesia instaura a dimensão da reflexão”. Por se tratar de uma linguagem sinestésica, na qual o sensível extrapola o objetivo e o racional, pode nos levar além, propiciando conexões criativas entre os seres e as coisas, bem como novos vínculos e, se transformados formos após uma experiência poética, teremos vivido um acontecimento comunicacional.

O poético envolve um resgate (que percebemos como sinestésico) de valores, ou qualidades, tal como mencionado por Lopes (2007) quando fala sobre uma poética do cotidiano; valores estes encontrados

[...] na arte japonesa, segundo Shiniche Hisamatsu (apud ZEMAN, 1980, p. 113): assimetria ou o sagrado no profano; simplicidade, para eliminar o que não for essencial; naturalidade, que se traduz em certa inocência, ausência de compulsão e acontecimentos isentos de tensão; latência, como se o paraíso infinito estivesse numa poça de água; informalidade, que leva à ausência de um grande tema e à descoberta dos aspectos do absoluto na vida cotidiana; quietude; e maturidade como perspectiva de vida (LOPES, 2007, p. 88).

São estes valores, como veremos mais adiante, que percebemos na prosa poética de Guimarães Rosa.

4 Movimentos narrativos

Para a leitura do conto *A Terceira Margem do Rio*, nos amparamos na acepção de Flusser (2007) sobre a comunicação como interpretativa, que converge para o conceito de metáforo de Marcondes Filho (2004), para quem o fenômeno comunicacional deve ser capturado no momento de sua ocorrência, por meio da intuição sensível de quem pesquisa, acompanhada de sua capacidade narrativa, que procura apresentar as sensações vivenciadas por meio de um texto. Ao contrário da “árida descrição do método tradicional da ciência moderna, que busca apagar as marcas da subjetividade e das emoções, coloca-se o metáforo, que investe no relato estético, no esmiuçamento descritivo e acachapante da cena e do acontecimento em si” (SILVA *et al.*, 2018, p. 159). Elegemos a narrativa como uma tentativa metapórica de se alcançar os efeitos comunicacionais produzidos pela leitura do conto *A Terceira Margem do Rio*, levando em conta de que se trata também de uma percepção dos efeitos produzidos na leitura, relacionados à nossa objetividade, pois se trata de uma leitura sob o aparato conceitual da comunicação, mas também sob os afetos sobre a nossa subjetividade.

A narrativa, tanto a de Rosa quanto a de nossa leitura do conto, só oferece o sentido ao final, levando a uma inteireza provisória, que não se fecha, ao contrário, abre-se em busca da continuidade no outro.

Portanto, optamos por realizar uma leitura do conto *A Terceira Margem do Rio* a partir da divisão entre os movimentos do processo de comunicação/incomunicação presentes no enredo, narrados sob o ponto de vista do filho. Notamos que o conto transita entre o dito e o não dito, envolvendo lacunas, silêncios, gestos contidos.

No primeiro movimento, temos a apresentação, com a introdução da história de um filho sobre seu pai. É na perspectiva do filho que o pai é descrito como um homem calado, que, repentinamente e sem razão, manda fazer uma canoa de madeira boa, durável, que possa permanecer na água por mais de 20 ou 30 anos. Sem aviso prévio ou qualquer outra explicação, pronta a canoa, o pai sai de casa sem palavras e

se mete no rio para nunca mais voltar, sem ter ido a nenhum lugar como destino, mas para permanecer no curso do ir e vir dos dias e do rio, estando ali, enquanto o filho busca explicar, esquecer e, ao mesmo tempo, cuidar e lembrar do pai.

Assim, o conto inicia com uma breve descrição do pai, que diz respeito mais ao comportamento e ao caráter, mas que chega ao narrador-personagem, o filho, por meio de narrativas das pessoas que o conheceram. O filho, portanto, fala sobre o pai mediante a ferramenta da narrativa, relatando o que a ele foi narrado por outros. Walter Benjamin (2018) fala que a experiência do narrador passa àqueles que o ouvem. No caso da descrição do pai pelo filho, no conto roseano, não se trata de um narrador que relata a sua própria experiência, mas sim do relato da experiência de outros, que supostamente conviveram com o pai, ou que apenas o conheceram: “Nosso pai era homem cumpridor, ordeiro, positivo; e sido assim desde mocinho e menino, pelo que testemunharam as diversas sensatas pessoas, quando indaguei a informação” (ROSA, 1994, p. 409).

Desde as primeiras linhas, o narrador-personagem, o filho, constrói a imagem do pai a partir de uma enumeração de características que servem de contraponto para a atitude aparentemente insana ou apenas inexplicada de permanecer o resto da vida em uma canoa: cumpridor, ordeiro e positivo são traços testemunhados (e aqui ressalta-se o peso do verbo testemunhar como presenciar o evento e dar prova de sua veracidade) não por apenas uma, mas por várias, e mais do que isto, sensatas pessoas, que asseguram a constância de um caráter que se estende de menino a mocinho, até onde chega a percepção do filho, talvez o momento anterior ao desenrolar do conflito, a partir da decisão de construir a canoa e nela habitar dali em diante.

Ao utilizar o pronome possessivo em primeira pessoa do plural, estabelece-se uma interlocução com o leitor, que também se torna um pouco o filho do *nosso pai*, quase uma entidade universal, sem nome. Além de incluir seus irmãos, é incluído todo e qualquer interlocutor/leitor que se veja na situação, por memória ou por fabulação, em uma construção que incita o diálogo entre experiências distintas: eu, que leio, vejo-me diante do outro e sua experiência, pelo que também experimento o que foi vivido, pela participação na fruição da narrativa.

Além do relato das pessoas sensatas, o filho se lembra que o pai “não figurava mais estúrdio nem mais triste do que os outros, conhecidos nossos. Só quieto” (ROSA,

1994, p. 409). O silêncio do pai aparece também como resposta à indignação da mãe, que reage com perguntas diante da ideia de providenciar uma canoa: “Nossa mãe jurou muito contra a ideia. Seria que, ele, que nessas artes não vadiava, se ia propor agora para pescarias e caçadas? Nosso pai nada não dizia” (ibidem). O silêncio do pai, os seus não-ditos, são fortemente reforçados pela linguagem utilizada, pois ele “NADA NÃO dizia”. Aquilo que não se pode sondar converge para a descrição do próprio rio, “o rio por aí se estendendo grande, fundo, calado que sempre. Largo de não se poder ver a forma de outra beira” (ibidem). Rio e pai se misturam desde o início, pois tanto quanto o pai, o rio é calado e não se revela, pois é tão largo a ponto de que não seja possível contemplar a outra margem.

O silêncio do pai prossegue até a conclusão da canoa e o adeus, que marca o segundo movimento do conto, a partida inexplicada para uma espécie de limbo, com um pai presente e ausente ao mesmo tempo: “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” (ibidem). Diante do silêncio do pai, a mãe devolve apenas um período, em frase mínima: “Cê vai, ocê fique, você nunca volte”. Conforme a distância se constrói entre os dois, o pronome ganha mais sílabas, e a formalidade se amplia, de *cê* para *ocê* e por último *ocê*. “Nosso pai suspendeu a resposta” (ibidem). A devolutiva é o silêncio, em uma explicação suspensa. O filho dá um passo à frente e pede para que o pai o leve com ele na canoa, mas recebe apenas uma bênção e um gesto silencioso para que se afaste e retorne. Em seguida, restam o vazio de respostas sobre o porquê da atitude do pai, à espera de que ele retorne ou que se encontre alguma explicação para o que não pode ser explicado: “Nosso pai não voltou. Ele não tinha ido a nenhuma parte” (ROSA, 1994, p. 409). A angústia está nesse limiar, o pai que não volta, mas sem ter ido a parte alguma.

Após a partida, vem o terceiro movimento, a busca por explicações, já que o evento que escapa à normalidade passa a receber possíveis justificativas, de acordo com o relato do filho. Entre as respostas possíveis, figuram doideira; pagamento de promessa; uma feia doença, a lepra. Somada à tentativa de desenredar o conflito, a razão para tal estupor, segue-se o quarto movimento, marcado pelo desejo ou esperança de que, quando não houvesse mais comida, que o pai voltasse para casa ou então seguisse adiante para nunca mais voltar.

O que não parece aceitável é justamente o estar *entre*, formando a terceira margem do rio, o pai nem longe e nem perto, nem ausente e nem presente de seus familiares. O fato é que o próprio filho impede que a comida se acabe, levando, continuamente, mantimentos a serem depositados no oco de um barranco, ao alcance do pai e a salvo do sol e da chuva. A mãe, sem uma palavra, de forma discreta – “nossa mãe muito não se demonstrava” (ROSA, 1994, p. 410) – facilita a ação do filho. Há um processo em que a comunicação não se dá pela linguagem verbal, mas pelas ações, que mantém vivo o vínculo entre as três histórias de vida: a do filho, do pai e da mãe – sem palavras.

O quarto movimento é finalizado com a consumação da realidade, a permanência do pai no rio, que leva ao quinto movimento, a tentativa de silenciar, em um limiar entre o lembrar e o esquecer. Da desesperança pelo retorno, desenrola-se a vida cotidiana, como se acabasse um período de luto. Um tio é chamado para auxiliar na fazenda, um mestre para ensinar aos meninos. São chamadas autoridades para tentar reverter a decisão do pai: um padre, dois soldados, sem sucesso. Chegam dois jornalistas, que sequer conseguem um retrato do homem.

O filho conclui: “A gente teve de se acostumar com aquilo. Às penas, que, com aquilo, a gente mesmo nunca se acostumou, em si, na verdade” (ibidem). Da preocupação do filho sobre as condições do pai – se comia, se dormia, se perdia as forças, se adoecia – segue um silenciamento:

E nunca mais se falou palavra, com pessoa alguma. Nós, também, não falávamos mais nele. Só se pensava. 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, 1994, p. 411).

O silêncio passa a ser a forma de comunicar a ausência do pai, que teima na memória do filho. E assim a narrativa segue, entre a memória e a tentativa de esquecimento. O filho explica que diziam que ele ia ficando cada vez mais parecido com o pai, ao passo que ele mesmo, filho, tem ciência de que isto não poderia ser verdade, já que o pai “virara cabeludo, barbudo, de unhas grandes, mal e magro, ficado preto do sol e dos pelos, com o aspecto de bicho, conforme quase nu” (ROSA, 1994, p. 411), suposições do filho daquilo que o tempo teria produzido na imagem, que resta estática. E quando elogiavam algo nele, filho, respondia: “Foi pai que um dia me

ensinou a fazer assim...; o que não era o certo, exato, mas mentira por verdade” (ibidem). O filho, então, preso à memória e à ausência do pai, inventa um exemplo, um conselho, uma lição à qual se apegar.

O tempo passa. As coisas e as pessoas mudam. A família segue sua vida. E o filho permanece, intrigado e em culpa, uma culpa sem explicação, a ponto de questionar-se se estava doido: “Sou doido? Não. 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, 1994, p. 412).

O quinto e último movimento se faz com o filho que, na tentativa de tomar o lugar do pai, vai até o rio e o chama. O pai aparece e começa a se aproximar, ao passo que o filho foge: “E eu não podia... Por pavor, arrepiados os cabelos, corri, fugi, me tirei de lá, num procedimento desatinado. Porquanto que ele me pareceu vir: de parte do além” (ibidem). O filho conclui sobre a necessidade de permanecer em silêncio: “Sou o que não foi, o que vai ficar calado”, pedindo para que, na morte, também o coloquem em uma “canoinha de nada [...] e, eu, rio abaixo, rio afora, rio adentro – o rio” (ibidem).

5 Considerações Finais

Nossa leitura do conto *A Terceira Margem do Rio*, sob o escopo da comunicação, especialmente os conceitos de comunicação, incomunicação e poesia, segue o entendimento de que os processos comunicacionais envolvem um movimento interpretativo e não explicativo. Assim, pretendeu a abertura suficiente para co-vibrar. Segundo Flusser: “Penetrar um ritmo é co-vibrar, estar em simpatia. Tal simpatia é considerada ‘conhecimento’ pelos pitagóricos. Concebiam eles o mundo como contexto de coisas que vibram em vários ritmos, e conhecimento como simpatia com todos os ritmos” (FLUSSER, 2011b, p. 103).

Podemos perceber no conto alguns dos valores mencionados por Lopes (2007), na assimetria que envolve a comunicação, feita de dualidades (por isso, também incomunicação). O conto aborda a partida e a permanência das coisas, a fugacidade e a eternidade do tempo que nos move, o tempo, que não se percebe, mas que nos arrasta e transforma tudo, sobretudo os corpos que envelhecem e seguem, ainda que presos ao

mesmo lugar, pois tudo está em curso. Os valores mencionados por Lopes (2007) aparecem na *simplicidade* com que é tratado o cotidiano, a casa, os pequenos gestos, as pessoas, a família e suas relações; na *naturalidade* com que se reage, como no caso da mãe, ao absurdo do pai, assim como na resignação em que aos poucos mergulha toda a família (menos o filho); a *latência*, encontrada nos pequenos prazeres, tais como quando o filho ouve que se torna cada vez mais parecido com o pai; a *informalidade*, pois não há exatamente um grande tema, mas sim a descoberta do *absoluto* no corriqueiro, pois o barco que segue o curso do rio apresenta metáfora da própria vida, do tempo que não pode ser detido; até se chegar à *maturidade*, quando o filho não assume o lugar do pai e toma consciência da sua própria velhice, desilusão e impotência, encaminhando-se para a morte.

O tema da incomunicação perpassa o conto, não apenas no enredo, mas nos diálogos em que perguntas não são respondidas, nem entre os personagens e nem aos leitores. A incomunicação está na ausência do corpo, representada pela partida do pai. Há espaços não preenchidos, nos quais o leitor precisa ser um fruidor participativo, conduzido para dentro da narrativa.

Nós, leitores, somos instados a permanecer em postura de escuta, suspensos em apreensão, como se também estivéssemos à beira do rio, afetados, à espera de respostas que terão de ser construídas por nós mesmos. Os espaços vazios nos obrigam a interagir com a narrativa, produzindo as nossas próprias imagens, ou permanecendo no vazio. Os vazios tornam-se, portanto, um elemento vinculante. É o vínculo entre as personagens e entre a narrativa e o leitor.

Marcondes Filho (2018, p. 13) explica que, para Bergson, o nada é a “mola oculta, o vazio e a desordem que contêm mais conteúdo intelectual do que o pleno e a ordem”. Para Bergson, afirma Marcondes Filho (*ibidem*):

[...] as palavras auxiliam, como sinais de estrada, a encontrar o caminho mas se se tentar seguir apenas as imagens verbais não vai se chegar a nada, pois entre duas imagens consecutivas há um intervalo que nenhuma verbalização alcança, intervalo do inexprimível que separa o verbal do inverbalizável.

É o inverbalizável que se tece na construção da canoa e na ausência de explicações do pai, que permanece em curso no rio. É o silêncio do próprio rio. É a angústia humana que insiste na lógica, no ponderável, no racional. Marcondes Filho

explica que: “O vazio bergsoniano é essa situação indeterminada. É um nada que supõe que algo exista. A coisa não está lá mas ela existe, está apenas ausente e deixou como rastro um ‘vazio de si mesmo’. Sua presença continua a viver na memória” (ibidem).

A prosa roseana, de modo geral, e a narrativa de *A Terceira Margem do Rio*, de forma específica, é tocada pela poesia, o que conduz a um texto complexo no qual persiste sempre alguma sombra ou lacuna, que convida a uma nova tentativa de desvelamento.

No conto, narra-se sobre a incomunicação dos personagens, mas também é o incomunicável que chega aos leitores, nos efeitos produzidos pelas explicações que não são dadas, pelos gestos que permanecem inacabados – o pai, que continua na canoa, subindo e descendo o rio, mas também no filho, que continua à espera do pai e que, quando tem a oportunidade de encontrá-lo e até de substituí-lo, foge do suposto intento. O que é narrado tem a ver com os efeitos da incomunicação do pai na família, especialmente no filho narrador, assim como descreve a incomunicação de todos os outros: a mãe, cuja dor ou alívio não se pode mensurar; a filha, que se casa, torna-se mãe e prossegue sem as bênçãos do pai; o filho, que tece dúvidas que parecem dizer respeito mais a si mesmo do que sobre o pai ausente. Ao mesmo tempo, todas as lacunas, a ausência de nomes próprios, de explicações, de gestos mais assertivos; todo sentido de incomunicação, experimentado por quem lê, convidam à comunicação, pois propõem um jogo de completar, de inserir-se nelas.

As lacunas, as entrelinhas do texto, materializam, por meio da poesia, a experiência lacunar do protagonista na relação com seu pai. A angústia dos não-ditos e da busca pela compreensão está no enredo e na linguagem; está na relação entre os personagens, assim como na relação entre o narrador e o leitor.

Ao materializar a incomunicação, de forma poética, o conto *A Terceira Margem do Rio*, de João Guimarães Rosa, convida o leitor ao diálogo e ao (re)encantamento pela dúvida, pela abertura e pela incerteza. Convida a experimentar a incomunicação e o vazio. Convida a um mergulho no curso do desconhecido, o rio, cuja outra margem não se pode ver: terceira margem, a da leitura possível para cada leitor.

REFERÊNCIAS

BAITELLO JUNIOR, N. As Irmãs Gêmeas: Comunicação e Incomunicação. **Tribuna do Norte**, 2002. Disponível em: <https://www.cisc.org.br/portal/jdownloads/BAITELLO%20JUNIOR%20Norval/as_irms_gmeas_comunicacao_e_incomunicacao.pdf>. Acesso em: 12/08/2022.

BENJAMIN, Walter. O contador de histórias: reflexões sobre a obra de Nikolai Leskov. In: Benjamin, Walter. **Linguagem, tradução, literatura (filosofia, teoria e crítica)**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018. Edição do Kindle. p. 104-123.

CASTRO, G.; DRAVET, F. **Comunicação e Poesia: itinerários do aberto e da transparência**. 1. ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2014.

FLUSSER, V. A arte: o belo e o agradável. **Revista ArteFilosofia**. n. 11, p. 9-13, 2011a. Disponível em: <<https://anpof.org/periodicos/artefilosofia/leitura/895/27855>>. Acesso em: 01/08/2022.

FLUSSER, V. **Natural:mente**. São Paulo: Annablume, 2011b.

FLUSSER, V. **O mundo codificado**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LOPES, D. **A delicadeza**. Estética, experiência e paisagens. Brasília: UNB, 2007.

MARCONDES FILHO, C. **Até que ponto, de fato, nos comunicamos?** São Paulo: Paulus, 2004.

MARCONDES FILHO, C. **Comunicação e as aventuras estranhas** [recurso eletrônico]: ensaios sobre arte, cinema, filosofia e Comunicação. São Paulo: ECA-USP, 2018.

MARCONDES FILHO, C. **O rosto e a máquina: o fenômeno da comunicação visto pelos ângulos humano, medial e tecnológico**. São Paulo: Paulus, 2013.

PESSOA, F. **Poemas de Ricardo Reis**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1994.

PICHIGUELLI, I.; SILVA, M. C. C. Comunicação, poesia e o religare. **Revista Comunicologia** (Brasília), v. 10, n. 2, p. 3-18, set./dez. 2017.

RICOEUR, P. **Tempo e narrativa**. Campinas: Papirus, 1997.

ROSA, J. G. **João Guimarães Rosa: ficção completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, v. 1 e 2, 1994.

SILVA, M. C. C. **Comunicação e cultura antropofágicas**: mídia, corpo e paisagem na erótico-poética oswaldiana. Porto Alegre/Sorocaba: Sulina/Eduniso, 2007, v.1. p. 182.

SILVA, M. C. C. Contribuições de Iuri Lotman para a Comunicação: sobre a complexidade do signo poético. In: FERREIRA, G. M.; HOHLFELDT, A.; MARTINO, L. C.; MORAES, O. J. de (Orgs.). **Teorias da Comunicação**: trajetórias investigativas. 1. ed., Porto Alegre: ediPUCRS, 2010, v. 1, p. 273-291.

SILVA, M. C. C. Representações Poéticas da Morte nas Narrativas Midiáticas: Um Conto Chinês. **Revista Famecos** (Online), v. 25, p. 27475, 2018.

SILVA, M. C. C.; SANTOS, T. C. Peregrinação, experiência e sentidos: Uma leitura de narrativas sobre o Caminho de Santiago de Compostela. **E-Compós** (Brasília), v. 18, p. 1-15, 2015.

SILVA, M. C. C.; SANTOS, T. C.; SILVA, P. C. Da incomunicação ao metáforo: Para o retorno do humano à comunicação. In: OLIVEIRA, D. N.; LIESEN, M. (Orgs.). **Para Comunicar o Incomum**: escritos em homenagem aos 70 anos de Ciro Marcondes Filho. 1ed. São Paulo: Paulus, 2018, v. 1. p. 152-182.

SILVA, M. C. C.; CAMARGO, B. E. Representações da morte nas narrativas midiáticas: a poética da novela Velho Chico. **Verso e Reverso** (São Leopoldo), v. 32, p. 133-141, 2018.

SILVA, M. C.; IUAMA, T.; PICHIGUELLI, I. Para (Des)apropriar e (Res)significar: Da comunicação como (in)completude. **Revista Eco-Pós**, [S. l.], v. 24, n. 3, p. 267–284, 2021.

Recebido em: 14/11/2022

Aceito em: 15/12/2022