

**ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE RELACÕES HOMOLÓGICAS ENTRE
“A TERCEIRA MARGEM DO RIO” E “DE ONDE VIEMOS? O QUE SOMOS?
PARA ONDE VAMOS?”**

**SOME CONSIDERATIONS ABOUT HOMOLOGICAL RELATIONS
BETWEEN “A TERCEIRA MARGEM DO RIO” AND “WHERE WE COME
FROM? WHAT ARE WE? WHERE ARE WE GOING?”**

Adriana da Costa Teles¹

Manacés Marcelo de Brito²

RESUMO: O presente trabalho visa a discutir o conto de Guimarães Rosa “A terceira margem do rio”, publicado em 1962 em *Primeiras histórias*, buscando relações de homologia com a pintura “De onde viemos? O que somos? Para onde vamos?” (1897-1898) do pintor francês Paul Gauguin. O trabalho parte da observação de que ambos os artistas, cada um em seu sistema artístico, discutem, por meio desses trabalhos, aspectos relacionados a elementos de essência do homem. O recurso de que se valem para representar isso, para além da analogia temática primeira, pode ser posto em paralelo. O objetivo deste artigo é buscar esse ponto de encontro entre as duas artes nos dois trabalhos citados.

Palavras-chave: Literatura, Arte, Pintura, Relações Homológicas.

ABSTRACT: This paper aims to discuss the short story “A terceira margem do rio” by Guimarães Rosa, published in 1962 in *Primeiras Histórias*, seeking for homological relations with the painting “Where we come from? What are we? Where are we going?” (1897-1898) by the French painter Paul Gauguin. This research comes from the observation that both artists, each one in its artistic system, tries to discuss aspects related to essential elements of human being. The means that each one uses to represent it are not limited to an analogical association, but they can be put in parallel. The aim of this article is to seek this point of encounter between both arts in the short story and in the painting quoted.

Keywords: Literature; Art, Painting, Homological Relations.

Guimarães Rosa teve um papel decisivo na literatura regionalista brasileira. A esse respeito Alfredo Bosi afirma: “o regionalismo, que deu algumas das formas menos tensas

¹ Doutora em Teoria da Literatura pela Unesp/Ibilce de São José do Rio Preto, Professora Colaboradora da Unesp/Ibilce de São José do Rio Preto junto ao Departamento de Estudos Lingüísticos e Literários, Profa. de Teoria da Literatura e Narrativa brasileira da UniFaimi, Mirassol, e-mail: driteles@ig.com.br.

² Graduando em Letras pela Unifaimi, Mirassol, e-mail: marcelobrito1@gmail.com.

de escritura (a crônica, o conto folclórico, a reportagem), estava destinado a sofrer, nas mãos de um artista-demiurgo, a metamorfose que o traria de novo ao centro da ficção brasileira” (1997, p. 484). Ainda segundo Bosi, o regionalismo roseano não foi “banal, cópia das superfícies com todos os preconceitos que a imitação folclórica leva à confecção do objeto literário” (1997, p. 491). O sucesso do regionalismo de Guimarães Rosa é garantido, dentre outros motivos, por conseguir extrapolar os limites do local. Há em Rosa uma temática muito mais universal do que propriamente regional. Por meio do retrato do habitante simples do interior do Brasil e de sua linguagem, Rosa se encarrega de discutir problemas inerentes ao homem, seja ele o habitante de uma determinada região do sertão de Minas Gerais ou o sujeito cosmopolita. Tal temática universalizante e voltada para elementos essenciais do homem pode ser encontrada, como não poderia ser diferente, em um dos contos mais conhecidos do autor, “A terceira margem do rio”, publicado em *Primeiras histórias*, 1962. Nesse texto, tal foco temático aparece de maneira quase enigmática, quando um homem comum manda construir para si uma canoa, afim de nela viver, subindo e descendo um rio.

A discussão sobre elementos de essência do homem parece ser preocupação de outro artista que desperta nossa atenção. Assim como Guimarães Rosa, o pintor Paul Gauguin (1848-1903) também parece abordar semelhantes aspectos. Sua pintura extrapola o retrato do cotidiano de um determinado grupo social, que foi, no início de sua carreira, a sociedade francesa e depois os habitantes da então longínqua e exótica Polinésia Francesa, para se focar em uma busca quase incessante e alucinada por retratar aspectos ligados à essência do homem, o que Gauguin conseguiu pela captura do jeito ainda virgem de viver e de lidar com o mundo dos habitantes do país do Pacífico onde passou boa parte de sua vida, o que incluiu seus últimos anos de existência.

Os dois artistas se distanciam pelos sistemas artísticos distintos do qual são parte, a literatura e a pintura respectivamente, mas, por outro lado, parecem incrivelmente próximos pela temática semelhante que desenvolvem e por relações homológicas de composição de seu trabalho. Movidos pelo interesse nos dois artistas e, principalmente, nos dois sistemas de composição artística e na relação entre ambos é que esse trabalho se perfaz. O presente artigo procura, em um primeiro momento, discorrer sobre o conto de Guimarães Rosa para, em seguida, tecer algumas considerações acerca de “De onde viemos? O que somos? Para onde vamos?” de Paul Gauguin. Ressaltamos que não é nosso

objetivo analisar o conto, tão pouco a pintura, o que seria pretensioso, considerando a extensão do presente artigo, mas sim tecer comentários acerca de ambos que nos possibilitem discutir aspectos temáticos comuns, que serão resgatadas quando traçarmos aproximações entre ambas as obras e sistemas.

Em busca de uma terceira margem

Em seu livro *Do espiritual na arte* (1990), Kandinsky afirma que “não basta comparar os procedimentos das mais diferentes artes: esse ensino de uma arte por outra não pode dar frutos se permanecer unicamente exterior. Deve ajustar-se aos princípios de uma e de outra” (p.58). Para isto, devemos procurar, como sugere Aguinaldo José Gonçalves no ensaio “Relações homológicas entre literatura e artes plásticas: algumas considerações” (1997), relações na estrutura de cada obra. Essas relações, definidas como homológicas, diferem do que Gonçalves chama de “analogias simplistas”, por não se limitarem a recuperações temáticas muitas vezes óbvias, mas sim por estarem diretamente ligadas ao processo de criação de cada uma das obras. Nesse sentido, e ainda de acordo com Gonçalves, tais relações de homologia seriam as que merecem destaque, pelo caráter profícuo que possuem (p.4-5). Para Gonçalves,

“as relações analógicas mais fecundas consistem em portas de entrada para que se detectem *modelos estruturais* mais rigorosos que, na verdade, vão buscar correspondências, equivalências *homológicas* entre estruturas distintas. As similaridades estruturais consistem em fundamentos internos e abstratos aos sistemas comparados que podem ser compreendidos pelo arcabouço *arquitetônico* que os constitui. (...) Buscar as equivalências homológicas entre sistemas distintos é verificar possíveis correspondências entre tais procedimentos e também verificar as diferenças de operacionalização de recursos oferecidos por cada um dos meios expressivos” (1997, p. 5).

O caminho proposto para que alcancemos tais relações é o de buscar elementos significativos nas obras escolhidas, para, assim, traçarmos relações de analogia, que sirvam como “portas de entrada” para homologias de composição. Para isso, temos como claras as idéias de Nortrop Frye, que, quando fala do estudo das artes em seu livro *Anatomia da crítica* (1973), assinala que há dois meios de se chegar a possíveis significados, um, marcado pela busca de referências externas (leitura centrífuga) e, segundo ele, fadada ao insucesso, outra

que busca dentro da própria obra/texto elementos capazes de ajudar na leitura do objeto (leitura centrípeta), este, segundo ele, um caminho mais acertado. Para Frye:

“sempre que estamos lendo, vemos que nossa atenção se move ao mesmo tempo em duas direções. Uma direção é exterior ou centrífuga, e nela ficamos indo para fora de nossa leitura, das palavras individuais para as coisas que significam, ou, na prática, para nossa lembrança da associação convencional entre elas. A outra direção é interna ou centrípeta, e nela tentamos determinar com as palavras o sentido da configuração verbal mais ampla que elas formam. Nos dois casos lidamos com símbolos mas, quando ligamos um sentido posterior a uma palavra temos, em adição ao símbolo verbal, a coisa representada ou simbolizada por ele” (1973, p. 77).

As considerações de Frye nos interessam não apenas no que diz respeito à leitura da obra literária, que é ao que se refere de maneira mais explícita e direta, mas também para o trabalho de interpretação da própria pintura. Acreditamos que a leitura centrípeta, a buscar relações internas entre os signos que o texto/imagem traz deve guiar o trabalho com o objeto. É óbvio que o signo sempre se relaciona com o externo, é parte de um universo sistêmico instituído, no entanto, é necessário que ele seja considerado a partir do que se oferece quando em relação com outros elementos internos a comporem um simulacro novo e autônomo.

Para Gonçalves, são muitos os caminhos para que se busque por sentidos em uma obra. Para o pesquisador, é necessário romper com que chama de imobilidade do signo. Tal acepção parte de uma idéia desenvolvida por Marcel Proust e citada por Gonçalves, que reproduzimos: “a imobilidade das coisas que nos cercam, talvez lhes seja imposta pela nossa certeza de que essas coisas são elas mesmas e não outras, pela imobilidade de nosso pensamento perante elas” (PROUST apud GONÇALVES, 1997, p. 2). Trabalhar com o artístico, seja o literário ou o plástico, requer que nos despojemos de um universo sógnico automatizado do qual, muitas vezes, nem percebemos que somos parte. Tal despojamento é o que permitiria, em última análise, uma leitura centrípeta eficiente, quando não mais partiríamos de referentes externos, mas neles nos apoiariamos, capazes de transitar pelos sistemas, e não dependentes dos mesmos. Estes surgiriam como índices a serem movimentados pela experiência com o artístico.

Segundo Gonçalves, a consciência de mobilidade é a “única vertente que não nega a nossa condição de existentes diferenciados, sensíveis e racionais (...)” (1997, p. 2).

Talvez esteja aí uma das grandes contribuições da arte: levar os leitores/expectadores a experienciarem a mobilidade do signo e do código que o artista utiliza. Tal mobilidade, trabalhada de maneira precisa, leva a um processo de desautomatização, a provocar o leitor a olhar para o que o rodeia com outros olhos.

Tal processo desautomatizador pode ser percebido nitidamente em “A terceira margem do rio”. Nesse conto de Guimarães Rosa, temos a presença de um homem comum que um dia resolve mandar fazer uma canoa para navegar por um rio, onde passa a viver de maneira isolada. O único “contato” com o exterior é com o filho, narrador do conto. O elo entre ambos é bastante forte desde sua infância. Ao tomar conhecimento do projeto do pai, o filho, ainda criança, manifesta o desejo de acompanhá-lo: “*pai, o senhor me leva junto, nessa sua canoa?*” (1988, p. 33). Esse elo entre ambos aparece materializado ao longo do texto por sua persistência em permanecer e acompanhar o pai em sua trajetória, quando todos da família, como veremos mais à frente, desistem e abandonam o lugar. É o filho, também, aquele quem fornece, desde o início da jornada paterna, os alimentos para que sobreviva, traço que adquire uma conotação simbólica bastante forte, uma vez que esse alimento pode ser tomado como algo mais metafísico, a sustentar o pai em seu projeto:

“Depois, no seguinte, apareci, com rapadura, broa de pão, cacho de bananas. Enxerguei nosso pai, no fim de uma hora, tão custosa para sobrevir: só assim, ele no ao-longe, sentado no fundo da canoa, suspensa no liso do rio. Me viu, não remou para cá, não fez sinal. Mostrei o de comer, depusitei num oco de pedra, a salvo de bicho comer e a seco de chuva e orvalho” (1988, p. 33-34).

O estranhamento do enredo provoca o leitor: afinal, o que levaria um homem comum a se isolar de seus semelhantes? A resposta parece vir do próprio texto. A transformação física por que passa a personagem parece evidenciar a busca por uma transformação interior, pela procura por uma espécie de essência perdida do homem, que só o isolamento do contato cultural e social poderia proporcionar. Isso aparece metaforizado no texto pela mudança física do pai: “mas eu sabia que ele agora virara cabeludo, barbudo, de unhas grandes, mal e magro, conforme quase nu, mesmo dispondo das peças de roupas que a gente de tempos em tempos fornecia” (1988, p.35). Como vemos, a trajetória da personagem a leva a se aproximar de um homem em estado primeiro, a lembrar um sujeito pré-histórico, **cabeludo, barbudo, unhas grandes, quase nu**, o que

sugere um projeto de busca por certa essência primeira do homem, anterior à aculturação e à vida social institucionalizada.

Soma-se a isso o fato de, no conto de Guimarães Rosa, o pai passar a vida a navegar em um rio, que, aqui, poderia ser tomado como metonímia da própria natureza. Essa natureza assume traço marcante na medida em que iconiza pureza e essência, mostrando a busca da personagem em se integrar com esses elementos e, conseqüentemente, em se afastar do que é regulado e sistematizado. Esse anseio em se distanciar do que é institucionalizado fica bastante evidente no conto quando a família, querendo trazer o pai de volta para o convívio familiar, apela para alguns elementos de forte influência no convívio social cotidiano, como o padre e os soldados, porta vozes de um poder instituído e reconhecido socialmente, mas que não o dissuadem de levar seu projeto adiante:

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

A busca pela terceira margem, metafísica por excelência, ultrapassa o perceptível pelo senso comum. A prova disso é a desistência gradativa da família que, não compreendendo o projeto do pai, se afasta, desolada:

“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” (1988, p. 35).

O filho é o único que persiste em permanecer e acompanhar a trajetória do pai e é aquele que entenderá seu projeto, oferecendo-se para assumir seu lugar e dar prosseguimento em sua busca:

“Só fiz que fui lá. Com um lenço, para o aceno ser mais. Eu estava muito no meu sentido. Esperei. Ao por fim, ele apareceu, aí e lá, o vulto. Estava ali, sentado à popa. Estava ali, de grito. Chamei, umas quantas vezes. E falei, o que me urgia, jurado e declarado, tive que reforçar a voz:

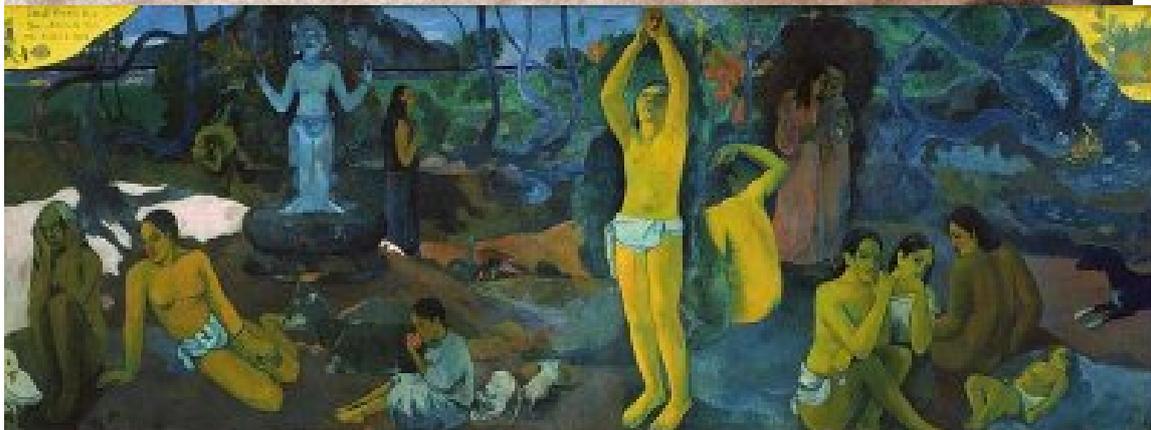
– ‘Pai, o senhor está velho, já fez o seu tanto... Agora, o senhor vem, não carece mais... O senhor vem, e eu, agora mesmo, quando que seja, a ambas vontades, eu tomo o seu lugar, do senhor, na canoa!...’ “ (1988, p.36)

No entanto, o narrador fraqueja e não consegue assumir o projeto/busca de seu pai: “E eu não podia... Por pavor, arrepiados os cabelos, corri, fugi, me tirei de lá, num procedimento desatinado” (1988, p. 37). O resultado final da experiência é a própria narrativa, que se encarrega de passar para o outro, no caso, nós, leitores, um pouco da experiência/busca do pai, passando por meio de seu exemplo um projeto a ser assumido e continuado também por nós. O fracasso do filho em dar continuidade no projeto do pai, configura-se como um pretexto para que espelhemos nossa trajetória de vida naquela que nos é contada, propondo a nós que embarquemos também em uma viagem metafísica de busca pela nossa terceira margem.

“De onde viemos? O que somos? Para onde vamos?”

A pintura de Gauguin “De onde viemos? O que somos? Para onde vamos?”, em conformidade com o texto de Guimarães Rosa, também parece emanar como uma das possíveis sugestões temáticas a necessidade de resgate de aspectos primeiros do homem, elementos de essência de sua natureza, perdidos ou deformados ao longo de sua trajetória no tempo rumo ao desenvolvimento, seja ele científico, econômico ou ainda de outra ordem.

As figuras representadas na pintura são intencionalmente trabalhadas para causar um aspecto de pintura rude e cru, a lembrar os traços primeiros de pintura do homem, o que causa estranhamento no espectador. Tal estranhamento é corroborado pelas opções de cores que o artista empreende.



De onde viemos? O que somos? Para onde vamos?, 1897-1898, óleo sobre tela, 139 X 374,5 cm de Paul Gauguin

No quadro, as personagens estão dispostas em um ambiente com o predomínio das cores azul e verde em tons escuros, contrastando com as personagens que foram pintadas em cores claras e vibrantes. Essa característica do quadro merece atenção, uma vez que, segundo Juan Cirlot (*Dicionário de Símbolos*), as cores azul e verde indicam uma “involução a um estado natural, ingênuo ou primitivo” (2005, p.596), o que parece ir ao encontro de nossa proposta de discussão, as cores favorecendo uma atmosfera em que predomina o idílico e o primitivo.

A fusão entre o verde e o azul representando a vegetação e o céu é outro dado interessante, pois, ainda segundo Cirlot “o eixo cromático verde-azul é perfeitamente naturalista e emana uma contemplação da natureza” (2005, p.596), elemento altamente valorizado na representação. Semelhante ao que ocorre no conto de Guimarães Rosa, a pintura de Gauguin em questão também parece apresentar a natureza e o homem como elementos ícones da representação/busca de sua harmonia e integração com o meio, que, no mundo civilizado e já dominado pela cultura capitalista e industrial que prevalecia na Europa da época (de onde vem Gauguin) encontrava-se desestabilizada e enfraquecida.

A atmosfera criada por Gauguin favorece a recuperação de uma maneira primeira de representação, ao mesmo tempo em que recupera por meio das figuras representadas e da situação em que se encontram uma maneira também primeira de se relacionar com o meio. A existência de algumas figuras emblemáticas, assim como a disposição que ocupam no quadro são elementos que indicam semelhante aspecto temático. Salta aos olhos do observador atento a presença de um elemento central, um jovem, que parece fazer uma

oferenda aos deuses. Pintado em tons claros e vibrantes, o jovem ganha destaque. Sua posição de oferenda aos céus chama a atenção, sugerindo um momento de busca por significados e sentidos metafísicos. A atmosfera idílica, criada pelas opções cromáticas e pela própria cena e ambiente representados, pode nos remeter ao jardim do Éden e, nesse sentido, a relação do homem com suas angústias existenciais apareceria figurativizada em uma busca ainda despojada de aspectos religiosos instituídos e institucionalizados.

Outro elemento importante para nossa discussão é a presença, no canto inferior direito, de um bebê e no canto inferior esquerdo, de uma anciã. Tais elementos parecem sugerir um elo entre diferentes fases da vida, respectivamente, a infância/nascimento e a fase final da existência.

O bebê poderia representar, nessa proposta de leitura, o ser humano em estado primeiro, recém-nascido, seria ícone de um estado puro e virginal. Faz sentido, assim, chamar a atenção para as três jovens que repousam a seu lado e que, segundo afirma Antonio Gonzáles Prieto em *Grandes mestres da pintura*, “poderiam representar a felicidade do Éden, da vida simples” (2007, p.80). Nesse sentido, e ainda segundo Antonio Ganzáles Prieto, a fruta de posse do rapaz localizado no centro do quadro poderia simbolizar o “início do declínio, já que a fruta poderia ser interpretada como a árvore da ciência; ao ser introduzido o conhecimento, começa sua decadência” (2007, p. 80). Nessa mesma linha de raciocínio poderíamos dizer, ainda, que a jovem localizada junto à velha do canto extremo esquerdo, poderia ser uma representação “do dilema entre a vontade de saber e a felicidade da inconsciência” (PRIETO, 2007, p. 80). Tal hipótese ganha força quando tomamos conhecimento de que a ave que encerra o quadro junto à anciã foi justificada pelo próprio Gauguin como “o ser inferior diante do ser inteligente” (GAUGUIN apud PRIETO, 2007, p.80).

Poderíamos concluir, desse modo, que há, nessa pintura de Gauguin, a exaltação de um momento primeiro do homem, quando sua relação com o meio era caracterizada por traços de pureza. A proposta do pintor parece ser a de que reflitamos acerca de nossa condição perdida ao longo do tempo, deturpada pela aquisição de valores que negam, muitas vezes, a relação idílica que seria natural que tivéssemos com o mundo.

Rosa e Gauguin: pontos de encontro

Paul Gauguin, que iniciou sua carreira como pintor impressionista, mostra-se em “De onde viemos? O que somos? Para onde vamos?” em um momento importante de sua trajetória como artista. Gauguin não se mostra, agora, ligado ao movimento francês, mas no auge de um estilo próprio e inovador dominado por certo sintetismo simbólico. Gauguin abriu mão do esmero impressionista e fez, na pintura em questão, uma obra “terrivelmente grosseira”, “uma obra cheia de nós e rugosidade”, segundo suas próprias palavras (GAUGUIN apud PRIETO, 2007, p.80). Com isso, a pintura nos remete, intencionalmente, às artes rupestres, que não dispunham de técnicas e recursos. Essa característica “primitiva” é intencional e ajuda na composição da imagem, sendo mais um elemento que corrobora o temário da obra. A rugosidade e o aspecto grosseiro ajudam a compor um estilo que busca, ao resgatar uma maneira primitiva de representação, retratar elementos inerentes ao homem, perdidos ao longo de seu percurso no tempo. Temos, portanto, uma união entre forma (meio de expressão) e conteúdo (aspectos temáticos veiculados).

Fato semelhante ocorre em “A terceira margem do rio”. O narrador homodiegético apresenta uma linguagem bastante interessante nesse conto. A narrativa apresenta uma linguagem que, além de retratar o modo de falar do sertanejo, apresenta traços de oralidade, sem formalidades que a escrita muitas vezes exige:

“Nosso pai era homem cumpridor, ordeiro, positivo; e **sido assim desde mocinho, pelo que testemunharam as diversas sensatas pessoas**, quando indaguei a informação” (grifo nosso, 1988, p. 32)

“A gente teve que se acostumar com aquilo. Às penas, que, com aquilo, **a gente mesmo nunca se acostumou**, em si na verdade” (grifo nosso, 1988, p. 34).

“A gente imaginava nele, quando se comia uma comida mais gostosa; assim como, **no gasalhado da noite**, no desamparo dessas noites de muita chuva, fria, forte, **nosso pai** só com a mão e uma cabaça para ir esvaziando a canoa da água do temporal” (grifo nosso, 1988, p. 35).

Esse dado é muito curioso e parece bastante coerente com a temática proposta pelo conto. A busca por uma essência perdida ao longo do tempo é narrada em um estilo que lembra e/ou simula narrativas que se aproximam da oralidade. Tal traço do texto torna possível que o relacionemos às narrativas orais, o que nos possibilita remeter ao princípio

da tradição literária, a um momento anterior à própria escrita. Há, portanto, uma integração da temática e do enredo apresentado com a maneira com que é apresentado.

A idéia de o texto roseano remeter à literatura oral poderia nos autorizar a afirmar que o recurso é semelhante ao de Gauguin na pintura referida: é recuperado um traço primeiro de manifestação artística do homem para discutir elementos primeiros do próprio homem. Portanto, temos, em ambas as situações, conto e pintura, a forma sendo trabalhada pelo articulador de maneira a também significar, parte atuante na construção dos significados.

Considerando ambas as obras foco desse estudo, identificamos analogias até mesmo claras. São, por um lado, a tentativa aprimorada por meio do sertanejo e de sua linguagem, de falar de aspectos de essência do homem e, por outro lado, a busca alucinada de um artista quase obcecado em reproduzir essa mesma essência, que encontra em um povo em estado ainda virginal na Polinésia Francesa. Ambos os artistas se preocupam, assim, com a discussão de algo que ultrapassa a matéria para se esbarrar em um sentido espiritual da existência. Mas, curiosamente, Rosa e Gauguin criam suas produções por meio de uma linguagem crua, no sentido de buscar também nas origens da produção artística do homem a linguagem ideal para a expressão dessa essência que parece pretender se mostrar nas obras de ambos como perdida e necessária de ser resgatada. Eis aí uma relação homológica entre as obras.

O título da pintura de Paul Gauguin parece sintetizar toda a obra, uma vez que a preocupação com as origens do homem e sua existência, problematizada pelas indagações sobre o ser e seu destino metafísico, parece tomar conta da imagem e sugerirem um caminho para reflexão. A três perguntas lançadas no título parecem insinuar uma volta para o homem e uma preocupação com seu ser, seu existir em um mundo que parece, muitas vezes, sem alma, denunciando uma ruptura com respostas pseudo-filosóficas ou teorias embasadas apenas na fé. Tais elementos são intensamente trabalhados por meio de uma composição plástica que se volta para o primitivo, não apenas enquanto técnica pictórica, mas também como enfoque temático. Por meio do título do quadro, Gauguin deixa claro sua intenção de fazer com que o observador da pintura reflita sobre sua condição de indivíduo.

Fato semelhante ocorre no conto de Guimarães Rosa. Seu título deixa uma reflexão implícita: o que seria essa “terceira margem”? Aproximando as obras, pode-se

afirmar que o título do conto é uma espécie de resposta às inquietudes do título do quadro, embora, obviamente, isso não tenha sido pensado por Guimarães Rosa, mas ser uma conjectura que fazemos ao tomarmos as duas obras.

O retorno à infância da humanidade, seja ele por meio da oralidade ou do resgate de um jeito cru e rude de representar, foram as ferramentas do qual ambos se valeram para discutir determinado aspecto metafísico da existência. Curioso notar que a arte é um impulso mítico do homem e que, portanto, se faz existir desde seus primórdios e, nessas duas expressões da modernidade, busca-se justamente no início dessa manifestação artística uma maneira de discutir a existência.

Referências Bibliográficas

- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- CIRLOT, Juan. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Centauro, 2005.
- FRYE. Nortrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GONÇALVES, Aguiinaldo José. Relações homológicas entre literatura e artes plásticas: algumas considerações. *Literatura e sociedade*. 1997.
- GUIMARÃES ROSA, João. *Primeiras histórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes. São Paulo: 2000.
- PRIETO, Antonio Gonzáles. *Grandes mestres da pintura*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2007.