

## ENTRE IR E FICAR:

A fragmentação dos sujeitos pós-modernos encenada em José Saramago e Guimarães Rosa

*Matheus Roque da Silva*

### Resumo

Para o sociólogo jamaicano Stuart Hall (2006), o homem pós-moderno constitui-se enquanto um sujeito essencialmente fragmentado e, por assim o ser, deseja incessantemente reconstituir-se. Em face dessa constatação, o propósito do presente artigo é discutir e analisar as problemáticas e dilemas postos aos sujeitos “pós-modernos” e, ao mesmo tempo, elucidar como essas questões se encenam esteticamente no texto literário. Para tanto, a partir das contribuições de teóricos como Linda Hutcheon (1991), François Lyotard (1998), Terry Eagleton (1998) e Ana Paula Arnaut (2002), investigaremos comparativamente os contos *A terceira margem do rio* (1962), de João Guimarães Rosa, e *O conto da ilha desconhecida* (1997), de José Saramago. Nessa leitura, buscar-se-á evidenciar como essas velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social e cultural, encontram-se representadas ficcionalmente em declínio, corroborando, de alguma maneira, para com o debate acerca da emergência de um novo indivíduo moderno, até então visto como unificado.

**Palavras-chave:** Fragmentação; Poética pós-moderna; A terceira margem do rio; O conto da ilha desconhecida.

## BETWEEN GOING AND STAYING:

The fragmentation of postmodern subjects enacted by José Saramago and Guimarães Rosa

### Abstract

For the Jamaican sociologist Stuart Hall (2006), the postmodern man constitutes himself as an essentially fragmented subject and, as such, incessantly wants to reconstitute himself. In light of this finding, the purpose of this article is to discuss and analyze the problems and dilemmas posed to “post-modern” subjects and, at the same time, to clarify how these issues are aesthetically enacted in the literary text. Therefore, based on the contributions of theorists such as Linda Hutcheon (1991), François Lyotard (1998), Terry Eagleton (1998) and Ana Paula Arnaut (2002), we will comparatively investigate the short stories “*The Third Bank of the River*” (1962) by João Guimarães Rosa, and “*The Tale Of The Unknown Island*” by José Saramago. In this reading, we will seek to show how these old identities, which for so long stabilized the social and cultural world, are fictionally represented in decline, somehow supporting the debate about the emergence of a new modern individual so far seen as unified.

**Keywords:** Fragmentation; Postmodern poetics; The third bank of the river; The tale of the unknown.

## ENTRE IR Y QUEDARSE:

La fragmentación de sujetos post-modernos escenarios en José Saramago y Guimarães Rosa

### Resumen

Para el sociólogo jamaicano Stuart Hall (2006), el hombre posmoderno se constituye a sí mismo como un sujeto esencialmente fragmentado y, como tal, desea incesantemente reconstituirse. Ante este hallazgo, el propósito de este artículo es discutir y analizar los problemas y dilemas que se

plantean a los sujetos “posmodernos” y, al mismo tiempo, dilucidar cómo estos temas se escenifican estéticamente en el texto literario. Por tanto, a partir de los aportes de teóricos de Linda Hutcheon (1991), François Lyotard (1998), Terry Eagleton (1998) y Ana Paula Arnaut (2002), investigaremos comparativamente los relatos breves *La tercera orilla del río* (1962), de João Guimarães Rosa, y *El cuento de la isla desconocida* (1997), de José Saramago. En esta lectura buscaremos mostrar cómo estas viejas identidades, que durante tanto tiempo estabilizaron el mundo social y cultural, se representan ficticiamente en el declive, apoyando de alguna manera el debate sobre el surgimiento de un nuevo individuo moderno, hasta entonces visto como un ser unificado.

**Palabras clave:** Fragmentación; Poética posmoderna; La tercera orilla del río; El cuento de la isla desconocida.

*A vida é o que fazemos dela. As viagens são os viajantes. O que vemos não é o que vemos, senão o que somos. – Fernando Pessoa*

A obra de José Saramago e João Guimarães Rosa sinalizam exemplarmente, no âmbito da cultura luso-brasileira, na devida ordem, o que Linda Hutcheon (1991) categorizou como sendo a poética do pós-modernismo, na qual se revela a coexistência no texto literário de formulações teóricas e práticas estéticas. Os autores, nessa perspectiva, ao criarem seus universos ficcionais, não criam apenas objetos e “sujeitos de papel”, mas também (re)criam leituras de histórias e experiências, individuais e coletivas, do mundo concreto e, ao fazê-lo, também teorizam sobre ele (NASCIMENTO. 2014, p. 150).

Definir o conceito de pós-modernismo para que possamos compreender suas implicações na composição dos sujeitos contemporâneos e, posteriormente, sua encenação no texto literário, não é tarefa fácil. A própria terminologia – Pós-moderno – possui múltiplas variáveis e que, na maioria das vezes, também aludem para sentidos igualmente heterogêneos. No entanto, os termos mais usuais, conceituados por Jean-François Lyotard (1979) e reafirmados posteriormente por Terry Eagleton (1998), dizem respeito a “pós-modernidade” enquanto designadora de um período específico da história contemporânea, ao passo que o “pós-modernismo” é compreendido como um campo ou circuito cultural muito mais amplo e profundo.

Assim como se entende que, no interior do período ou ambiente histórico denominado “modernidade” – aquele que se inicia com a revolução industrial – apenas cerca de 100 anos depois o Modernismo veio a se expressar enquanto movimento artístico ou tendência cultural, e mesmo assim sem abarcar o todo e constituir a única alternativa, *pode-se igualmente postular que “nem tudo é pós-modernista na época pós-moderna”, e que em nosso presente convivem o moderno, o pós-moderno, ou mesmo o tradicional!* (BARROS. 2018, p. 12, grifo meu).

---

<sup>1</sup> Em consonância com o postulado por Barros (2018), não objetivamos circunscrever os autores em questão, bem como suas respectivas obras, especificamente à poética pós-moderna, compreendendo que em um mesmo período, “pós-modernidade”, podem conviver os mais diversos modelos teóricos e estéticos. No entanto, acredita-se que traços dessa poética se encontram devidamente encenados em alguns dos personagens que doravante se analisa.

Para Terry Eagleton (1998, p. 7), o pós-moderno, enquanto visão de mundo que se intensifica, sobretudo após a Segunda Grande Guerra, em 1945, implicaria a criação de uma “linha de pensamento que questionasse as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, a ideia de progresso ou emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação.” Em face desta nova demanda, as ciências humanas e sociais passaram a reavaliar seus métodos e, principalmente, objetos de estudo. A historiografia, a título de exemplificação, abandona os paradigmas totalizantes de história que vinham se solidificando ao longo dos últimos séculos e passa a concentrar-se, cada vez mais, nas micronarrativas e sujeitos que outrora estiveram negligenciados pela academia ou mesmo por uma narrativa mais hierarquizada.

José Saramago, somente ao longo dos anos de 1980, publicou em Portugal quatro romances que vão ao encontro das proposições anteriores, sendo eles: *Memorial do convento* (1982), *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), *A jangada de pedra* (1986) e *História do cerco de Lisboa* (1989). Em todos eles o autor realiza um mergulho profundo na história de seu país, não para recontar as narrativas dos grandes heróis oficiais, mas oferecer o protagonismo de suas tramas aos homens mais simples, comuns e invisíveis da sociedade, ou mesmo a personagens fictícios<sup>2</sup>, como no caso de Ricardo Reis (NASCIMENTO. 2014, p. 152). Ana Paula Arnaut, ao comentar o último romance, enquanto síntese de uma estética pós-moderna, postula:

Já não se trata, entre outras características, de utilizar os grandes nomes e os grandes acontecimentos do passado com intuítos moralizantes, pedagógicos e didáticos; trata-se, sim, e acima de tudo, de o modalizar e de o parodiar (por vezes de o apresentar do avesso), no sentido de desmitificar a importância concedida a certos e determinados episódios. Trata-se, ainda, de o corrigir, corrigindo e revendo também o modo como ele tem vindo a ser transmitido (Oficialmente pela história e oficiosamente por um certo tipo de romance histórico) (ARNAUT. 2002, p. 21).

João Guimarães Rosa, em mesma esteira, publica, entre as décadas de 1940 e 1960, o livro de contos *Sagarana* (1946), seguido por *Corpo de baile* (1956), *O grande sertão: veredas* (1956), considerado pela crítica sua *magnum opus*, e *Primeiras Estórias* (1962), também uma coletânea de contos. Embora Guimarães Rosa, como muitos de seus contemporâneos, ou seja, o modernismo brasileiro, elevasse os mais pobres e humildes ao protagonismo de suas narrativas, o autor diferenciava-se deles justamente por não focar apenas as misérias do sertanejo, mas por conseguir vislumbrar beleza, apesar das adversidades, no sertão (VITOR; COSTA. 2011, p. 331).

Feitos tais apontamentos, apresenta-se o *corpus* de análise, bem como os objetivos deste artigo. Trabalharemos, em perspectiva comparatista, os contos *A terceira margem do rio*, publicado em 1962 na obra *Primeiras Estórias*, de João Guimarães Rosa, e *O conto da ilha desconhecida* (1997), de José Saramago, objetivando discutir e analisar a construção dos personagens, protagonistas e secundários, dentro de uma perspectiva pós-moderna de sujeito, marcada pela constante fragmentação e busca de si. Para tanto, a leitura das obras se guiará à luz das contribuições de Linda Hutcheon (1991), no tocante a poética pós-moderna,

---

<sup>2</sup> Para Jean Pierre Chauvin (2016, p. 136), “ao ceder protagonismo e voz aos outros – especialmente àqueles tradicionalmente não representados como sujeitos capazes de gestos sublimes –”, Saramago propõe uma nova concepção de leitor, mais ativo e atento as múltiplas faces da alteridade.

e Stuart Hall (2006), em seus estudos acerca da identidade e composição do sujeito na pós-modernidade.

Quando se tenciona comparativamente as obras de Rosa e Saramago, em uma perspectiva pós-moderna de crise dos discursos hegemônicos, é quase impossível não nos referirmos aos seus respectivos tratos com a linguagem, em ambos os casos, transgressora. Em Rosa, nota-se a fala coloquial do homem sertanejo, com todas as suas peculiaridades e especificidades, alçada à matéria literária. Em Saramago, por sua vez, encontra-se o abandono das convenções gramaticais, enquanto parte de uma nova proposta estética. Nesse jogo de violações, o coadjuvante torna-se protagonista e as vozes – do narrador e seus personagens –, como no segundo caso, acabam por se mesclar em um mesmo plano narrativo.

Todavia, parte da crítica não tem recepcionado bem essas novas estratégias. Bruno Duarte (2014, p. 239), por exemplo, em um comentário acerca da recepção de *História do cerco de Lisboa* (1989), de José Saramago, postula que:

Mesmo que seja para criar um estilo individual como escritor, na maioria das vezes, [esse abandono das normas gramaticais] confunde o leitor e acaba não funcionando de forma eficiente do ponto de vista literário. Além disso, qualquer estilo de construção textual deve estar disposto de forma orgânica na narrativa, sendo, portanto, algo essencial para sua composição e objetivo final, de modo que não se possa conceber a obra de outra forma. [...] O estilo diferenciado torna-se um mero experimentalismo literário e não uma estética intrínseca ao romance. (grifo meu).

Para Duarte (2014), como se pode observar, o estilo transgressor do romancista não passa de um “mero experimentalismo literário” e que, nesse sentido, não se constitui enquanto “uma estética intrínseca ao romance”. A sentença do crítico é pontual e, em mesma precisão, equivocada<sup>3</sup>. O próprio autor empírico, em diário, escreveu: “Quero com isto [sua forma de escrita] significar que é como narrador oral que me vejo quando escrevo e que as palavras são por mim escritas tanto para serem lidas como para serem ouvidas” (SARAMAGO. 1997, p. 223). Ora, não seria essa escolha estilística e, portanto, estética, intrínseca à constituição do romance? O estilo empregado pelo ganhador do Nobel (1998), nessa perspectiva, de forma alguma poderia ser lido como “mero experimentalismo”, ao contrário, ele “alia [esteticamente] o ouvido à vista, tendo-se aí, nessa aliança, algo de fundamental importância em sua escrita” (BRAÚNA. 2017, p. 2)<sup>4</sup>.

Pois bem, voltemo-nos ao nosso objeto. Começaremos nossa análise pelos títulos, em toda sua riqueza alegórica. Em ambos os casos o leitor se depara com uma sentença intrigante, no mínimo curiosa. No primeiro caso, anuncia-se uma “terceira margem”, quando sabemos que formalmente o rio só pode possuir duas, ao passo que o segundo nos promete

---

<sup>3</sup> Por esse debate não constar em nossos objetivos de análise, neste artigo, não nos aprofundaremos na presente discussão. Contudo, sugere-se ao leitor interessado algumas recomendações: Maria Elena Maia (2005); José Dércio Braúna (2017) e Priscila Fernandes Balsini (2020).

<sup>4</sup> Salienta-se que ambos os autores, para além de suas respectivas subversões linguísticas, também reconfiguram, cada qual à sua maneira, a própria concepção dos gêneros já canonizados. Saramago escreve, em muitas de suas obras, sobre o passado histórico, mas nega enfaticamente ser um romancista histórico (SARAMAGO, 2013). Já Rosa, “procede abolindo intencionalmente as fronteiras entre a narrativa e a lírica”, produzindo algo novo, particular (BOSI, 2001, p. 428).

uma “ilha desconhecida”, que, de fato, não chega revelar-se ao final. Na leitura de Denise Vitor e Sueli Costa (2011, p. 333), Rosa, diferentemente das obras pós-modernas que privilegiam “a margem”, ou seja, os sujeitos marginais, propõe uma outra conotação para o significante “margem”, que não chega, necessariamente, se desvelar racionalmente na obra, só podendo ser compreendido e apreendido em um campo metafórico. Saramago, no entanto, nos apresenta um enredo despreocupado, suprimindo informações que, aparentemente, poderiam parecer fulcrais ao texto – caracterizações precisas do espaço, do tempo, dos personagens, dentre outros –, nem mesmo o protagonista chega ser descrito em termos formais, apenas nos é informado que este está em busca de um barco. Assim, o autor português nos deixa claro que a narrativa não pretende “contar” o que de fato promete no título, o enredo torna-se secundário em face de uma história outra, camuflada nos subníveis do texto (CLARO. 2011)<sup>5</sup>.

Guimarães Rosa, em sua *A terceira margem do rio*, revela uma narrativa intensa, na qual o autor explora as diversas potencialidades imagéticas do discurso. Sua escrita, embora trate do sertão e do sertanejo, não abrange apenas as temáticas e incongruências da região, atingindo também proporções mais universais. Em termos de enredo, o conto narra a história de um pai, cumpridor de suas obrigações, e que um dia resolve abandonar tudo e ir viver no meio do rio. Para tanto, “encomendou a canoa especial, de pau de vinhático, pequena, mal com a tabuinha da popa, como para caber justamente o remador. Mas teve de ser toda fabricada, escolhida forte e arqueada em rijo, própria para dever durar na água por uns 20 ou 30 anos” (ROSA. 2019, p. 37). Quando a canoa fica pronta o pai se apronta, despede da família e parte. Parte sem nunca ir. O velho passa a viver nem lá, nem cá do rio. Ele apenas permanece parado no meio, justamente em uma espécie de terceira margem metafórica que se cria. Nosso narrador, seu filho, que no presente da narrativa ainda é jovem, deseja seguir seu pai, pulsão esta que se estende ao longo de todo o conto, porém, sem jamais se concretizar: “- Pai, o senhor me leva junto, nessa sua canoa? Ele só retomou a olhar para mim, e me botou a bênção, com gesto me mandando para trás” (ROSA. 2019, p. 37).

Por ora, guardemos algumas informações importantes sobre o conto que mais oportunamente serão retomadas: (1) o homem que vai em busca de algo, mas que fisicamente permanece; (2) o desejo de nosso narrador/personagem em ingressar na viagem do pai e, por fim, (3) as duas maiores simbologias da obra, o rio e a canoa. Feitas tais ressalvas, fundamentais à composição deste artigo, passemos a uma breve descrição d’*O conto da ilha desconhecida*, de José Saramago. A primeira questão que se coloca, com base em Majori Claro (2011), é que, do ponto de vista formal, a obra em questão se aproxima muito dos contos maravilhosos ou mesmo à parábola, “pois não há denotação no texto, tampouco há a presença de elementos que façam o leitor inferir sobre ser uma narrativa atual ou não. Pelo contrário, tudo aponta para o contexto do ‘era uma vez’ dos contos de fadas.” Para personificar o poder, por exemplo, Saramago elege a figura do rei, sujeito atemporal, e que, segundo o dicionário de símbolos:

---

<sup>5</sup> A intenção de propor uma história oculta/outra, como se vê em ambos os casos, não é marca exclusiva do conto mais contemporâneo, como demonstrado por Piglia (2004). Entretanto, certamente essa estratégia – ou teoria das duas histórias – é bem (re)apropriada pelos autores pós-modernos, uma vez que estes desejam que o leitor desempenhe um papel mais interventivo na própria construção de sentidos da obra.

É também concebido como *projeção do eu superior* [...] sua imagem concentra sobre si os desejos de autonomia, *de governo de si mesmo*, de conhecimento integral, de consciência. Nesse sentido o rei é, como o herói, o santo, o pai, o sábio, *o arquétipo da perfeição humana*, e ele mobilizava as energias espirituais para se realizar. (CHEVALIER; CHEERBRANT. 1999, grifo meu).

Entretanto, o rei de Saramago não se constrói desta maneira, pelo contrário, faz-se enquanto um sujeito hedonista, patético, mesquinho e vaidoso. O enredo, em termos gerais, é composto pela história de um homem, que pouco chegamos a conhecer, que se dirige à porta das petições do palácio e pede que o rei lhe dê um barco, pois ele sairá em busca de ilhas desconhecidas. Após dias de espera, o homem recebe a permissão do rei para navegar e tem seu pedido concedido: “Entrega ao portador [deste bilhete, diz o rei,] um barco, não precisa ser grande, mas que navegue bem e seja seguro” (SARAMAGO, 1998, p. 20). E assim se fez.

À luz dessas primeiras proposições acerca das obras, nota-se que, embora trabalhem em proporções imagéticas diferentes, Rosa e Saramago aludem à mesma construção alegórica. O primeiro coloca-se entre a canoa e o rio, ao passo que o segundo tenciona o barco e o mar. A escolha das águas, em ambos os casos, com toda certeza não é aleatória. Em se tratando do sertão rosiano, sobretudo, o autor poderia se valer de muitos outros espaços, inclusive mais coerentes com as características áridas da região, mas opta, no entanto, pelas águas que, desde os gregos antigos, referenciam à fluidez e à mobilidade. Já na ilha saramaguiana, a metáfora aventureira lusitana se mantém, aparentemente, mais harmoniosa, embora a busca agora se dê em um novo plano (metafísico). Em síntese, as águas, para Chevalier e Gheerbrant (1999), mais do que tudo isso, representam as infinitudes do possível.

A questão que agora se coloca é: de quais possíveis futuros alude a metáfora? Para que possamos perscrutar tal problemática recorreremos, uma vez mais, às contribuições de François Lyotard (1979) em relação à condição pós-moderna. Para o teórico, houve, na pós-modernidade, uma mudança geral na condição humana marcada, dentre outras questões, pela “morte dos centros” e, conseqüentemente, pela “significativa perda da credibilidade nas grandes metanarrativas ou explicações totalizantes que procuravam dar conta da história ou de outras instâncias do mundo humano” (BARROS. 2018, p. 14). Em outras palavras, as verdades absolutas/ inquestionáveis fomentadas pelas metanarrativas iluministas, hegelianas e, em certa medida, até mesmo pelo materialismo histórico marxiano são colocadas em xeque na era pós-moderna.

Para que possamos exemplificar melhor essa discussão, atentemo-nos para o diálogo entre o homem do barco e o rei:

E tu para que queres um barco, pode-se saber, foi o que o rei de facto perguntou quando finalmente se deu por instalado, com sofrível comodidade, na cadeira da mulher da limpeza, Para ir à procura da ilha desconhecida, respondeu o homem, *Que ilha desconhecida, perguntou o rei disfarçando o riso, como se tivesse na sua frente um louco varrido*, dos que têm a mania das navegações, a quem não seria bom contrariar logo de entrada. A ilha desconhecida, repetiu o homem, *Disparate, já não há ilhas*

*desconhecidas, Quem foi que te disse, rei, que já não há ilhas desconhecidas, Estão todas nos mapas, Nos mapas só estão as ilhas conhecidas, E que ilha desconhecida é essa de que queres ir à procura, Se eu te pudesse dizer, então não seria desconhecida. (SARAMAGO. 1998, p. 16 – 17, grifo meu).*

O rei, símbolo máximo e atemporal do poder terreno instituído, declara expressamente que não existem mais ilhas desconhecidas. Sua sentença é curta e objetiva, não deixando margem para dúvidas ou outras interpretações díspares. No entanto, o homem do barco o confronta e, em um claro ato de transgressão, questiona a autoridade discursiva do rei, indagando quem teria dito, com tamanha segurança, que não mais existiam ilhas desconhecidas? O protagonista de Saramago é apenas um homem comum, não é como os heróis clássicos, jamais poderia sê-lo, pois não é dotado de nenhuma superioridade, física ou moral, capaz de configurá-lo como tal, entretanto, como este sujeito pode agir desta maneira? Poderíamos postular que encontramos aqui a encenação das proposições de Lyotard (1979). O discurso oficial não é mais o sinônimo de universal/ inquestionável.

*E viestes aqui para me pedires um barco, Sim, vim aqui para pedir-te um barco, E quem tu és, para que eu to dê, E quem tu és, para que não mo dê, Sou o rei deste reino, e os barcos do reino pertencem-me todos, Mais lhes pertencerás tu a eles do que eles a ti, Que queres dizer, perguntou o rei, inquieto, Que tu, sem eles, és nada, e que eles sem ti, poderão sempre navegar (SARAMAGO. 1998, p. 18, grifo meu).*

Saramago não se opõe em sua obra apenas ao discurso dominante, questiona também sua própria constituição hierárquica. A “carteirada” dada pelo rei – “E quem tu és, para que eu to dê” –, não abala o homem do barco, seu súdito, como era de se supor em uma primeira leitura, mas, contrariando o esperado, vemos o desafrontar em equidade por parte da personagem subjugada – “E quem tu és, para que não mo dê”. O romancista, nas palavras de Jean Pierre Chauvin (2016, p. 133), nos ensina que “mudando-se os graus da lente de aumento, passamos a enxergar a dimensão de determinados atos, em especial aqueles feitos à sombra dos eventos [e sujeitos] considerados maiores.” O homem do barco destitui simbolicamente o rei pelo seu discurso e, ao fazê-lo, eleva-se ao seu patamar.

Este debate entorno das transgressões também se encenará n’*A terceira margem* de Rosa, em especial na figura paterna. O narrador, filho do velho que se lança ao rio, descreve uma sequência de eventos e experiências que, em muitos casos, não foram protagonizadas por ele, mas que são retomadas em certo tom memorialístico: “Do que eu me alembro ele não figurava mais estúrdio nem mais triste do que os outros” (ROSA. 2019, p. 37), “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” (Idem, p. 37)

Entretanto, o discurso hegemônico que se impunha é alterado quando o velho decide ir embora. “Nosso pai não voltou. Ele não tinha ido a nenhuma parte” (Idem p. 38). Ao tomar uma atitude pouco convencional – viver isolado em uma canoa no meio do rio – o discurso social se inverte: “Todos pensaram de nosso pai a razão em que não queriam falar: doideira” (Idem, p. 38). A atitude “insana” do homem desestabiliza toda a estrutura vigente, em esfera pública e privada, mas este nada diz. A mãe, buscando uma forma de contrapor o

silêncio do marido e reestabelecer a ordem, faz uso de um discurso imperativo, sentenciando o veredito final: “Cê vai, ocê fique, você nunca volte!” (Idem, p. 37).

A aventura do pai na travessia do rio permite ser interpretada como um desejo de mudança, de um novo olhar, de novas possibilidades, de ver as coisas sob outro ângulo, um recomeço, seria talvez a forma de certificar de que o destino lhe pertencia, estava em busca de sua identidade. Á margem: muitos homens perdem o sentido (VITOR; COSTA. 2011, p. 337).

Como se vê, ambos os sujeitos/ personagens aqui descritos, o homem do barco de Saramago e o pai de Rosa, rompem com um aspecto importante da coesão social, a identidade coletiva. Segundo Renato Bittencourt (2015, p. 130), o conceito de identidade é um dos elos mais fundamentais na composição da “civilização”, sempre permeada por inúmeros costumes e valores que vão se construindo, embora nem sempre, em comum acordo. O princípio básico para que isso se mantenha é a constante manutenção dos padrões normativos (X sempre tem que ser igual a X). Ocorre que nossos personagens são transgressores, não se encaixam, ou não querem se encaixar, nos padrões pré-estabelecidos, e, não por um acaso, ambos são enquadrados como insanos: “Que ilha desconhecida, perguntou o rei disfarçando o riso, como se tivesse na sua frente um louco varrido” (SARAMAGO. 1998, p. 16), ou mesmo “Todos pensaram de nosso pai a razão em que não queriam falar: doideira” (ROSA. 2019, p. 38).

Para o sociólogo jamaicano Stuart Hall, em sua obra *A identidade cultural na pósmodernidade* (2006, p. 7), “as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado.” O sujeito outrora uno, em outras palavras, se fragmenta e, ao fragmentar-se, precisa reconstituir-se. O homem do barco, em diálogo com a mulher da limpeza, expressa essa problemática essencialmente pós-moderna:

Tens com certeza um mester, um ofício, uma profissão, como agora se diz, Tenho, tive, terei, se for preciso, mas quero encontrar a ilha desconhecida, quero saber quem sou eu quando nela estiver, Não o sabes? Se não saís de tí, não chegas a saber quem és (SARAMAGO. 1998, p. 40).

O homem do barco, sem a delimitação clara de seu lugar na sociedade, se constitui apenas, inclusive em seu “nome”, com o seu desejo/ necessidade de obter um barco para que, com ele, possa encontrar sua ilha. No diálogo acima, torna-se evidente que partir em busca da ilha é, antes de mais nada, partir em busca de sua própria identidade desconhecida. Essa empreitada é o que distancia nossa narrativa de outras aventuras clássicas, pois nelas o herói, se não é completo, é grandioso em si mesmo, parte em busca de objetos do mundo e, em muitos casos, da glória, questões alheias ao seu próprio eu. No caso saramaguiano, o sujeito – comum/ não heroico – aventura-se para se (re) encontrar, sendo o próprio personagem o objeto de sua busca. Deste modo, para Majori Claro (2011, s/p.), o homem

do barco “não chega ser sujeito; antes é fragmentado: um ser unicelular em cujo núcleo há apenas um filamento: o desejo de obter um barco para procurar uma ilha desconhecida.”

A questão da busca pelo “eu” interior, conforme apontado por Denise Vitor e Sueli Costa (2011), no conto *A terceira margem do rio* é uma das entradas mais comuns na crítica da obra. Entretanto, convém salientarmos algumas questões que podem elucidar essas problemáticas dentro da narrativa, a começar pela canoa que foi encomendada pelo Pai, não por um acaso, “para caber justo o remador” (ROSA. 2019, p. 37). Essa inquietação do personagem é reveladora de sua preocupação em construir um espaço restrito, limitado, e que, certamente, também alude à importância da solidão na busca do conhecimento de si. Os sujeitos externos, compreendidos aqui enquanto metonímia de seus estigmas, preconceitos e opiniões, não caberiam dentro daquele espaço. Seria apenas um “eu” consigo mesmo.

O aparente distanciamento do mundo, em que a solidão ganha uma amplitude extrema, é representado pelo total abandono ao rio, sem sequer notar o seu ir e vir. A ausência de luz reflete o mergulho pelas regiões mais profundas da alma, a busca pela liberdade através da fuga das aparências e o intuito de descobrir qual rumo seguir. Ao romper com o cotidiano, o pai insere o mistério na vida familiar e esta acaba por criar outras margens em sua própria rotina, em que o tempo é marcado pela sucessão de nascimentos e mortes. Enquanto o pai faz sua travessia abandonando-se ao rio (SANTOS; SOUZA. 2012, p. 529).

A alegoria da “terceira margem” rosiana ganha conotações mais profundas quando nos atentamos para a própria simbologia do número três. Para o dicionário de símbolos, o três representa expressamente uma ideia de ordem e completude (CHEVALIER; GHEERBRANT. 1999). Sendo primeiro o resultado de uma equação ( $1 + 2$ ), ele surge justamente para resolver o conflito entre dois desiguais, harmonizando-os. A terceira margem, portanto, seria “o lugar em que o externo (os padrões sociais) e o interno (os desejos subjetivos) se encontram, na tentativa de solucionar os possíveis conflitos” (SANTOS; SOUZA. 2012, p. 527).

Os personagens que buscam o seu “eu”, individualmente, em uma primeira leitura, acabam por levar consigo, mesmo que despropositadamente, outros sujeitos. Esse desencadeamento não é inesperado, nem poderia sê-lo, pois, conforme apontado por Renato Bittencourt (2014, p. 134), o conhecimento do “eu” só pode se dar em face de um “tu”. Ocorre que, na pós-modernidade, essas duas esferas tornam-se, na concepção de Stuart Hall, quase que indissociáveis, pois

Acima de tudo, e de forma diretamente contrária àquela pela qual elas são constantemente invocadas, as identidades são construídas por meio da diferença e não fora dela. Isso implica o reconhecimento radicalmente perturbador de que é apenas por meio da relação com o outro, da relação com aquilo que não é, com precisamente aquilo que falta, com aquilo que tem sido chamado de seu exterior constitutivo, que o significado “positivo” de qualquer termo – e assim, sua “identidade” – pode ser construído [...] A unidade, a homogeneidade interna, que o termo

“identidade” assume como fundacional não é uma forma natural, mas uma forma construída de fechamento: toda identidade tem necessidade daquilo que lhe “falta” (HALL, 2009, p. 110).

Ao se dedicarem a busca do seu “eu”, ambos os personagens demonstram este caminho possível aos demais. N’O *conto da ilha desconhecida*, após o homem conseguir realizar o seu pedido junto ao rei, vai à doca para exigir de um dos capitães um barco. Ao iniciar a negociação, o personagem é surpreendido pela mulher da limpeza, que o havia seguido:

Para mim não quero outro [barco], Quem és tu, perguntou o homem, Não te lembras de mim, Não tenho ideia, Sou a mulher da limpeza, Qual limpeza, A do palácio do rei, A que abria a porta das petições, Não havia outra, E por que não estás tu no palácio do rei a limpar e a abrir portas, Porque as portas que eu realmente queria já foram abertas e porque de hoje em diante só limparei barcos, *Então estás decidida a ir comigo procurar a ilha desconhecida, Saí do palácio pela porta das decisões* (SARAMAGO. 1998, p. 31, grifo meu).

A determinação do homem, durante a conversa com o rei na porta das petições, certamente inspirou a mulher da limpeza, elucidando-a um caminho possível, do qual certamente ela própria desconhecía, permitindo-a tomar uma decisão efetivamente sua: seguiu-o em sua jornada. Em Guimarães Rosa, por sua vez, a relação que se dá entre o pai e o outro, no caso seu filho (personagem/ narrador), não se constitui pelas vias da inspiração, pelo contrário. A maior tensão que permanece entre os personagens se dá, justamente, pela ousadia do primeiro em face da suposta fraqueza do segundo. O pai, que rompe com o *status quo* ao lançar-se no rio, é confrontado pelo filho que deseja seguir o seu caminho, ao menos ocupar seu exato lugar na canoa, mas que não consegue, permanecendo na mesma posição, ponto destoante entre ambos os autores. A narrativa que se segue a esta revelação final é o desejo de remissão:

E estou pedindo, pedindo, pedindo um perdão. Sofri o grave frio dos medos, adoeci. [...] Sou o que não foi, o que vai ficar calado. Sei que agora é tarde, e temo abreviar com a vida, nos rasos do mundo. Mas, então, que, no artigo da morte, peguem em mim, e me depositem também numa canoinha de nada, nessa água, que não para, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio afora, rio adentro – o rio (ROSA. 2019, p. 41).

Em uma leitura perfunctória, o filho mostra-se impotente e, de fato, este não consegue completar-se em sua busca. Entretanto, ao permanecer inabalavelmente à espera do pai, quando todos já haviam se retirado, o personagem também infringe o *status quo*.

Minha irmã se mudou, com o marido, para longe daqui. Meu irmão resolveu e se foi, para uma cidade. Os tempos mudavam, no devagar depressa dos tempos. Nossa mãe terminou indo também, de uma vez, residir com minha irmã ela estava envelhecida. *Eu fiquei aqui, de resto.* Eu

nunca podia querer me casar. *Eu permaneci, com as bagagens da vida.* (ROSA. 2019, p. 40, grifo meu).

Não obstante, para Renato Bittencourt (2014, p. 135), é marca desses sujeitos pós-modernos ocidentais os questionamentos do hegemônico, abrindo mais espaço para as afirmações dos signos da alteridade, mas que simultaneamente são contrastados por forças mais conservadoras, em sentido mais estrito, que desejam resguardar a sociedade dessas mudanças. Dessa forma, a busca por este “eu” não se coloca igualmente a todos os sujeitos. Em *O conto da ilha desconhecida*, por exemplo, quando o homem que queria um barco sai em busca de outros homens, marinheiros, para o auxiliarem no manuseio da embarcação em busca da ilha desconhecida, se depara com a seguinte situação:

Disseram-me que já não há ilhas desconhecidas, e que, mesmo que as houvesse, *não iriam eles tirar-se do sossego dos seus lares e da boa vida dos barcos de carreira para se meterem em aventuras oceânicas*, à procura do impossível, como se ainda estivéssemos no tempo do mar tenebroso (SARAMAGO. 1998, p. 39, grifo meu).

Na pós-modernidade não há consenso. Nessa perspectiva, tudo é incerto e, ao mesmo tempo, nada pode materializa-se concretamente. Para os filósofos Antonio Maia e Renato Oliveira (2011, p. 82), o desencantamento com o século XX, evidenciando suas guerras, catástrofes, extermínios em massa, dentre outras atrocidades, imprimiram no homem um sentimento de niilismo que resulta, por sua vez, na total descrença na racionalidade e, portanto, no mundo. A pós-modernidade lança o homem em um mundo fragmentado, no qual o sujeito acaba por também fragmentar-se.

## REFERÊNCIAS

- ARNAUT, Ana Paula. *Post-modernismo no romance português contemporâneo*. Coimbra: Livraria Almeida, 2002.
- BALSINI, Priscila Fernandes. *A escrita como releitura do vivido em Manuel de pintura e caligrafia e Cadernos de Lanzarote, de José Saramago*. 202 f. Tese (Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, Programa de Pós-graduação em Letras, São Paulo, 2020.
- BARROS, José D’Assunção. *História e pós-modernidade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.
- BITTENCOURT, Renato Nunes. Stuart Hall e os signos da identidade cultural na pós-modernidade. *Revista Espaço Acadêmico* – nº 154, ano XIII, 2015, p. 129 – 138.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- BRAÚNA, José Dércio. A arte escritural de um “narrador oral”: Uma análise dos jogos entre oralidade e escrita na obra de José Saramago. Fortaleza: *XI Encontro Regional Nordeste de História Oral: Ficção e poder: oralidade, imagem e escrita*, 2017, p. 1 – 16.

- CHAUVIN, Jean Pierre. José Saramago, best seller e engajamento. São Paulo: *Revista USP*, n.º. 110, 2016, p. 126 – 134.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- CLARO, Majori. Modernidade e alegoria em O conto da ilha desconhecida, de José Saramago. *Revista Crionla*, n.º. 10. 2011.
- DUARTE, Bruno Marques. História do cerco de Lisboa: a prosa teórico-histórica experimental de José Saramago. Curitiba: *Revista Versatele*, vol. 2, n.º. 3, 2014.
- EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pósmodernidade*. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago ed.,1991.
- JENKINS, K. *On “what is history” - From Carr and Elton to Rorty and White*. Londres: Routledge, 1995.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1998.
- MAIA, Antonio Glaudenir Brasil; OLIVEIRA, Renato, Almeida de. Marx e a crítica contemporânea à pós-modernidade. *Argumento: Revista de Filosofia*. Ano 3, n.º. 5, 2011.
- MAIA, Maria Elena Pinheiro. A presença do poético na prosa saramaguiana. *Juiz de Fora: Ipotesi*, v. 9, n. 2, 2005, p. 81 – 94.
- NASCIMENTO, Naira Almeida. A jangada e a Nau: a nação portuguesa de José Saramago e de Eduardo Lourenço. Curitiba, PR: *Revista Letras*. n. 90, 2014, p. 149 – 163.
- PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In.: PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- ROSA, Guimarães. A terceira margem do rio. In.: ROSA, Guimarães. *Primeiras Estórias*. São Paulo: Global, 2019.
- SANTOS, Elis Angela Franco Ferreira; SOUZA, Antônio Gabriel Evangelista de. Entre permanecer e partir: uma leitura do conto “A terceira margem do rio”. *Cadernos de CNLF*, v. XVI, n. 04, t.1 – Anais do XVI CNLF, 2012, p. 525 – 532.
- SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SARAMAGO, José. *O conto da ilha desconhecida*. São Paulo: Companhia das letras, 1998.
- SARAMAGO, José. *Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo*. Ed. UFPA, 2013.
- VITOR, Denise Cristina Rodrigues Caliman; COSTA, Sueli Silva Gorricho. A transcendência no conto “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa. *Nucleus*, v. 8, n. 2, 2011, p. 317 – 344.

*Submetido em julho de 2021.  
Aprovado em dezembro de 2021.*

**Informações do autor:**

Mateus Roque da Silva  
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG)  
*E-mail:* [mateusroques@yahoo.com](mailto:mateusroques@yahoo.com)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2292-5197>