

TEXTO E IMAGEM EM “A TERCEIRA MARGEM DO RIO”

Luzia Aparecida Berloff Tofalini
Doutora/Universidade Estadual de Maringá

RESUMO: A partir de elementos simbólicos que fazem parte do contingente cultural da humanidade, este estudo reflete sobre a relação texto/imagem no conto “A terceira margem do rio”, de João Guimarães Rosa. Analisam-se imagens sensoriais e mentais suscitadas pelo texto verbal no intuito de atribuir sentidos transcendentais aos fatos narrados.

ABSTRACT: From the symbolic elements that makes part of cultural contingency of mankind, this study does a reflection about the relation text/image on the short narrative A terceira margem do rio, of João Guimarães Rosa. Are analyzed the sensorial and mental images roused by the verbal text on the intent to attribute transcendental meanings to the narrated facts.

A profundidade temática de “A terceira margem do rio”, texto narrativo ficcional marcado por uma temporalidade transcendente, exige do narrador a utilização de diversos recursos de expressão. Daí a escolha de um discurso metafórico, permeado pela poesia, em que o texto verbal precisa estabelecer conluios com as imagens. É bem verdade que a literatura sempre se comunicou por imagens. Elas se originam dos apelos à imaginação provocados pelos discursos. As correntes hodiernas da linguística entendem texto como uma unidade de uso linguístico. A narrativa de Rosa possui uma configuração original de significados. O texto narrativo, metafórico uma vez que é arte, instiga e suscita a formação de imagens que colaboram na construção do universo simbólico.

Entretanto para construir imagens mentais que corroborem na construção de sentidos dos fatos narrados e propiciem a apreensão da essência da mensagem, a profundidade substancial do conto de Rosa requer do leitor o desenvolvimento de um raciocínio corretivo à medida que este avança na leitura da narrativa. A perspectiva do narrador, intradieético e autodieético, assume um jogo de revelar e ocultar apenas possível na confluência dos textos verbal e imagístico. Daí, entender-se texto, aqui, como um espaço para o qual diversos enunciados convergem, cruzam-se e organizam-se.

A linguagem da composição, assim como de toda obra de Guimarães Rosa, é inaugural, possibilitando inúmeros campos de investigação. Pulverizada por neologismos, rimas internas, elipses, lacunas e silêncios, a escritura da narrativa consiste em um procedimento técnico-formal que chama a atenção e que torna o texto obscuro e de difícil

leitura. Com efeito, o narrador do conto, na impossibilidade de verbalizar o indizível, utiliza-se de metáforas e símbolos para instaurar no discurso um jogo de imagens. A palavra ‘imagem’, possui múltiplos significados. Trata-se de

um vocábulo de ampla variabilidade semântica, não só porque é empregado com frequência na linguagem cotidiana e na linguagem científica, filosófica, psicológica etc., como porque, no terreno propriamente literário, exhibe conotações variáveis, discutíveis e infensas a todo esforço de precisão e rigor (MOISÉS, 2004, 233).

Tal instabilidade vem desde Platão e Aristóteles. Para o primeiro, a imagem consistia numa projeção mental (numa representação da ideia). Para o segundo, trata-se de uma aquisição pelos sentidos, ou seja, a representação mental de um objeto real. Essa controvérsia chegou aos dias de hoje e devem-se somar a ela as diferentes artes e imagens da era digital.

Em sentido amplo, imagem pode ser definida como “signo que incorpora diversos códigos e sua leitura demanda o conhecimento e compreensão desses códigos” (SARDELICH, 2006, 206). A imagem possui uma natureza multidimensional e todos os seus elementos icônicos são portadores de sentido. Elas podem ser naturais, mentais ou criadas. No conto em questão, o discurso verbal é responsável pela evocação delas: o leitor “vê no texto a concretização do verbal (imagens visíveis) da representação mental (imagens psicológicas) de um objeto sensível” (MOISÉS, 2004, 234).

As imagens mentais são produzidas a partir de um conteúdo psíquico. É necessário, porém, que haja um estímulo para que elas surjam e deixem transparecer a sua figuratividade e simbolismo. Os elementos que compõem o discurso de “A terceira margem do rio” funcionam como evocadores de representações. Assim, a partir dos componentes significativos do texto, constroem-se imagens que, por sua vez, possuem ícones também portadores de sentido. É por isso que se diz que a imagem tem uma natureza pluridimensional. No intuito de representar a condição humana, a linguagem literária deixa-se pulverizar por metáforas, símbolos e alegorias que corroboram na construção das imagens.

Em “A terceira margem do rio”, o conflito da narrativa é instaurado pela decisão da personagem-pai de deixar, aparentemente, a família para colocar-se numa canoa e navegar nas águas do rio. Todavia, ao principiar a leitura textual e imagística do conto, é fundamental atentar para a frase: “Ele não tinha ido a nenhuma parte” (ROSA, 2001, 80). Fica patente que o pai não havia saído de casa nem de junto dos seus. Por que, então, toda a descrição do rio, da canoa, das águas (da chuva e do rio) e tanta preocupação do filho em relação às ‘vagações’

do pai? A resposta para tais questionamentos configura-se no cerne, no centro, da narrativa que conjuga texto verbal e imagens. É que o sentido é muito mais profundo do que aparenta ser numa leitura mais superficial.

Se a personagem-pai não saiu de casa, então todas as referências espaciais, temporais, familiares, paisagísticas etc. constituem simulacros. Ou seja, estão referenciadas no texto, mas seus significados ultrapassam o limiar do concreto. Entre as inúmeras imagens sugeridas, destacam-se cinco: da canoa; do rio; da água; do número três; e do homem.

As primeiras imagens suscitadas são provocadas pelo próprio nome do conto. A parte inicial do título, “a terceira margem”, induz o leitor a um exercício de imaginação. Rapidamente ele visualiza mentalmente um rio e suas duas margens. Todavia, o uso do numeral ordinal ‘terceira’ desautomatiza o lugar comum das duas margens. Sua presença incomoda porque tal realidade entra em desacordo com a física e com a geografia. Há uma quebra brusca do sistema binário das margens pela instauração desse número. As margens, esquerda e direita, são reais, situadas no tempo e no espaço. A terceira, porém, se encontra fora do nível da realidade em que se acham as outras duas. Tal fato instaura a ideia de que essa margem é simbólica, projetando-se para uma dimensão desconhecida, num plano transcendental.

Todo o texto do conto é permeado pelo número três. Os números não devem ser entendidos apenas como instrumentos dos quais o homem se utiliza para ordenar logicamente o mundo que o cerca, “mas como símbolos do absoluto e, como objeto de interesse estético, deixam transparecer, a quem é habilidoso, uma harmonia das esferas sobre-humanas” (BACHELAR, 2001, 47). Eles regem, de acordo com a matemática, com a física e a astrofísica, a harmonia do universo. Além disso, o numeral três é concebido como o número perfeito, porque exprime totalidade.

A segunda parte do título, “do rio”, remete também para o triádico. A própria palavra ‘rio’ é composta por três letras. Além disso, há muitas expressões tríades no texto, como no caso dos adjetivos que descrevem a personagem-pai: “Nosso pai era homem cumpridor, ordeiro, positivo” (ROSA, 2001, 79). Os filhos também são três: “- minha irmã, meu irmão e eu” (ROSA, 2001, 79). O modo de ser do rio, adjetivado por três palavras: “grande, fundo, calado que sempre” (ROSA, 2001, 79). É sintomática também a fala da mãe no momento da partida do pai: “— Cê vai, ocê fique, você nunca volte!” (ROSA, 2001, 79). Há, aqui, uma gradação que evidencia a passagem do discurso extremamente familiar e coloquial para outro

mais cuidado. Além disso, tal procedimento demonstra a impaciência da mãe que não compreende os motivos do pai.

As pessoas que se reúnem para discutir as causas da teimosia do pai pertencem a três classes: “parentes, vizinhos e conhecidos nossos” (ROSA, 2001, 80). As comidas que o filho leva para o pai: “no seguinte, apareci, com rapadura, broa de pão, cacho de bananas” (ROSA, 2001, 80). Os lugares de possíveis paradas da canoa também estão marcados pela simbologia do número três: “Não pojava em nenhuma das duas beiras, nem nas ilhas e croas do rio” (ROSA, 2001, 81). São três, ainda, as doenças da personagem-filho, já envelhecido: “Eu mesmo tinha achaques, ânsias, cá de baixo, cansaços, perrenguice de reumatismo” (ROSA, 2001, 85). Além disso, há verbos de ação conjugados no pretérito perfeito: “corri, fugi, me tirei de lá” (ROSA, 2001, 85); e no gerúndio: “pedindo, pedindo, pedindo um perdão” (ROSA, 2001, 85), evidenciando a escolha do número três. Esse número

é universalmente um número fundamental. Expressa uma ordem intelectual e espiritual em Deus, no cosmos ou no homem. Sintetiza a tripla unidade do ser vivo que resulta da conjunção dos números um e dois, e é produto da união do céu e da terra. (...) é expressão da totalidade, do acabamento. (...) o Homem, filho do céu e da terra, completa a grande tríade. (...) Três designa também os níveis da vida humana, material, racional, espiritual ou divina, assim como as três fases da evolução mística: purgativa, Iluminativa e unitiva (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, 1016-1120).

A utilização trinitária reiterada não se deve ao acaso. Ela corresponde a outro símbolo análogo ao número três. Trata-se do triângulo que representa o universo e aponta para uma imagem cósmica. O triângulo equilátero constitui “signo alquímico da realização da grande obra. (...) simboliza a divindade, a harmonia e a perfeição” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, 1121). Entretanto,

toda geração se produz por uma divisão. O homem corresponde a um triângulo equilátero cortado em dois, ou seja, um triângulo retângulo, que segundo Platão, representa também a terra (Timeu). A transformação do triângulo equilátero em triângulo retângulo se traduz por uma perda de equilíbrio. Alquimicamente, o triângulo é símbolo do fogo e também do coração. Todavia, é necessário considerar as relações entre o triângulo direito e o triângulo invertido, porque o primeiro simboliza a natureza divina de Cristo e o segundo, a natureza humana, reflexo do primeiro (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, 1120-1121).

Na comparação das imagens do triângulo com as figuras do pai e do filho evidenciam-se as diferenças entre eles. Como num espelho, o filho vê no pai a imagem invertida de si mesmo. À personagem-pai corresponde o triângulo direito e à personagem-filho, o triângulo

invertido, figurando, no primeiro caso, a perfeição ou a busca dela e, no segundo, o “falimento” humano. Assim, à imagem do pai estão associadas as virtudes da sabedoria, da justiça e da ponderação, enquanto que a do filho remete para o medo, a fraqueza e a covardia. Se a travessia do progenitor é incomum e taxada de loucura, embora louvável aos olhos do leitor, a do filho é dirigida pelas normas sociais tacitamente acordadas. Na imagem do triângulo, o pai dirige-se para o vértice (onde se encontra a margem terceira) enquanto o filho permanece na base.

Quando o filho pensa ter compreendido a profundidade do mistério, pede ao pai que o deixe trocar de lugar com ele, mas no momento em que a canoa do velho pai se aproxima, ele, amedrontado, foge. Ao se dar conta de seu fracasso, confidencia: “Sou homem, depois desse falimento? Sou o que não foi, o que vai ficar calado. Sei que agora é tarde...” (ROSA, 2001, 85). O filho não consegue se desvencilhar das ninharias do cotidiano, não tem coragem de assumir a própria vida em toda a sua gravidade, receia empreender o mergulho na parte mais abissal do seu ser (lá, ninguém sabe o que poderá ser encontrado) e opta por uma vida de aparências em detrimento da autenticidade existencial.

Outra imagem importantíssima para a construção de sentido é a canoa. A barca configura-se em um elemento simbólico. Ela está associada à viagem ou à travessia. De fato e de acordo com o dicionário de símbolos, “a vida presente é também uma navegação perigosa. Deste ponto de vista, a imagem da barca é um símbolo de segurança. Favorece a travessia da existência assim como das existências” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, 179). É ela que impede o homem de afundar e perecer nas dificuldades impostas pelas contingências do viver.

Trata-se, aqui, porém, de uma canoa “especial, de pau de vinhático, pequena, mal com a tabuinha da popa, como para caber justo o remador. (...) forte e arqueada em rijo, própria para dever durar na água por uns vinte ou trinta anos (ROSA, 2001, 79). Essa referência aos anos que ela deveria durar está relacionada ao tempo de vida que resta ao pai, o remador. Já no rio, “a canoa saiu se indo — a sombra dela por igual, feito um jacaré” (ROSA, 2001, 79). Comparada com um réptil, a sombra da canoa é descrita como “comprida longa”. Tal imagem, eivada de grande força simbólica, é revelada em momentos cruciais dos enunciados de Rosa, podendo-se inferir que ele conhecesse o poder simbólico desse animal (Cf. SOBRINHO, 2003, 38). De fato, o crocodilo

é um cosmóforo ou ‘portador do mundo’, divindade noturna e lunar, senhor das águas primevas, o crocodilo, cuja voracidade é a mesma da noite, devorando diariamente o Sol, apresenta, de uma civilização - ou de uma época - a outra, muitas das inumeráveis facetas dessa cadeia simbólica fundamental que é a das forças que dominam a morte e o renascimento (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, 313).

A imagem da sombra da canoa é identificada com o jacaré exatamente porque ele “está naturalmente em relação com a água, (...) e porque reina sobre ela” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, 313). Nesse sentido, em entrevista a Günter Lorenz, Guimarães Rosa confidenciou:

Gostaria de ser um crocodilo vivendo no rio São Francisco. O crocodilo vem ao mundo como um *magister* da metafísica, pois para ele cada rio é um oceano, um mar de sabedoria, mesmo que chegue a ter cem anos de idade. Gostaria de ser um crocodilo, porque amo os grandes rios, pois são profundos como a alma do homem. [...]. Amo ainda mais uma coisa de nossos grandes rios: sua eternidade. Sim, rio é uma palavra mágica para conjugar eternidade (ROSA *apud* SOBRINHO, 2003, 38).

A canoa constitui a materialização simbólica da seriedade e da responsabilidade de viver. Assim como as esquinas e os becos da vida, as águas do rio são profundas e, muitas vezes, turbulentas, oferecendo inúmeros perigos. É necessário, portanto, saber equilibrar-se dentro da barca que atravessa a existência. Afinal, “viver é muito perigoso”, insiste Riobaldo no *Grande Sertão: Veredas* (ROSA, 2001, 65). Na imagem da canoa estão escondidas as ideias, as convicções, as certezas relacionadas à essência da vida. O próprio ato de ‘desamarrar’ o barco é coberto de simbolismo. Ao desatar as cordas que prendem a embarcação, a personagem desfaz os liames que a impedem de se desvencilhar dos acontecimentos sem importância.

Liberto das convenções diárias, o pai segue em sua emblemática ‘canoa’, à procura do verdadeiro sentido da vida e da transcendência. Pode, então, entregar-se à reflexão, à meditação da essência das coisas, e buscar a superação da ignorância, a realização do exercício de desapego dos bens terrenos, a compreensão da ilusão da vida. O objetivo final consiste em adentrar nesse espaço transcendental, configurado na ‘terceira margem’ que aponta para o estado de Nirvana - integração total com o universo. Eis o motivo pelo qual o pai permaneceu “sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais” (ROSA, 2001, 80). E é exatamente o conhecimento e a consciência da essencialidade existencial que faz com

que ele se conserve na canoa, apesar dos problemas inerentes ao viver, modalizados, no texto, pelo “desamparo dessas noites de muita chuva, fria, forte” (ROSA, 2001, 84).

Esses conhecimentos foram ensinados ao pai pelo homem “que para ele aprontara a canoa”, (ROSA, 2001, 84). De fato, essa pessoa confeccionou para si todo um modo de pensar e, depois, transmitiu-os para o amigo. É outra, portanto, agora, a realidade do pai. A canoa, feita de entendimentos da verdade, consciência da autenticidade do existir e integridade do sujeito desliza sobre as águas. Por isso, o pai utiliza apenas “a mão e uma cabaça para ir esvaziando a canoa” (ROSA, 2001, 81), ou seja, vai desprendendo-se cada vez mais daquilo que não tem importância, conservando-se sempre “no ao-longo, sentado no fundo da canoa, suspensa no liso do rio” (ROSA, 2001, 81).

A imagem do rio é imprescindível para a construção de sentidos e apreensão da temática. Essa imagem se abre como um caleidoscópio. Em princípio, o rio simboliza a vida, o fluir dela, a travessia. As margens, direita e esquerda, remetem, respectivamente, para o ser e o não-ser; as correntes representam a corrente da vida e da morte e o fluxo das águas expressa a ‘possibilidade universal’ e o ‘fluxo das formas’ (Cf. CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, 885). Essas correntes, relacionadas às estruturas sociais, favorecem o acesso à renovação, ao estado de Nirvana, porque o rio representa o curso da existência humana e as flutuações dos desejos e sentimentos (Cf. CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, 885). Entre os gregos, os rios eram

Objetos de culto, quase divinizados, como filhos do Oceano e pais das Ninfas. (...) Descendo das montanhas, serpenteando através dos vales, perdendo-se nos lagos ou nos mares, o rio simboliza a existência humana e seu fluxo, com a sucessão dos desejos, dos sentimentos, das intenções e a variedade de seus inumeráveis rodeios (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, 885).

Um elemento necessário, capaz de dar prosseguimento à imagem do fluir perene do rio está configurado na água. Ela “atua como mediadora sensível, enquanto elemento físico e supra-sensível, enquanto dinamizadora do simbólico” (SOBRINHO, 2003, 28). Ela é o princípio e o fim de todas as coisas vivas da terra e está fortemente relacionada com aquilo que transcende, com a metafísica. Toda a simbologia que envolve as margens, o rio e as águas, projeta-se para o que existe além do ser e do não-ser. De fato, “entre a terra vivificada pela água e a água poluída pela terra se escalonam todos os níveis do simbolismo cósmico e moral” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, 58), porque as significações simbólicas da

água “podem reduzir-se a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação e centro de regeneração” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, 58). As águas das chuvas, reiteradas no texto, são puras e sob um ponto de vista metafísico, constituem fonte de fecundação da alma.

A finitude da existência é também evocada, embora esteja velada por delicada cortina de palavras. A narrativa deixa muito claro que os modos como os protagonistas pensam a morte não são idênticos. As imagens que ambos fazem dela são diversas. O pai subsiste, mas “sem fazer conta de se-ir do viver” (ROSA, 2001, 81). O filho teme “abreviar com a vida, nos rastos do mundo” (ROSA, 2001, 85). Os eufemismos das duas citações remetem, todavia, para a inexorabilidade desse acontecimento. A diferença encontra-se no modo como esse momento extremo é concebido. Em outras palavras, a vida vivida com gravidade liberta do temor, ao passo que o arremedo de existência provoca ainda mais medo. Todavia, a criação de uma realidade falsa, através da redução da vida à insignificância está na base do desejo de esconder, sob aparências enganosas, a realidade implacável da morte.

Houve um momento em que o filho se abeirou dessa margem enigmática: “Só fiz que fui lá. Com um lenço, para o aceno ser mais” (ROSA, 2001, 85). Fica, porém, mais uma vez, evidente que se trata de um lugar simbólico. Na verdade, ele não precisava andar até lá, porque o pai estava junto dele. O que fez foi chegar o mais próximo possível dos pensamentos, das ideias, do conhecimento de seu pai. A personagem reconhece: “Eu estava muito no meu sentido” (ROSA, 2001, 85), ou seja, concentrado em um modo de pensar parecido com o do seu progenitor.

Na inconformidade com o contexto imediato da situação e com o contexto cultural, a personagem-pai imerge na sua própria profundidade em busca da sua essência e assume a autenticidade do existir. É que a angústia gerada pela consciência de que vai morrer desperta no homem a necessidade de quebrar a inautenticidade, porque, de acordo com o pensamento de Heidegger (1993), é justamente por meio do desespero e da angústia que o ser consegue romper com a vida de aparências. Além disso, o desespero e a angústia possibilitam a construção da autenticidade. O filho, porém, ao final do texto, encontra-se dividido entre a atração, herdada do pai, pela busca do essencial e as consequências da vida aparente. Para ele, só “no artigo da morte” (ROSA, 2001, 85) será possível ser colocado “numa canoinha de nada” (ROSA, 2001, 85) e colocado na água desse rio ‘de longas beiras’, em direção da margem misteriosa que o narrador chama de ‘terceira’.

A ‘terceira margem’ constitui um lugar oposto ao simulacro da vida aparente, que extrapola o limite do pessoal e adentra o universo, um espaço onde habita o desejo da totalidade cósmica para a qual se abre a interioridade humana. Entretanto, na impossibilidade de descrição dessa margem, que aponta ao mesmo tempo para a profundidade do ser e para as alturas siderais, a obra de arte opta por uma descrição simbólica, cujas referências configuram-se em imagens do rio, da canoa, das águas, do ser humano.

A parte final da narrativa remete para a completude, para a totalidade, para o universal: “Mas, então, ao menos, que, no artigo da morte, peguem em mim, e me depositem também numa canoinha de nada, nessa água que não pára, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro – o rio” (ROSA, 2001, 85). Trata-se de um discurso que transcende a narrativa, alçando voo em direção das mais altas paragens do espírito. Eis o motivo pelo qual a poesia é convocada no discurso: a angústia, gerada pela súbita consciência de realidades profundas e desconhecidas, só pode ser expressa por meio de uma linguagem poética eivada de imagens. Trata-se de uma forma especial de linguagem, mais dirigida à imaginação e à sensibilidade que ao raciocínio. De fato, a prosa poética, ou ‘prosoema’ (como queria Guimarães Rosa), transmite, em primeiro lugar, emoções. Em “A terceira margem do rio”, prosa e poesia confundem-se numa unidade indissociável no intuito de revelar verdades humanas abstratas.

A descida na alma humana à procura de respostas para indagações existenciais “desvenda, contraditoriamente, o sentimento de impotência e o *titanismo* do sujeito, na medida em que ele se rebela e se ergue altivo, desdenhoso, contra as leis e os limites que o oprimem e desafia a sociedade e o próprio Deus” (SILVA, 1983, 545). As fronteiras impostas ao homem geram manifestações emocionais e possibilitam a tomada de consciência das verdades mais profundas. As imagens, sugeridas pelo texto, evidenciam a dialética entre o ser e o não-ser. Se, por um lado, a dor, o sofrimento e a morte são fatores determinantes aos quais é impossível fugir, por outro, elas apontam para uma possibilidade de redenção. Para expressar tais sentimentos e chegar ao âmago do ser, “A terceira margem do rio”, assume uma perspectiva de inspiração transcendental.

O texto do conto modaliza o real, concebendo e criando outra realidade. Entre duas margens localizadas no plano físico corre um rio, mas esse rio não é um rio comum. Ele se configura na ‘travessia’ da existência e a “água que não pára”, que não acaba nunca de passar, sugere a corrente da vida e aponta para a irreversibilidade do tempo, assumindo uma imagem

de continuidade. Além disso, transparece a dubiedade da presença da personagem-pai, porque, afinal, ele, de alguma forma, saiu (não de casa, mas de um estado de vida larvar). Essa ausência/presença sugere, a partir das entrelinhas do texto, a existência de um lugar muito especial, uma margem que vai contornando o ‘rio da vida’ e que aponta para uma multiplicidade de possibilidades. Trata-se de um local transcendente: “no ao-longe” (ROSA, 2001, 81); “no ermo” (ROSA, 2001, 84).

A descrição sensorial evoca as imagens que, por sua vez, colaboram na produção de sentido do texto como um todo. O discurso narrativo ficcional parte, então, do concreto para o abstrato, da particularidade para a totalidade, da materialidade para as ideias, do real para o suprarreal, do relativo para o absoluto, dando, a partir de elementos concretos, um salto no metafísico. Trata-se de uma margem que ultrapassa os limites da aparência. Para além dela, há espaços muito mais dilatados e incomparavelmente mais densos. Eles habitam a interioridade do ser, onde se desenvolvem não as ações, mas uma profunda reflexão de cunho existencial, que emerge das profundezas da intuição. É exatamente na consciência que se declara guerra ao contingente da vida inautêntica. Essa dissolução do espaço objetivo desemboca na espacialidade subjetiva e viabiliza o mergulho no mais profundo da alma humana. Trata-se do destronamento da objetividade absoluta do espaço pela relativização, para evidenciar o espaço da liberdade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELAR, Gaston. *A água e os sonhos*. 2ª ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2001.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editora Helder, 1986.

HEDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Trad. Márcia de Sá Cavalcante. V. II, 3ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1993.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12ª ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2004.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 15ª ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 19ª ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001.

SARDELICH, Maria Emília. Leitura de imagens e cultura visual: desenredando conceitos para a prática educativa. In: *Cadernos de pesquisa*, v. 36, n°128, maio/ago. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/>, acesso em 01 de jul. 2011.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*, V. 1, 5ª ed. Coimbra: Editora Almedina, 1983.

SOBRINHO, João Batista Santiago. *Imagens da água no romance Grande Sertão: veredas, de João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: UFMG, 2003. Disponível em: <http://www.ana.gov.br/aguaecultura/anexos/guimaraesrosa.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2011.