



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS / ESTUDOS LITERÁRIOS

FABRÍCIO LEMOS DA COSTA

**O SILÊNCIO DA MODERNIDADE EM *A MAÇÃ NO ESCURO*
E EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS***

BELÉM-PA
2020



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS / ESTUDOS LITERÁRIOS

FABRÍCIO LEMOS DA COSTA

**O SILÊNCIO DA MODERNIDADE EM *A MAÇÃ NO ESCURO*
E EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras/Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Sílvio Augusto de Oliveira Holanda.

BELÉM-PA
2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- C837s Costa, Fabrício Lemos da.
O silêncio da modernidade em A maçã no escuro e em Grande sertão: veredas / Fabrício Lemos da Costa. — 2020.
131 f.
- Orientador(a): Prof. Dr. Silvio Augusto de Oliveira Holanda
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará,
Instituto de Letras e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em
Letras, Belém, 2020.
1. Silêncio, Modernidade, A maçã no escuro, Grande sertão: veredas. . I. Título.

CDD 869.9

FOLHA DE APROVAÇÃO

FABRÍCIO LEMOS DA COSTA

O SILÊNCIO DA MODERNIDADE EM *A MAÇÃ NO ESCURO* E EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras/Estudos Literários.

Orientador:
Prof. Dr. Sílvio Augusto de Oliveira Holanda

Aprovado em: 17 / 12 / 2020

Banca examinadora

Professor (a): Dr. Sílvio Augusto de Oliveira Holanda (Presidente)
Instituição: Universidade Federal do Pará

Professor (a): Dra. Natali Fabiana da Costa e Silva (membro externo)
Instituição: Universidade Federal do Amapá

Professor (a): Dra. Izabela Guimarães Guerra Leal (membro interno)
Instituição: Universidade Federal do Pará

Com imenso afeto, dedico este trabalho à
minha companheira Hanna Line.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Sílvio Holanda, pela generosidade e cordialidade em compartilhar seus conhecimentos;

À banca examinadora da dissertação, que muito contribuiu para a concretização deste trabalho.

Aos companheiros do grupo de pesquisa EELLIP (UFPA), sempre juntos na luta diária;

À amiga Maria Elizabeth Bueno de Godoy, pela confiança, estímulo e presença;

À minha tia Ângela Maria Quaresma da Costa, pelo apoio e carinho;

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPA (PPGL), pelo aprendizado.

*No reino de que acabo de voltar/ existem joias
rútilas e belas, / que dali não se podem retirar/ O
canto de que falo era umas delas. / Para apreciá-
las só diretamente, / pois quem as viu não logra
descrevê-las.*

(Dante Alighieri, *A Divina Comédia*)¹

*Com os limites ocultos pelo viço imóvel das
plantas, os canteiros se delinearam cheios, macios.
O homem grunhiu aprovando.*

(Clarice Lispector, *A maçã no escuro*)²

*De tudo não falo. Não tenciono relatar ao senhor
minha vida em dobrados passos; servia para quê?
Quero é armar o ponto dum fato, para depois lhe
pedir um conselho.*

(Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*)³

¹ ALIGHIERI, 1979, v. 2, p. 371.

² LISPECTOR, 1961, p. 15.

³ ROSA, 1956, p. 215.

COSTA, Fabrício Lemos da. *O silêncio da modernidade em A maçã no escuro e em Grande sertão: veredas*. Belém, 2020. 131 p. Dissertação de Mestrado em Letras (Estudos Literários), Universidade Federal do Pará.

RESUMO

Este trabalho pretende refletir sobre o silêncio como particularidade da modernidade. Em nossa abordagem, utilizaremos os romances *A maçã no escuro* (1961), de Clarice Lispector (1920-1977), e *Grande sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa (1908-1967). Para isso, aproximaremos as narrativas sob uma perspectiva que se dá, sobretudo, pela leitura da existência da imanência do silêncio nos romances — Mallarmé (1945), Blanchot (1987) e Barthes (1971; 2003). Como temática da modernidade, — Jauss (1996), Berman (1995), Moraes (2017), Benjamin (1975) e Baudelaire (2010) — o silêncio se coloca em ambos os textos como amálgama do projeto ficcional dos autores — Nunes (1995 e 2013), Moraes (2017), Sá (2004), Nascimento (2012), Arrigucci Jr. (1994), Bolle (2001), Garbuglio (1972), Hansen (2013) e Schwarz (1981). Nesse sentido, nossa proposta é interpretar como o silêncio ou, ainda, o indizível se projeta como forma na narrativa. Da questão inominável para uma forma, portanto, o silêncio se coaduna como marca da crise da linguagem na modernidade, de que os romances de Guimarães Rosa e Clarice Lispector são representativos. Nossa discussão, em suma, tem como objetivo mostrar como a temática em questão se torna parte da estruturação dos romances, perfazendo-se em tópica moderna, ao evidenciar o inexprimível em matéria de expressão artística. Por fim, este trabalho pretende demonstrar que o silêncio não se manifesta como ausência, mas como presença de questões que se projetam em diversos outros temas, como o informe e o selvagem, os quais são “ordenados” como matéria narrativa — Bataille (1973; 2008), Barthes (2003), Derrida (2012; 2002) e Nascimento (2014).

Palavras-chave: Silêncio, Modernidade, *A maçã no escuro*, Clarice Lispector, *Grande sertão: veredas*, Guimarães Rosa.

COSTA, Fabrício Lemos da. *Le silence de la modernité dans A maçã no escuro et dans Grande sertão: veredas*. Belém, 2020. 131 p. Master ès Lettres (Études Littéraires), Université Fédéral du Pará.

RÉSUMÉ

On a le but de réfléchir sur le silence comme particularité de la modernité. Dans notre démarche, nous utiliserons les romans *A maçã no escuro* (1961), de Clarice Lispector (1920-1977), et *Grande sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa (1908-1967). Pour cela, nous aborderons les récits dans une perspective qui passe avant tout par la lecture de l'existence de l'immanence du silence dans les romans — Mallarmé (1945), Blanchot (1987) et Barthes (1971; 2003). En tant que thème moderne — Jauss (1996), Berman (1995), Moraes (2017), Benjamin (1975) et Baudelaire (2010), le silence est placé dans les deux textes comme un amalgame du projet fictif des auteurs — Nunes (1995 e 2013), Moraes (2017), Sá (2004), Nascimento (2012), Arrigucci Jr. (1994), Bolle (2001), Garbuglio (1972), Hansen (2013) e Schwarz (1981). En ce sens, notre proposition est d'interpréter comment le silence ou, encore, l'indicible est projeté comme une forme dans le récit. De la question indicible à une forme, donc, le silence est cohérent avec la crise du langage des temps modernes, dont les romans de Guimarães Rosa et Clarice Lispector sont représentatifs. Notre discussion, en bref, vise à montrer comment le sujet en question s'inscrit dans la structuration des romans, constituant un sujet moderne, en mettant en évidence l'inexprimable en termes d'expression artistique. Enfin, ce travail entend démontrer que le silence ne se manifeste pas comme une absence, mais comme la présence de questions qui se projettent sur plusieurs autres thèmes, comme l'informe et le sauvage, qui sont « ordonnés » comme matière narrative — Bataille (1973; 2008), Barthes (2003), Derrida (2012; 2002) et Nascimento (2014).

Mots-clé: Silence, Modernité, *A maçã no escuro*, Clarice Lispector, *Grande sertão: veredas*, Guimarães Rosa.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	011
2. MODERNIDADE, FICÇÃO E SILÊNCIO.....	015
2.1. Por um significado de modernidade.....	016
2.2. Experiência do silêncio na modernidade.....	026
2.3. O silêncio como caleidoscópio: o informe e o selvagem.....	039
3. O SILÊNCIO EM A MAÇÃ NO ESCURO E EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS.....	050
3.1. O silêncio, o informe e a pulsão selvagem em <i>A maçã no escuro</i>	051
3.2. O silêncio de “diá” em <i>Grande sertão: veredas</i>	072
4. O SILÊNCIO MODERNO: DO TERRENO TERCIÁRIO AO SERTÃO.....	093
4.1. A imanência do silêncio: de Martim a Riobaldo.....	094
4.2. O silêncio como pensamento e presença.....	113
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	123
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	127

1. INTRODUÇÃO

*Era o silêncio que diz tudo
O que a intuição mal adivinha*
(Manuel Bandeira, “O silêncio”)⁴

As seções subsequentes deste trabalho são dedicadas ao exame do silêncio da modernidade nos romances *Grande sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa (1908-1967), e *A maçã no escuro* (1961), de Clarice Lispector (1920-1977), com o intento de analisar a temática comum em ambas as narrativas, verificando-se como o silêncio se perfaz como tópica⁵ ao longo dos textos. Trata-se, portanto, de dois “universos” ficcionais diferentes, o rosiano e o clariceano, que se vinculam pela existência do silêncio como particularidade comum. Vale ressaltar, para efeito de reflexão introdutória, que o silêncio, devido à sua discussão complexa e abrangente, sobretudo na modernidade, não deve ser visto como categoria homogeneizadora, antes, falaremos de um silêncio muito singular, desenvolvido no “espírito do tempo” moderno, em que, paradoxalmente, o silenciar não implica uma total ausência; ao contrário, é o que faz falar.

Assim, trabalhamos com esta “particularidade”, o silêncio nos dois romances, e, com ele, desenvolvemos uma reflexão crítica no que diz respeito à maneira como a temática se coloca, na forma e no conteúdo das narrativas. Faz-se mister declarar que, em virtude de se tratar de duas produções ficcionais distintas, o silêncio apresenta um “papel” bastante singular em um autor, fazendo parte de seu projeto ficcional, como se dá em Clarice Lispector, enquanto que, em Guimarães Rosa, consideramos muito mais pontual para o caso específico de *Grande sertão: veredas*. Concentramos nossa análise em dois personagens fundamentais, Riobaldo e Martim. Com eles, verificamos que o silêncio se desenvolve como discurso, forma e assunto, o que consideramos traços de modernidade na produção dos autores brasileiros em questão e nos romances selecionados para este trabalho.

Em suma, organizamos nosso estudo em três seções, na tentativa de abordar, primeiramente, o silêncio moderno como discussão teórica mais geral, situando-o como questão conceitual de um “espírito de época”, assim como de demarcar o significado de moderno para nossa reflexão. Para a abordagem do silêncio em *Grande sertão: veredas* e *A maçã no escuro*, preferimos, numa segunda seção, tratar especificamente da temática em cada

⁴ BANDEIRA, 1993, p. 181.

⁵ Somos conscientes da complexidade do termo “tópica”, podendo ser entendido, inclusive, como questão retórica e filosófica, para lembramos as *funções dos tópicos* na *Retórica*, de Aristóteles. No entanto, utilizamos do termo, neste trabalho, apenas no sentido de imagem.

narrativa, para, em seguida, em subitens, comentarmos a presença do silêncio como encontro, ou seja, como temática que aproxima e, em alguns casos, afasta os dois textos. Nosso esforço, aqui, é realizar um diálogo entre eles, colocando-os à luz de um interesse comum, em uma determinada época de produção ficcional, na qual o silêncio é o ponto central. Como dissemos, não podemos deixar de vislumbrar que o silêncio, como uma das facetas da modernidade, se realiza na ficção clariceana como um imenso projeto, haja vista que aparece em toda a sua obra, e na de Guimarães Rosa, visto que apresenta muito mais uma coerência interna específica aos acontecimentos e ao discurso riobaldiano. Dito isto, tratemos brevemente de cada seção e subitens, elencando, em resumo, os principais pontos teóricos que movem o desenvolvimento das discussões.

Para a finalidade teórica pretendida na primeira seção, elegemos uma discussão que inicia com a perspectiva da modernidade e a experiência do silêncio, a qual só pode ser contemplada juntamente com a primeira. A seção “Modernidade, ficção e silêncio” divide-se em três subitens. O primeiro, intitulado “Por um significado de modernidade”, tem como instrumental teórico os seguintes autores: Jauss (1996), Berman (1995), Moraes (2017), Benjamin (1975), Baudelaire (2010), entre outros. Com base no diálogo entre eles, tentamos demarcar o significado de moderno para este trabalho, haja vista tratar-se de um termo demasiadamente amplo, do ponto de vista do uso e dos significados em cada tempo histórico.

O segundo subitem, que designamos de “Experiência do silêncio na modernidade”, tem como principal objetivo o aprofundamento teórico desta aproximação entre silêncio e modernidade. Tencionamos, neste escopo, delimitar o silêncio como temática, pois, como se dá com o vocábulo “moderno”, o silenciar também é complexo, precisando ser inserido no seu devido tempo, assim como no gênero literário específico; neste caso, do romance. Para este intento, recorreremos às reflexões teórico-críticas de Mallarmé (1945), Blanchot (1987), Barthes (1971), Steiner (1988), Wittgenstein (1961), entre outros.

Ao final da seção, acrescentamos o subitem que nomeamos “Silêncio como caleidoscópio: informe e o selvagem”. Nele, a finalidade é discorrer sobre o silêncio sob a perspectiva do informe e do selvagem, cujo sentido implica uma espécie de “irradiação” da temática do silêncio em imagens que corroboram outras possibilidades. Para este propósito, recorreremos principalmente ao pensamento de Bataille (1973; 2008), Barthes (2003), Derrida (2012; 2002) e Nascimento (2014). Assim, de acordo com esta seção, levantamos uma reflexão que considera pontos fundamentais para interpretarmos acontecimentos, vivências e experiências de personagens, em que o inexprimível aparece como marca mais profunda do

silêncio, de discursos e sentimentos, espécie de *leitmotiv*, ao longo dos romances. Trata-se de um *Zeitgeist*, de uma recorrência, presente e vislumbrada nas narrativas.

Da dificuldade de dizer o indizível, chegamos à segunda seção de nossa análise, em que dedicamos uma interpretação para cada romance, separadamente. Nele, dividimos o estudo em dois momentos. São eles: “O silêncio, o informe e a pulsão selvagem em *A maçã no escuro*” e “O silêncio de ‘diá’ em *Grande sertão: veredas*. No primeiro, concentramos o silêncio na abordagem de aproximação com o informe e o selvagem. Em suma, interpretamos o itinerário de Martim como oportunidade de instaurar o silêncio numa complexidade que se dá no plano do calar, ou seja, do emudecimento pelo selvagem, mas neste silenciar que se aproxima do orgânico ainda é possível falar.

Dessa forma, nesta seção dedicada à narrativa clariceana, analisamos o silêncio irradiando para o selvagem e o informe. Para esta abordagem, destacamos os argumentos críticos de Nunes (1995), Moraes (2017), Bataille (2018), Sá (2004), Nascimento (2012) e Steiner (1988). Por outro lado, para refletir sobre o silêncio em *Grande sertão: veredas*, elegemos uma discussão que se coloca sob a perspectiva do indizível, ou seja, do emudecimento que nasce, sobretudo, da figura de Diadorim, assim como de situações trágicas, nas quais se envolve o narrador-personagem Riobaldo. Para este objetivo, buscamos um diálogo com vários intérpretes de Guimarães Rosa. São eles: Arrigucci Jr. (1994), Bolle (2001), Garbuglio (1972), Hansen (2013), Schwarz (1981) e Nunes (2013). No que diz respeito à leitura do silêncio como fundamento trágico em Guimarães Rosa, utilizamo-nos do pensamento de Rosset (1989).

Na última seção, aprofundamos a presença do silêncio em ambos os romances, como dissemos anteriormente, em uma análise comparativa. Aproveitando desse encontro, destacamos o silêncio como imanência e abertura para o pensamento. Trata-se da seção “O silêncio moderno: do terreno terciário ao sertão”. Pensamos ser o silêncio, nestes dois ambientes ficcionais, uma oportunidade de relacionarmos os dois personagens, Riobaldo e Martim, como fica demonstrado no subitem “A imanência do silêncio: de Martim a Riobaldo”, seguido de “O silêncio como pensamento e presença”. Na perspectiva imanente do silêncio em Martim e Riobaldo, ressaltamos os motivos que o fizeram emudecer. O personagem clariceano silencia pelo selvagem, enquanto que Riobaldo se cala, em uma espécie de interrupção do discurso, pela inquietude, marcas angustiantes do passado, no qual Diadorim é ponto central. Entretanto, enfatizamos que este silêncio nos romances não significa abandono total da linguagem; ao contrário, é estímulo para expor, paradoxalmente,

experiências incommunicáveis. As narrativas carregam a intenção de tornar concreto o inexprimível, o inominável, o silêncio. Para esta leitura, utilizamo-nos dos argumentos de intérpretes da ficção dos autores, já mencionados na seção anterior.

Por fim, concluímos nosso trabalho na tentativa de enfatizar o silêncio como presença que resulta na prefiguração do pensamento. Assim, por meio do silêncio, é possível fundamentar a oportunidade do pensamento que se abre nos romances. Ao calarem, os personagens inauguram uma abertura para a reflexão em torno da própria linguagem. São inquietações, dúvidas, novas maneiras de contemplar a natureza, interrupção de fala e outras ordens, nos quais nos ajuda a compreender a instauração do pensar, cuja parada, intervalo ou pausa no discurso são o motor propulsor desta presença. No que diz respeito a esta questão, utilizamo-nos dos seguintes autores para melhor fundamentar nosso argumento: Costa (2002), Vieira (2004), Salles (2014), Campos (1983), Lessa (2014), Arsillo (2001), além de outros críticos já mencionados na apresentação das seções anteriores.

Como é possível observar por meio das seções e subitens elencados, os romances *A maçã no escuro* e *Grande sertão: veredas* são obras modernas que se valem do silêncio como problematização ficcional. Para eles converge esta temática, dada como oportunidade de análise de uma abordagem que considere marcas comuns entre os autores, assim como realça seu enorme valor para a Literatura Brasileira Moderna. Modestamente, nossa dissertação, pretende contribuir com a enorme fortuna crítica de Guimarães Rosa e Clarice Lispector, propondo pelo silêncio da modernidade confirmar a importância dos notáveis romances.

2. MODERNIDADE, FICÇÃO E SILÊNCIO

A modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável. [...] Esse elemento transitório, fugidio, cujas metamorfoses são tão frequentes, não se tem o direito de desprezá-lo ou de dispensá-lo.

(Charles Baudelaire, *O pintor da vida moderna*)⁶

A epígrafe de Charles Baudelaire (1821-1867), que abre esta seção, coloca-nos diante de alguns pressupostos para pensarmos a modernidade. Trata-se de palavras como transitório, fugidio e contingente. Para efeito de abertura de nossa reflexão, tais vocábulos carregam, em sua conjuntura significativa, aquilo que chamaremos, aqui, de espírito moderno. Em nossa abordagem, a modernidade apresenta em seu amálgama as experiências de silêncio diante de uma realidade em que o fugaz se torna a base das metamorfoses do homem moderno.

Assim, como toda experiência do transitório, o silêncio mescla-se como oportunidade para melhor contemplar a matéria fugaz em diferentes contextos. Nesse sentido, o silêncio como temática moderna coaduna várias outras, já evidenciadas na epígrafe do poeta francês. Nosso objetivo, nesta seção, é evidenciar o silêncio como discussão fundante da modernidade, sobretudo, como temática desenvolvida no romance. Interessa-nos pensar as palavras sublinhadas por Baudelaire para classificar a modernidade, à medida que nossa proposta de enfatizar o silêncio só pode ser mais bem caracterizada como perspectiva complementar de um espírito complexo deste momento, em que se projetam imagens que fazem do homem um sujeito que silencia, isto é, que emudece conforme a rapidez de um tempo, em que tudo parece consubstanciar-se na mudança e na transitoriedade.

Nesta seção, aproveitamos a tríade modernidade, ficção e silêncio como uma oportunidade para situarmos o tema deste trabalho no espírito do tempo, inserindo-o no seu lugar ficcional. Tentaremos, assim, evidenciar o indizível como marca de uma produção ficcional que entra no seu limite, caracterizando-se, por vezes, como uma crise da linguagem. Em suma, o silêncio, aqui, não pode desprender-se do vocábulo “moderno”; ao contrário, é uma complementação ou, ainda, uma temática que nasce deste último, fazendo da ficção um espaço de caos, fugas e incertezas. À guisa de conclusão da seção, desenvolvemos o silêncio

⁶ BAUDELAIRE, 2010, p. 35.

como experiência estética ligada ao informe, segundo o qual o indizível se transforma em matéria dizível, mesmo sob uma forma caótica, por exemplo, em narrativas como *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, e *A maçã no escuro*, de Clarice Lispector.

2.1. Por um significado de modernidade

Na abordagem sobre a modernidade, é conveniente esclarecer o sentido do termo em nossa proposta, porque se trata de uma reflexão muito ampla, caso pensássemos desde a origem da palavra. Além disso, demandaria um longo tempo de discussão epistemológica, haja vista que o vocábulo foi usado em várias épocas e momentos, quando se percebeu qualquer tipo de mudança na sociedade, no que diz respeito à cultura, ao pensamento, à moda, etc. A modernidade carrega, no seu bojo, qualquer coisa de mudança, progresso e esperança, mas, ao mesmo tempo, de destruição e de aniquilamento daquilo que acreditamos ser. Dessa maneira, a palavra “modernidade” precisa ser compreendida numa perspectiva histórica, pois o termo não foi pensado exclusivamente para o momento presente, como destaca Jauss em *Tradição e consciência atual da modernidade*:

O termo não foi criado para o nosso tempo, e tampouco parece adequado para caracterizar, de modo inconfundível, a feição única de uma época. A criação do substantivo *la modernité* é recente, bem como seu correspondente alemão *die Moderne*. O surgimento dessas duas palavras situa-se no limite do horizonte cronológico que separa a percepção do mundo histórico familiar desse passado que já não nos é acessível sem a mediação da compreensão histórica. (JAUSS, 1996, p. 47)

O termo *modernité* (modernidade), como o compreendemos hoje, e que se aproxima da abordagem aqui exposta, limita-se a um horizonte cronológico, que marca “a consciência de uma nova compreensão do mundo” (JAUSS, 1996, p. 47) e situa o momento demarcado que “foi consagrado na França, sobretudo por Baudelaire, como a palavra de ordem de uma nova estética” (JAUSS, 1996, p. 47). Ao explicarmos a demarcação do uso do termo, que inicia com Baudelaire, passemos a considerar os aspectos específicos que abarcam o que consideramos modernidade no espírito do tempo. Do ponto de vista histórico, o moderno, como pensou o poeta francês, une um modo ou, ainda, um pensamento unificador de valores estéticos e de compreensão do tempo histórico. Ainda de acordo com Jauss, “este pensamento foi confirmado, na França, inicialmente, em Baudelaire e em sua geração, cuja consciência de *modernité* ainda determina, em vários aspectos, nossa compreensão estética e histórica do mundo” (JAUSS, 1996, p. 50).

Além disso, compartilhamos da reflexão de Marshall Berman (1995), ao afirmar que “ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor, mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos” (BERMAN, 1995, p. 15). Em prefácio ao livro *Tudo que é sólido desmancha no ar*, Berman sublinha que a modernidade conjuga sempre um paradoxo na sua maneira de envolver as potencialidades futuras, modernas, destruindo o passado, num comportamento contraditório. Para ele, esse espírito paradoxal revela-se na criação e, ao mesmo tempo, na conservação de alguma coisa, assim como na consciência de que algo sempre se destrói.

Assim sendo, modernidade implica estar “aberto a novas possibilidades de experiência e aventura, aterrorizado pelo abismo *niilista*, ao qual tantas das aventuras modernas conduzem, na expectativa de criar e conservar algo real, ainda quando tudo em volta se desfaz” (BERMAN, 1995, p. 13-14). Berman, pela imagem “Tudo que era sólido e estável se desmancha no ar” (MARX; ENGELS, 2005, p. 43), pensada por Marx (1818-1883) e Engels (1820-1895), no *Manifesto do Partido Comunista*, traça, sobremaneira, o que significa ser moderno ontem, hoje e amanhã. Ao pensarmos a imagem dos filósofos, a modernidade se mostra como uma realidade em que o progresso e a aventura se vinculam à destruição e à insegurança do sujeito que vive num turbilhão de mudanças e que precisa lidar com um contexto de autotransformação e autodestruição, ao mesmo tempo.

Nesse viés dialético da modernidade, as experiências se perfazem, como numa dupla face, em que temos agregadas a criação e a destruição de sentimentos, obrigando o homem a lidar com a segurança e a insegurança, o que só pode resultar em um sentimento paradoxal e altamente complexo. O advento do niilismo traz consigo um desencanto e choque de valores, em que “a consequência do desencanto é o politeísmo dos valores, o entrechoque perene de instâncias e opções de vida conflitantes, cujo antagonismo escapa a uma explicação racional” (VOLPI, 2012, p. 75). Dessa maneira, Baudelaire, ao escrever sobre a modernidade, coloca-nos diante do turbilhão que se projeta em direção ao homem moderno, qual seja, o transitório.

Interessa-nos o transitório como cerne de nossa reflexão, pois nos direciona à modernidade no interior da discussão artística. Em relação à modernidade, trata-se, para ele, “de liberar, no histórico da moda, o que ela pode conter de poético, de extrair o eterno do transitório” (BAUDELAIRE, 2010, p. 35). Com o excerto, situamos a modernidade no século XX, pois, como sublinhou Berman, o termo já era usado muito antes, sendo Jean-Jacques Rousseau “o primeiro a usar a palavra *moderniste* no sentido em que os séculos XIX e XX a

usarão” (BERMAN, 1995, p. 17). Passamos a usar o termo “moderno”, neste trabalho, direcionando-o especificamente ao século XX, sob um viés particularmente estético, embora seja preciso, dialeticamente, voltar-se às questões mais históricas para melhor entendimento do espírito do tempo.

Ao situar o termo “modernidade” na perspectiva estética, é oportuno pensá-lo como uma espécie de *Zeitgeist*, isto é, um “espírito unificador”, que nos auxilia a indagar, de maneira mais delimitada, algumas particularidades da modernidade que nos ajudam a melhor localizar o silêncio na complexidade que é o moderno. Passamos a argumentar acerca de algumas discussões em torno desse “espírito”. Eliane Moraes (2017), em *O corpo impossível: a decomposição da figura humana*, sublinha, pela tríade fragmentar, decompor e dispersar, que a modernidade vivenciou, sobretudo, no período entre guerras, um esfacelamento do homem, atacando-o em sua segurança e estabilidade. Segundo Moraes:

Entre a década de 1870 e o início da Segunda Guerra Mundial, a Europa assistiu a uma crise profunda no humanismo ocidental, com radical impacto sobre a política, a moral e a estética. Os homens da época vivenciaram uma complexa transformação da mentalidade europeia, marcada sobretudo [*sic*] por um sentimento de instabilidade. (MORAES, 2017, p. 53-54)

Nessa mesma linha de pensamento, a instabilidade retoma, nesse sentido, o paradoxo e a contradição, de que falou Marshall Berman, somados ao transitório, como pensou Charles Baudelaire. Nesse diapasão, o espírito moderno carrega, em sua conjuntura, marcas da transformação, que projetam sentimentos de sensação de insegurança. Berman, ao abordar o que ele chama de última fase da modernidade, ou seja, o século XX, explica:

No século XX, nossa terceira e última fase, o processo de modernização se expande a ponto de abarcar virtualmente o mundo todo, e a cultura mundial do modernismo em desenvolvimento atinge espetaculares triunfos na arte e no pensamento. Por outro lado, à medida que se expande, o público moderno se multiplica em uma multidão de fragmentos, que falam linguagens incomensuravelmente confidenciais; a ideia de modernidade, concebida em inúmeros e fragmentários caminhos, perde muito de sua nitidez, ressonância e profundidade e perde sua capacidade de organizar e dar sentido à vida das pessoas. (BERMAN, 1995, p. 16-17)

Na esteira da modernidade, temos um aspecto que precisa ser delineado, que foi exposto no pensamento de Baudelaire, especificamente no caso de *O pintor da vida moderna*. Trata-se da experiência do transitório e do fugidio, numa proposta que não os dispensa nem os despreza, pois, neles, a ficção moderna conflui para uma decisiva experiência vivida, como quis Baudelaire, com o chamado *flâneur*. Na multidão, o poeta retira sua matéria poética, em

meio aos empurrões e agitados movimentos de transeuntes, como explica Walter Benjamin (1975) em *A modernidade e os modernos*: “Ter estado atento aos empurrões da multidão é a experiência que Baudelaire — entre todas as que fizeram de sua vida o que ela foi — toma como decisiva e insubstituível. [...] Aqui está a ‘experiência vivida’ à qual Baudelaire deu o peso de uma experiência” (BENJAMIN, 1975, p. 70).

À luz do pensamento de Benjamin, compreendemos que Baudelaire, *flâneur* de aguçado olhar, ao retirar das ruas e das multidões, a sua matéria lírica, talvez tenha tomado consciência também do silêncio dessa experiência vivida, isto é, daquilo que a palavra não alcança ou, ainda, da linguagem que não atinge, com nitidez, o vivenciado *in loco*. Falaremos mais disso, ainda nesta seção.

Retomando a tríade “fragmentar, decompor e dispersar”, proposta por Moraes (2017), precisamos ainda trazer à luz alguns aspectos mais ligados à questão da sensação que o clima de insegurança trouxe à modernidade. Segundo a pesquisadora, o caos e a “sensação de vazio e fragilidade” (MORAES, 2017, p. 56) abarcam uma complexidade maior, colocando-se como reflexão de um mundo fora da ordem, revelando-se em fragmentações de consciência e ausência de integração do sujeito. Segundo Moraes:

Fragmentar, decompor, dispersar: o vocabulário que define a postura modernista é exatamente o mesmo que serve para designar a ideia de caos, supondo a desintegração de uma ordem existente, e implicando igualmente as noções de desprendimento e de desligamento de um todo. Numa era de integridade perdida, o mundo só podia revelar-se em pedaços. (MORAES, 2017, p. 57)

Temos, aqui, uma particularidade que define nossa proposta, em parte. Na modernidade, a fragmentação soma-se à ideia da instabilidade e ao desligamento de um todo. De sorte, que também o vivido, ou seja, a matéria poética retirada da experiência *in loco*, como apontamos anteriormente, alarga-se em uma infinidade de questões. Por exemplo, como a fragmentação ou a desordem se transformam em matéria lírica? Aproveitando a reflexão, como o silêncio, entendido como matéria vivida, assume uma forma no interior das narrativas, por exemplo? As perguntas são demasiado complexas, e suas temáticas podem desdobrar-se em várias outras discussões. Aos poucos, tentaremos responder às questões apontadas.

Nesse sentido, concordamos com o excerto de Marx e Engels, exposto acima, na medida em que as bases seguras do homem, seu pensamento vinculado à lógica da ordem, passam a “desmanchar-se”, numa fragilidade que a imagem do “ar” evoca. Portanto, ao tratar de modernidade, especificamente no século XX, é preciso considerar a maneira como o

artístico transforma essa fragilidade e insegurança em matéria literária. Afirmamos, neste primeiro momento, ser o silêncio um dos desdobramentos da fragmentação moderna.

Conforme o “espírito unificador da modernidade”, na vida segura que se desmancha, “existências fluidas” colocam-se como aspectos que “serão encontrados, também, nos mais profundos moralistas e pensadores sociais da geração de Baudelaire, e posteriores — Marx, Kierkegaard, Dostoiévski, Nietzsche” (BERMAN, 1995, p. 141); o fato que os liga é o pensamento do desmanche das bases sólidas. Pela fluidez, o vivido se imbrica na ficção moderna num interesse pelo transitório dos acontecimentos e, nesse aspecto, ocorre o que Berman considera um ponto comum entre Marx e Baudelaire, isto é, a dessacralização da arte:

Para ambos, Marx e Baudelaire, uma das mais cruciais experiências endêmicas da vida moderna, e um dos temas centrais da arte e do pensamento modernos, é a *dessacralização*. A teoria de Marx localiza essa experiência em um contexto histórico mundial; a poesia de Baudelaire mostra o que ela é por dentro. (BERMAN, 1995, p. 152)

Da dessacralização, temas do cotidiano passam a fazer parte da matéria ficcional, num desencantamento da tradição e do sagrado, para emergir a multidão, a paisagem da cidade, e quem sabe, o seu silêncio. Para movimentar-se nessa “existência fluida”, o homem precisa comungar do caos, atravessando-o para transformá-los em novas formas de experiências e vivências. Como explica Berman, “para atravessar o caos, ele precisa estar em sintonia, precisa adaptar-se aos movimentos do caos, precisa aprender não apenas a pôr-se a salvo dele, mas a estar sempre um passo adiante.” (BERMAN 1995, p. 154). O caos que emerge da fragmentação da consciência e do mundo reelabora-se em matéria poética, como num salto de aventura da modernidade, a qual é prefigurada numa forma, no âmbito do que chamamos de ficção moderna, articulando-se como uma espécie de experiência fragmentária do mundo, sendo ordenada numa forma artística.

Nessa mesma linha de raciocínio, quando dissemos que a modernidade tenta capturar o caos e o fragmentário, ordenando-os numa forma, cujo resultado é o próprio texto ficcional, entendemos, sobremaneira, o sentido do que seja “espírito do tempo”, aqui demonstrado. Bastaria expor a produção moderna ao lado de textos que pertencem a um outro tempo histórico, situados num outro horizonte de compreensão do belo. Nessa amostra de contrários, o moderno, como o compreendemos, se revelaria.

Segundo Jauss, “o uso comum da palavra bastaria para demonstrar que a melhor maneira de se captar o sentido de moderno é a partir de seus contrários. *Moderno* marca a fronteira entre o que é de hoje e o que é de ontem, entre o novo e o antigo” (JAUSS, 1996, p.

50). Nessa discussão, buscamos o que significa a ficção conforme a modernidade, que estamos situando num período demarcado de tempo. Interessamo-nos, pois, pelos textos ficcionais que se consubstanciam neste *Zeitgeist*, com o fim de melhor compreender o silêncio.

Destarte, a modernidade, como produção demasiado complexa, implica uma diversidade de temas que se coadunam ao lado da fragmentação, que acreditamos ser o principal elo do espírito desse tempo. Pela fragmentação, podemos visualizar várias temáticas, como o silêncio, por exemplo. Moraes (2017), ao desenvolver a fragmentação do corpo na modernidade, expõe uma motivação histórica, em que, no fundo, o caos, como sensação do presente, se organiza em formas ambíguas.

Moraes recorre a Walter Benjamin para argumentar acerca do esfacelamento do corpo. Vejamos: “Diante de um mundo em pedaços e do amontoado de ruídos que se tornara a história, para utilizarmos os termos de Walter Benjamin, só restava ao artista capturar os fragmentos e as instáveis sensações do presente” (MORAES, 2017, p. 55). Assim, das “sensações do presente”, o fragmentado é retirado, tornando-se matéria ficcional, para a qual convergem vários outros desdobramentos temáticos, como foi exposto anteriormente. Para capturar a sensação fragmentária, é preciso atravessar o caos, sendo o artista um privilegiado, que, em olhares atentos de *flâneur*, o absorve, dando-lhe forma artística.

Para esses atravessamentos, encontrar-se com o caos e, nele, detectar o seu silêncio, no limite do dizível, a formação desses modernos só pode basear-se no heroísmo, como ressalta Walter Benjamin, ao tratar de Charles Baudelaire, “o herói é o verdadeiro tema da *modernité*. Isto significa que para viver a modernidade é preciso uma formação heroica” (BENJAMIN, 1975, p. 12). Num ato de coragem, mas, ao mesmo tempo, de desencantamento do mundo, o herói moderno prefigura os limites, por vezes, chegando à crise e à desorganização da linguagem, conforme a experiência heroica não consegue transformar o vivido em clara linguagem.

Por outro lado, como sublinhou ainda Benjamin, esse herói, à luz de Baudelaire, encontra-se no meio das multidões, podendo ser visto naquele que sabe experimentar a tensão moderna, portanto, também coexiste no mais humilde dos homens, além disso, “no peito de seus heróis não habita sentimento, que não teria lugar também no peito da gente humilde que se agrupa em volta de uma banda militar” (BENJAMIN, 1975, p. 11). Vê-se que a modernidade, desde Baudelaire, coloca, no homem comum, a experiência do lugar mais simples da cidade, em movimentos novos de liberdade, como formula Berman:

Baudelaire mostra como a vida na cidade moderna força cada um a realizar esses novos movimentos; mas mostra também como, assim procedendo, a cidade moderna desencadeia novas formas de liberdade. Um homem que saiba mover-se dentro, ao redor e através do tráfego pode ir a qualquer parte. (BERMAN, 1995, p. 154-155)

Em suma, o fragmentário, neste tempo, pede do herói que o caos seja transformado em matéria artística. Ordenando-se o desordenado, a ficção moderna articula suas matrizes de entendimento do mundo, diante da solidão, estando imerso na multidão. Portanto, seu heroísmo dá-se à medida que experimenta uma luta solitária pelas ruas, pois o “homem moderno arquetípico, como o vemos aqui, é o pedestre lançado no turbilhão do tráfego da cidade moderna, um homem sozinho, lutando contra um aglomerado de massa e energia pesadas, velozes e mortíferas” (BERMAN, 1995, p. 154). Para tanto, “nessa energia” pesada, de que fala Berman, muitas abordagens podem desmembrar-se na caracterização do herói moderno.

Em nossa reflexão, desenvolveremos apenas um aspecto dessa totalidade, entretanto, para o silêncio, faz-se mister considerar todas as outras questões já desenvolvidas, como a dúvida do homem ou, ainda, as incertezas e instabilidades, quando o transitório o atinge. Trata-se, pois, do silêncio como amálgama do espírito do tempo. O silêncio, na ficção, nasce da modernidade, apenas nela a linguagem entra no seu limite, quando sabemos que o caos, a velocidade do tráfego e o fragmentário são condutores rumo a uma espécie de “emudecimento”, sendo a experiência e o vivido vinculadores da limitação do dizível. Na ficção moderna, no entanto, este “calar”, em ambivalência, reveste-se de um dizer, pois, a modernidade faz do silêncio uma oportunidade para falar o indizível.

É oportuno recorrermos a Adorno (2008), ao explicar, no ensaio “Posição do narrador no romance contemporâneo”, que “a emancipação do romance em relação ao objeto foi limitada pela linguagem, já que esta ainda o constrange à ficção do relato: Joyce foi coerente ao vincular a rebelião do romance a uma revolta contra a linguagem discursiva” (ADORNO, 2008, p. 56). Tocamos em um aspecto delicado e demasiado complexo, que ainda vamos desenvolver nesta seção, quando tratarmos, especificamente, do silêncio na modernidade. Por ora, fiquemos com a reflexão de Adorno no que diz respeito à “revolta contra a linguagem discursiva”, traço fundamental do silêncio.

Interessa-nos, aqui, demarcar o que significa a modernidade e como suas matrizes se relacionam com o belo. Para isso, como nos mostra Jauss, é preciso pensá-lo em seu horizonte e na contraposição com o antigo. Apenas nesse jogo de oposição, é possível falar de

modernidade, situando-o no seu *Zeitgeist*. Para Jauss, “a sociedade moderna está separada do *Ancien Régime* não apenas por uma nova constituição, seus hábitos de vida e ideias diferentes, mas também por seu gosto, por uma outra relação com o belo” (JAUSS, 1996, p. 77). Com Baudelaire, como apontamos desde o início desta seção, sabemos como a modernidade exprime uma nova perspectiva do belo, criando-se um novo paradigma para a arte. Para o escritor de *Les fleurs du mal* (1958), a modernidade prefigura-se em contradição ao *Ancien Régime*, como aponta Jauss. Desta maneira, Baudelaire em *O pintor da vida moderna*, ao olhar para o Antigo Regime, mostra, com clareza, a qual passado a modernidade deve contrapor-se:

Por sorte, surge de tempos em tempos quem coloque as coisas no devido lugar: críticos, amantes da arte, espíritos inquisitivos, que afirmam que nem tudo está em Rafael, que nem tudo está em Racine, que os *poetae minores* têm alguma coisa de bom, de sólido e de agradável; e, enfim, que por mais que se ame a beleza geral, que se exprime pelos poetas e artistas clássicos, não se está menos equivocado em se negligenciar a beleza particular, a beleza de circunstância e os costumes de época. (BAUDELAIRE, 2010, p. 13)

Nesse mesmo diapasão, a nossa reflexão considera esse novo paradigma do belo que se inicia na França, com Charles Baudelaire. Com ele, vê-se que a arte passa a ter interesse pela dessacralização, âmbito em que o homem comum e cenas corriqueiras emergem como alvo do artista. Assim, com as lentes do sujeito citadino, a sensação de totalidade e segurança, que outrora pertenciam ao passado da arte, deixa de fazer sentido em um tempo caótico, quando o herói moderno, em meio à solidão e aventura, percebe que a solidez e a sensação de segurança se tornam frágeis, desfazendo-se “no vento”, marcados pelo transitório.

Com essa provocação de Baudelaire, teóricos, como Marshall Berman, desenvolvem seu argumento sobre a modernidade, afirmando que, para o poeta francês, “a vida moderna possui uma beleza peculiar e autêntica, a qual, no entanto, é inseparável de sua miséria e ansiedade intrínsecas, é inseparável das contas que o homem moderno tem de pagar” (BERMAN, 1995, p. 138). Com esse excerto de Berman, chegamos à chave da questão da modernidade, a qual dialoga, sobremaneira, com a nossa temática. Trata-se do preço que o “homem moderno tem de pagar”, quando projeta o ideal do belo moderno ao lado da miséria e de formas por demais desgastantes do homem, como a ansiedade, de que fala Berman.

O resultado são formas fraturadas e fragmentadas, que são postas numa particularidade artística. No bojo desse preço obrigatório, colocamos também o silêncio como projeto moderno, conforme a solidez desfaz-se para emergir a dúvida, e, com ela, o

“emudecimento”, em que determinadas experiências vividas não conseguem ser ditas com facilidade, antes são evidenciadas no espanto da vida individual de cada personagem, que, não podendo dizer, com clareza, se utiliza do silêncio ou, ainda, transforma em uma espécie de prosa poética diversas imagens para tentar mostrar o indizível e, com isso, cria enigmas.

Berman, em suas reflexões em torno da modernidade, afirma que Charles Baudelaire tem uma importância singular. O poeta francês, sobretudo, ao escrever *O pintor da vida moderna*, expõe conscientemente aos seus contemporâneos o que significa ser moderno. Para Berman, Baudelaire “fez mais do que ninguém, no século XIX, para dotar seus contemporâneos de uma consciência de si mesmos enquanto modernos” (BERMAN, 1995, p. 129). Da consciência da modernidade, tentamos demarcar qual espírito do tempo perpassa a abordagem do silêncio como alargamento ou desdobramento de temas que comungam do que chamamos moderno.

Entretanto, como explicitou Berman, sabendo que essa tarefa não é fácil, pois o termo, quase em movimento, assinala, por vezes, vagos sentidos, sendo mais um dos méritos de Baudelaire, como explica o teórico: “Contudo, uma das qualidades mais evidentes dos muitos escritos de Baudelaire sobre vida e arte moderna consiste em assinalar que o sentido da modernidade é surpreendentemente vago, difícil de determinar” (BERMAN, 1995, p. 130).

Diante da consciência da dificuldade, desenvolveremos a temática do silêncio, não podendo este ser afastado do sentido da modernidade, como argumentamos no início de nossa reflexão, pois conjuga um valor que nasce no interior do tempo. De sorte, que “a experiência estética e a experiência histórica da *modernité* coincidem” (JAUSS, 1996, p. 79), como destaca Jauss, ao tratar de Baudelaire. Dada a coincidência das experiências, entendemos o silêncio como vivência estética do tempo, a qual, por sua vez, a modernidade integra à “experiência histórica, o aspecto do eterno como sua antítese” (JAUSS, 1996, p. 80). Assim sendo, se o artista moderno tem seu valor, ao perceber, com olhares atentos de *flâneur*, o transitório, precisa ter também visão aguçada para trazer à luz o delicado do silêncio, em que a linguagem assimila o drama e as formas precárias do dizer.

Concordamos, com isso, com Eliane Moraes, ao apontar que as guerras se somam às obrigações do pensamento em “enfrentar os temas da finitude, da dor, do genocídio, da tortura, da mutilação, enfim do aniquilamento da vida” (MORAES, 2017, p. 86), a que acrescentamos o silêncio, como resultado dessas produções ficcionais. Quando falamos em fragmentação, lembramo-nos de modernidade, mas também, quando somamos os termos, ecoa o silêncio como processo mais radical da experiência estética, que nasce, por sua vez, da

vivência histórica. Talvez esteja, aí, a grande dificuldade e complexidade do silêncio como questão da modernidade, já que a existência do tema pode ser compreendida, esteticamente, em um dado histórico muito mais abrangente. Por outro lado, quando se trata de abordagem pela comparação entre mais de um romance, por exemplo, é possível identificar a tópica do silêncio como parte de um espírito do tempo, podendo ser, pois, pensado como tema comum da modernidade.

Em síntese, quando mencionamos o termo “modernidade”, devemos entendê-lo como aquele ligado à cultura e à sensibilidade, que se nutre da experiência histórica, embora nosso objetivo não seja produzir uma interpretação analítica, conforme a crítica sociológica. Dessa forma, é importante situar o uso do vocábulo. Como afirma Berman, “o pensamento atual sobre modernidade se divide em dois compartimentos distintos, hermeticamente lacrados um em relação ao outro: “‘modernização’ em economia e política, ‘modernismo’ em arte, cultura e sensibilidade” (BERMAN, 1995, p. 87).

Outro aspecto que precisa ser delineado em nossa interpretação, diz respeito à consciência que temos da modernidade, mesmo considerando a dificuldade de entendê-la com clareza, haja vista que a discussão é demasiado longa, principalmente, no que tange ao uso do termo. Queremos dizer que a modernidade pressupõe algumas temáticas essenciais, colocando-se na chave de nosso tema, a saber, a fragmentação, a dúvida, a ambivalência e as incertezas frente ao caos, que o homem atravessa, retirando a matéria ficcional dessa tensão.

O silêncio conjuga essas sensações da modernidade, resultando, numa experiência estética, segundo a qual o emudecimento ou o indizível⁷ emergem do vivido. Com essas experiências, o artista moderno reelabora um novo olhar em relação ao ideal, em que a dessacralização da arte implica o encontro com formas fraturadas, assim como acontecimentos, que, pelo itinerário individual, trazem o corriqueiro e o banal, são retirados da multidão, da velocidade e do dinamismo da cidade.

Vê-se que a modernidade captura no presente a matéria viva, no âmbito em que “o prazer que extraímos da representação do presente deve-se não apenas à beleza de que pode estar revestido, mas também à sua qualidade essencial de presente” (BAUDELAIRE, 2010, p.

⁷ Em relação ao indizível, é importante situarmos o seu lugar na modernidade, haja vista tratar-se de uma questão não exclusiva da produção moderna. Todavia, na modernidade, verificamos um interesse pelo indizível, visto como tema recorrente. Para melhor esclarecer a complexidade da discussão, basta recorrermos à *Ilíada*, de Homero. No poema, é possível encontrarmos vários versos que mostram a presença deste “indizível”. Vejamos: “Dor indizível, Heitor, a teus pais venerandos causaste; /mas, muito mais do que a todos, a mim sofrimentos couberam” (HOMERO, 2015, p. 511) [*Ilíada*, XXIV, 740-41], “Homem nenhum, nem mulher, ao clamor de Cassandra, deixou-se / dentro dos muros ficar; indizível angústia os oprime” (HOMERO, 2015, p. 510) [*Ilíada*, XXIV, 706-07].

14). Em suma, caracterizamos o homem moderno como um curioso, um sujeito atento e aventureiro, que, no meio da multidão, sabe que o poético reveste-se de dura luta com o cotidiano, pois nele habita; e, “finalmente, precipita-se para o meio dessa multidão, em busca de um desconhecido cuja fisionomia, num relance vislumbrada, o tinha fascinado. A curiosidade tornara-se uma paixão fatal, irresistível” (BAUDELAIRE, 2010, p. 25).

Nessa perspectiva, o silêncio se coloca na modernidade, tendo seu lugar na complexa discussão em torno da questão. Nele, a experiência moderna entra em caracterizações mais radicais, pois, na medida em que o sujeito aprofunda suas vivências, mais difícil é dizer o vivido em linguagem clara. Neste caso, faz-se necessário conviver com a crise ou o drama da linguagem, quando o silêncio se revela.

2.2. Experiência do silêncio na modernidade

Ao tratar do silêncio, é importante dialogarmos, inicialmente, com a questão da crise da representação na modernidade. Para isso, limitaremos nossa reflexão para o caso específico do romance, o qual nos serve de base para pensarmos as condições da representação deste momento de produção. Utilizaremos a ideia de *Zeitgeist*, isto é, um “espírito do tempo”, que unifica a experiência estética numa determinada época, como apontou Anatol Rosenfeld (2009) em “Reflexões sobre o romance moderno”. De acordo com o “espírito unificador”, é possível desenvolver as particularidades intrínsecas à produção do romance na modernidade, tendo como aspecto fundamental a presença da “desrealização”, como sublinhou Rosenfeld no mencionado ensaio.

Para o teórico, o fenômeno da “desrealização” implica, na modernidade, uma negação do caráter mimético da arte, da maneira como pensou Aristóteles (384 a.C-322 a.C), para emergir uma produção artística mais ligada à apreensão das sensações pela abstração. Segundo Rosenfeld, “podemos falar de uma negação do realismo, se usarmos este termo no sentido mais lato, designando a tendência em reproduzir, de uma forma estilizada, ou não, idealizada ou não, a realidade apreendida pelos nossos sentidos” (ROSENFELD, 2009, p. 76). Assim, quando pensamos o silêncio na experiência moderna, é imprescindível que localizemos essas particularidades, que se imbricam, sobretudo, no romance.

Desse modo, interessam-nos a crise da representação como viés de uma complexa discussão em torno da desfiguração do caráter mimético, perfazendo-se em traços que se prefiguram da fragmentação do romance, em que seus elementos, como espaço, tempo,

enredo e personagens, começam a fragmentar-se, pois, tudo parece convergir para uma relativização do mundo. Nessa linha de discussão, as narrativas privilegiam a relativização do pensamento, cuja experiência individual transforma o vivido em fluxos que se projetam na consciência⁸. Em diálogo com esta questão, Eliane Moraes afirma que “o espírito moderno”, desenrola-se no caos, em que crises advindas de um longo período entre guerras emendam numa total desorganização do indivíduo. Para ela, “a arte moderna respondeu à trama do caos através de formas fraturadas, estruturas parodísticas, justaposições inesperadas, registros de fluxo de consciência e da atmosfera da ambiguidade e ironia trágica.” (MORAES, 2017, p. 55).

Assim, a crise da representação, na forma como desenvolve Rosenfeld, fragmenta o sujeito e, com ele, a linguagem. Neste caos, “as perspectivas se borram” (ROSENFELD, 2009, p. 92), quando sabemos que a narrativa passa a constituir-se na experiência vivida. Em relação ao narrador, Rosenfeld afirma que “quanto mais o narrador se envolve na situação, através da visão microscópica e da voz do presente, tanto mais os contornos nítidos se confundem” (ROSENFELD, 2009, p. 92). Sob esta perspectiva, acreditamos que o silêncio, conforme a “visão microscópica” dos narradores passa a fazer parte desta crise.

Queremos dizer, portanto, que o silêncio nasce no interior desta crise, estando ao lado, da fragmentação, na qual a vivência, dentro do mundo narrado, só pode ser “opaca e caótica” (ROSENFELD, 2009, p. 92). Assim, à luz de Virginia Woolf, concordamos com Rosenfeld, ao explicar que, para a representação moderna, “a vida atual é feita de trevas impenetráveis que não permitem a visão circunspecta do romancista tradicional” (ROSENFELD, 2009, p. 92), estando o silêncio imbuído dessa intimidade individual.

Portanto, o silêncio, como discussão acerca da modernidade, só pode ser compreendido, caso penetremos no caos e nas trevas, de que fala Rosenfeld, sendo necessário argumentar que o silêncio, como foi exposto em nosso entendimento de modernidade, não poderia fazer parte das narrativas tradicionais, à medida que os fatos e acontecimentos não se davam nas sombras, porque tudo necessitava de explicação e demonstração. Para essa

⁸ No tocante ao fluxo de consciência, na esteira de Robert Humphrey (1976) em *O fluxo de consciência: um estudo sobre James Joyce, Virgínia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros*, sublinhamos que este fluxo no narrar está implicado num estado de “pré-fala”, isto é, quando se revelam os níveis da consciência. Nesse sentido, o estudo do fluxo de consciência é importante para a abordagem do silêncio na modernidade, na medida em que o primeiro “faz falar” experiências interiores, revelando-se como discursos em interrupções ou, ainda, em pensamentos ainda imersos em um estado pré-linguístico, como se dá, por exemplo, com o monólogo de Martim com as pedras, em que o discurso caminha para “desorganizações” e sequências interrompidas, para que um pensamento dê lugar a outro. Cf. HUMPHREY, 1976, p. 4: “Com este conceito de consciência, podemos definir a ficção do fluxo de consciência como um tipo de ficção em que a ênfase principal é posta na exploração dos níveis de consciência que antecedem a fala com a finalidade de revelar, antes de mais nada, o estado psíquico dos personagens.”

discussão, é oportuno o argumento de Adorno em relação aos romances tradicionais:

O romance tradicional, cuja ideia talvez se encarne de modo mais autêntico em Flaubert, deve ser comparado ao palco italiano do teatro burguês. Essa técnica era uma técnica de ilusão. O narrador ergue uma cortina e o leitor deve participar do que acontece, como se estivesse presente em carne e osso. (ADORNO, 2008, p. 60)

No fundo, sabemos que este desinteresse pela representação mimética, tal como se dava nas narrativas tradicionais, ao mesmo tempo, será um “duro golpe” para os romancistas modernos, pois, no mergulho nas “trevas impenetráveis”, o sujeito encontra também a sua impotência para dizer e descrever o vivido com exatidão. Ainda de acordo com Adorno, “o sujeito literário, quando se declara livre das convenções da representação do objeto, reconhece ao mesmo tempo a própria impotência” (ADORNO, 2008, p. 62). Com isso, confirmamos ser o silêncio o limite, isto é, quando o “sujeito literário” tem consciência de sua impotência. Dessa forma, o silêncio é a experiência mais radical vivenciada na modernidade, à medida que, por meio dele, a linguagem expõe a sua crise, pois, conforme a visão narrativa torna-se mais “microscópica”, maior é a oportunidade, como em caleidoscópio, de emergir o silêncio.

Contudo, o silêncio que se desenvolve na modernidade deixa marcas latentes na matéria e na forma do romance. Nossa intenção, aqui, é demonstrar como o silêncio se projeta nessas narrativas. Desse modo, perguntamo-nos: quando o homem encontra-se *tête-à-tête* com o seu limite, como o silêncio, o qual é revestido de crise ou drama da linguagem, se torna forma no romance? Com esta indagação, nossa abordagem manifestar-se-á, tentando revelar, mais de perto, esse indizível e, com ele, à guisa de exemplo, a “desmontagem do homem” no interior do romance, que, “não podendo demiti-lo por inteiro, deixa de apresentar o retrato de indivíduos íntegros” (ROSENFELD, 2009, p. 85). Sob este viés, é no meio destes atravessamentos de crise que pretendemos inserir o silêncio.

Como enfatizamos, desde o início desta seção, o sujeito, ao atravessar o caos da modernidade, não pode dispensar ou descartar nada. Como o transitório, evidenciado desde Baudelaire, o silêncio é matéria de interesse da modernidade. Nele, projetam-se os mais diversos dramas, mas, ao mesmo tempo, emerge o caráter mais transgressivo da ficção romanesca, quando o que temos em jogo é o limite do dizível.

Revela-se, dessa maneira, o silêncio no sentido que se desenvolve na modernidade, já que, nesse momento, chega-se a um estágio precário da própria palavra, como se dá em Beckett (1906-1989), por exemplo. Sobre esse autor e seu caráter mutilador da palavra, e que

nos serve de exemplo para pensarmos o indizível na modernidade, Rosenfeld diz que, “ao fim, a personagem chega, p.ex. nos romances de Beckett, a mero portador abstrato — inválido e mutilado — da palavra, a mero suporte precário, ‘não-figurativo’, da língua.” (ROSENFELD, 2009, p. 86). O caso do escritor irlandês é representativo para situarmos a radicalidade a que o romance pode chegar, cujo clima de insegurança e total transitoriedade fazem o sujeito deparar-se com a própria desorganização de si, transferida para a linguagem.

Em suma, trata-se de uma nova maneira de abordar as experiências do homem numa forma narrativa, como o romance. Para isso, interessa-nos como o artista, ao prefigurar o silêncio, por exemplo, transforma-o em matéria ficcional. De acordo com Rosenfeld (1994), em “Kafka e o romance moderno”:

É, naturalmente, um grande problema para o artista e para o romancista assimilar a nova visão do homem e da realidade. É um grande problema para o artista, e para o romancista, em especial, essa visão nova na própria estrutura da obra. Isto é, assimilá-la não apenas tematicamente, não apenas falar sobre esta nova realidade, não apenas discorrer sobre estas novas experiências, mas manifestar tudo isso na própria estrutura da obra. Importa, portanto, elevar a nova visão a uma expressão adequada. Trata-se, pois, de transmitir a nova experiência como verdadeira experiência, capaz de ser vivida pelo leitor. (ROSENFELD, 1994, p. 43)

Considerando a discussão em torno da crise de representação na modernidade, passemos a examinar como o silêncio se incorporou como alternativa na ficção moderna. Para esta abordagem, faz-se necessário introduzirmos, ainda que brevemente, a questão na perspectiva do estudo do poema. Ao falarmos de silêncio na modernidade, é imprescindível recorrermos à produção poética de Stéphane Mallarmé (1842-1898), especificamente ao poema *Un coup de dés (Um lance de dados)*, publicado pela primeira vez em 1897, e ao *Prefácio* que o acompanha. Nesse sentido, consideramos o poeta francês como um precursor da reflexão sobre o silêncio como possibilidade elocutória. Assim, o silêncio representa, para a poesia moderna, uma mudança de paradigma, em que o poema se mantém, no entendimento de Mallarmé, como nada, destruição e silêncio.

No entanto, antes de comentarmos à respeito de *Un coup de dés*, vale a pena mencionarmos nesta reflexão, ainda que brevemente, o texto *Crise de vers (Crise do verso)*, de Mallarmé. Consideramos esta referência importante, pois, nele, prefiguram-se algumas discussões que tratam de um ponto que nos interessa, qual seja: a crise do verso como nascedouro da sugestão — de uma falta — e, por sua vez, do silêncio. O verso, assim, “filosoficamente compensa o defeito das línguas, complemento superior” (MALLARMÉ,

1945, p. 364, tradução nossa)⁹. Ao considerar a imperfeição das línguas, o poeta francês redimensiona a novidade dos versos livres na modernidade, que, podem, agora, evocar a liberdade e uma “insinuação ao silêncio”, como fica claro no poema *Un coup de dés*.

Assim, no *Prefácio* de *Un coup de dés*, Mallarmé insere as bases para a leitura do poema, auxiliando o leitor na compreensão dos espaços em branco como, ainda, uma possibilidade na interpretação do texto. Vejamos um trecho: “Os brancos, de fato, assumem importância, atacam no início; a versificação assim exigiu, como o silêncio circundando.” (MALLARMÉ, 1945, p. 455, tradução nossa)¹⁰. Como se revela no excerto de Mallarmé, a questão coloca pontos fundamentais da poética na modernidade, na qual o silêncio tem um lugar de destaque. Trata-se, para efeito de início de discussão, dos espaços em branco, que se aglomeram no poema *Un coup de dés*.

Para o poeta, como é possível ler no *Prefácio*, os brancos que aparecem na página representam, pois, o vazio e, nele, “ecoa” o silêncio. O silêncio, como marca do poema de Mallarmé, representa, como foi dito anteriormente, uma mudança na compreensão da poesia moderna, assim como levará à discussão para a crítica da modernidade. Pelos espaços em branco, o silêncio se confirma como um vazio, onde o não-dito também diz. Os paradoxos desses vazios, portanto, servem como alteradores do sentido das imagens que se projetam no poema. Dessa forma, segundo Mallarmé, pela fragmentação, cria-se a mobilidade na escrita, de modo que o silêncio, como vazio no papel, emerge como uma necessidade.

Para ele, “a ficção virá à tona e se dispersará, rapidamente, de acordo com a mobilidade da escrita, em torno das paradas fragmentárias de uma frase.” (MALLARMÉ, 1945, p. 455, tradução nossa)¹¹. Desse modo, é com essas explicações, conforme se revela no *Prefácio*, que o poeta erguerá o silêncio e o vazio em sua poética, como mostra o excerto do seu texto introdutório: “atacando-se no início”. Neste ataque, é que se insinua o silêncio, estando no interior do vazio, como se percebe no começo de “N’abolira”. Diz-se: “Uma insinuação/ ao silêncio” (MALLARMÉ, 1945, p. 466, tradução nossa)¹².

Com o fragmento do poema mallarmaico, vê-se que a compreensão da modernidade instaura uma nova perspectiva no que tange ao espaço, ao vazio e à possibilidade de dizer o indizível pelo branco do papel. Nessa linha de raciocínio, um dos críticos que se valeu do

⁹ No original (MALLARMÉ, 1945, p. 364), lê-se: “Philosophiquement rémunère le défaut des langues, complément supérieur.”

¹⁰ No original (MALLARMÉ, 1945, p. 455), lê-se: “Les ‘blancs’ en effet, assument l’importance, frappent d’abord; la versification en exigea, comme silence alentour.”

¹¹ No original (MALLARMÉ, 1945, p. 455), lê-se: “La fiction affleura et se dissipa, vite, d’après la mobilité de l’écrit, autour des arrêts fragmentaires d’une phrase.”

¹² No original (MALLARMÉ, 1945, p. 466), lê-se: “Une insinuation/ au silence.”

pensamento de Mallarmé para interpretar a modernidade, foi Maurice Blanchot. O crítico dedica boa parte de seus estudos para entender a poesia do poeta francês à luz do silêncio. Blanchot compreendeu, dessa forma, que o silêncio se dá na linguagem e que é preciso emergir sempre de uma forma, pois, no fundo, o silêncio é impossível. Para ele, “sem linguagem, nada se mostra. E calar-se é ainda falar. O silêncio é impossível. Por isso a desejamos. Escritura (ou Dizer) que precede a todo fenômeno, manifestação ou mostra: a todo aparecer” (BLANCHOT, 1991, p. 23).¹³

Dessa maneira, concordamos com Maurice Blanchot, sobretudo, ao afirmar que, “sem linguagem, nada se mostra”, sendo, neste ínterim, que se coloca o silêncio, à medida que o vazio mobiliza a ficção para um alargamento de sentido. O silêncio só pode ser realizado, portanto, no interior da escritura, dizendo-o como fenômeno que se revela. Com Mallarmé, nasce a possibilidade de dizer o não-dito. Em suma, compreendemos esse limite da linguagem na modernidade, como oportunidade que surge do silêncio e do vazio. Por meio deles, as experiências do indizível manifestam-se na produção ficcional, como modo de “atravessar o caos” e as sensações fragmentárias que se revelam no contexto moderno.

Blanchot, ao falar da experiência de Mallarmé, reconhece que é possível evidenciar uma espécie de duplo estado da fala e, nela, o silêncio coexiste como uma palavra essencial, sendo “silêncio puro, a fala em estado bruto” (BLANCHOT, 1987, p. 32). Mallarmé considera que essa fala bruta coloca-se como pensamento puro; além disso, “na fala bruta ou imediata, a linguagem cala-se como linguagem, mas nela os seres falam” (BLANCHOT, 1987, p. 33). Assim, a fala pura, a mais próxima ao pensamento, de acordo com Blanchot, dá-se ligada ao uso, sendo, pois, usual e útil, e desaparece depois de usada. É o que nos mostra o trecho seguinte:

Uma palavra que não denomina nada, que não representa nada, que em nada sobrevive, uma palavra que nem mesmo é uma palavra e que desaparece maravilhosamente, por inteiro e de imediato, em seu uso. O que pode ser mais digno do essencial e mais próximo do silêncio? A palavra é verdadeira, ela “serve”. Aparentemente, toda a diferença está aí: ela é usada, usual, útil; por ela, estamos no mundo, somos devolvidos à vida do mundo, aí falam os objetivos, as metas finais, e impõe-se a preocupação de sua realização. Um puro nada, certamente, o próprio não-ser, mas em ação, o que age, trabalha, constrói o puro silêncio. (BLANCHOT, 1987, p. 33)

Nessa ocasião, afirmamos ser o silêncio uma das marcas da modernidade, sendo

¹³ No original (BLANCHOT, 1991, p. 23), lê-se: “Sans langage, rien ne se montre. Et se taire, c’est encore parler. Le silence est impossible. C’est pourquoi nous le désirons. Écriture (ou Dire) précédant tout phénomène, toute manifestation ou monstration : tout apparaître.”

inaugurada por Mallarmé. Assim, como saída para dizer o inexprimível, o silêncio precisa ser entendido como incorporação, tanto de temáticas, quanto da própria forma de expressão da modernidade. Trata-se, pois, de uma possibilidade e oportunidade de revelar-se o vazio e a destruição. Esta questão exige que se assumam também os riscos que as experiências associadas ao silêncio demonstram, começando pela própria “ambiguidade” (BLANCHOT, 1987, p. 38). Por meio da ambiguidade, começa, na experiência literária, o ponto em que a linguagem faz emergir o silêncio. Segundo Blanchot:

Tal é o ponto central, que Mallarmé volta sempre como à intimidade do risco a que nos expõe a experiência literária. Esse ponto é aquele em que a realização da linguagem coincide com o seu desaparecimento, em que tudo se fala, mas em que a fala já não é mais do que a aparência do que desapareceu, é o imaginário, o incessante e o interminável. (BLANCHOT, 1987, p. 38)

Nessa experiência radical do artista moderno, encontramos as fronteiras do vivido e do limite do dizível. Resta-nos compreender, então, como o silêncio se projeta como materialidade na produção artística. Queremos dizer, com isso, que, sendo o silêncio impossível, precisa aparecer, isto é, revelar-se em uma forma nos romances, por exemplo. Nosso objetivo para a próxima seção, portanto, é verificar como o silêncio se materializa nos romances *A maçã no escuro*, de Clarice Lispector, e *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. Para tanto, precisamos considerar outros aspectos que nos servem como subsídio para pensarmos o silêncio à luz da modernidade.

Como foi dito anteriormente, o silêncio apresenta-se na modernidade como temática e como forma, considerando a expressão artística. Em Mallarmé, vimos que os espaços em branco, de acordo com seu *Prefácio*, se alargam como campo significativo do poema, neste caso, *Un coup de dés*, mas que poderia servir de parâmetro para boa parte de sua obra. Ao inserir o espaço em branco, o vazio do papel assume a tarefa de dizer o indizível.

Em suma, caso olhemos para a tradição poética, anterior à modernidade, não é difícil perceber o que esses espaços em branco significam como mudança de expressão artística, desde a publicação do poema mallarmaico. Então, é desses vazios da página que a modernidade poética assume os riscos, sendo acusada de hermetismo, como costuma acontecer, quase sempre, quando uma produção não é compreendida, pelo menos em uma primeira recepção crítica.

Deste modo, quando voltamos ao poema *Un coup de dés*, encontramos as bases modernas que se imbricam para revelar o vazio e o vago, os quais são dissolvidos numa

realidade, fundindo-se no abismo e no silêncio. No poema, palavras como “mudo” e “nada”, como significados do silêncio, carregam o sentido da neutralidade e do vazio, como se verifica nos seguintes fragmentos: “pela neutralidade igual ao abismo”, “inferior marulho qualquer como para dispersar o ato vazio”, “Nas passagens / do vago/ onde toda a realidade se dissolve” (MALLARMÉ, 1945, p. 474, tradução nossa)¹⁴. Vê-se, nesse sentido, que o silêncio, não se encontra desligado de outras temáticas modernas, antes se revela como projeção de um “espírito do tempo”.

Portanto, ao lado do silêncio, uma “realidade se dissolve”, para usarmos um trecho do poema, em experiências do nada, do vazio e da dispersão diante do naufrágio e do abismo, que trazem um resultado nulo e de ausência. Neste bojo, consideramos o silêncio, seja como perspectiva temática, seja como forma da expressão, como uma abordagem privilegiada neste *Zeitgeist* da modernidade. Para ela, fala-se em limite da linguagem, na sua crise e no seu drama.

Em *O grau zero da escritura*, capítulo “A escritura e o silêncio”, Roland Barthes (1971) confirma a importância de Maurice Blanchot para a leitura de Mallarmé, poeta visto como um assassino da linguagem. Para ele, “a linguagem literária só se mantém para melhor cantar sua necessidade de morrer” (BARTHES, 1971, p. 160). Nessa direção, Barthes utiliza-se da palavra “naufrágio”, que aparece em *Un coup de dés*, para argumentar que a linguagem do poeta francês prefigura uma “zona de vácuo na qual a fala, liberta das harmonias sociais” (BARTHES, 1971, p. 160), desemboca-se em vazio e assassinio. De acordo com Barthes, “essa arte tem a estrutura mesma do suicídio: nela, o silêncio é um tempo poético homogêneo, que aperta a palavra entre duas camadas e a faz explodir não como fragmento de um criptograma, mas sim como uma luz, um vazio, um assassinio, uma liberdade” (BARTHES, 1971, p. 160).

Temos, aqui, um reconhecimento do silêncio na escritura, como indicativo do suicídio, mas, ao mesmo tempo, da liberdade. Nele, a linguagem existe, como afirma Barthes, para naufragar e, nesse ato, dá-se toda uma revolução, em que o seu esforço consiste em “criar uma linguagem branca, liberta de qualquer servidão a uma ordem fixada da linguagem” (BARTHES, 1971, p. 160). O silêncio na modernidade, dessa forma, reclama essa liberdade de fazer naufragar a palavra, não para eliminá-la de todo, mas para emergir dela qualquer coisa de neutralidade, ultrapassando a ordem e a fixação de sentidos. Como foi dito anteriormente, ao lado do silêncio como fenômeno moderno, coexistem outras questões, em

¹⁴ No original: MALLARMÉ, 1945, p. 475, lê-se: “Dans ces parages/ du vague/ en quoi toute réalité se dissout.”

que, no fundo, participam de um só evento. Temos, então, silêncio, liberdade, neutralidade, vazio, assassinato e desorganização da ordem.

Nesse ínterim, o silêncio tem a sua existência marcada por uma dupla face. Por ele, ganha-se em liberdade, perdendo-se, na medida em que se renuncia uma linguagem indicativa da ordem. Revela-se em silêncio órfico, como Barthes considera a linguagem de Mallarmé: “Essa linguagem mallarmeana é Orfeu que só pode salvar o que ama renunciando a ele, mas que assim mesmo olha para trás.” (BARTHES, 1971, p. 160). Nessa perspectiva, o artista sabe que, ao olhar para trás, o que se vê são “naufrágios”, que se fazem como ato libertário, cabendo-lhe assassinar, servindo-se também como testemunho.

Dessa maneira, temos uma modernidade que se reveste de silêncio para melhor atuar e contemplar a desorganização da linguagem. Neste ato revolucionário de liberdade, o silêncio pode, com muitos riscos, quem sabe, coexistir em um “termo neutro ou termo-zero” (BARTHES, 1971, p. 160). Além disso, nesses naufrágios da palavra, o que temos são vazios e vagos, que condizem com a tentativa de revelar o indizível. Assim, como experiência órfica, a produção moderna, pelo silêncio, traz no seu bojo uma escritura que, ao não dizer, diz. Dando-se pelos abismos da desintegração da linguagem, que só pode levar a “um silêncio da escritura” (BARTHES, 1971, p. 159). Neste paradoxo, a escritura pelo silêncio se inscreve na modernidade como imagem, que chamamos, aqui, de *leitmotiv*.

Nessa recorrência temática, o silêncio, como dissemos anteriormente, apresenta-se como questão condutora, isto é, como tema ou, ainda, forma da expressão. No âmbito desta discussão, o silêncio, no interior da forma, coloca-se como subsídio necessário na construção da estrutura do romance, por exemplo. Em narrativas como *A maçã no escuro* e *Grande sertão: veredas*, o silêncio aparece sob essas perspectivas. Assim, como num plano temático recorrente de uma ópera wagneriana, esse *leitmotiv* revela-se fundamental para as obras, considerando tema e estrutura. Em suma, o silêncio “viaja” no tempo, desde Mallarmé, configurando-se como herança do espírito da modernidade, no fundo, um *Zeitgeist* recorrente da poesia à prosa.

Com Mallarmé, como vimos, o silêncio pode deparar-se, na esteira do poeta francês, com o nada e o vazio, os quais se prefiguram como linguagem essencial. De acordo com Blanchot, quando se fala em linguagem essencial, diz-se que se opõe “à linguagem ordinária que nos dá a ilusão, a segurança do imediato, o qual, contudo, nada é senão o rotineiro — e depois retoma, por conta da literatura, a fala do pensamento, esse movimento silencioso que afirma, no homem, a sua decisão de não ser” (BLANCHOT, 1987, p. 34). Nesta postura de

não ser, o silêncio acaba sendo, isto é, mostrando-se numa forma.

Em *Linguagem e Silêncio*, George Steiner (1988) afirma que, por mais que vivamos sob a perspectiva do discurso, da linguagem verbal, ainda, assim, “não devemos pressupor que uma matriz verbal seja a única em que as articulações e o comportamento da mente são concebíveis” (STEINER, 1988, p. 30). Dessa forma, devemos pressupor que existe uma diversidade de atividades do homem em que não são baseadas na ordem do verbal. A música, por exemplo, dá-se como atividade cultural, no qual a comunicação se configura fora do ato discursivo, desse modo, como sublinha Steiner, “existem atividades do espírito enraizadas no silêncio” (STEINER, 1988, p. 30). Em relação à música como atividade que se desenvolve pelo não-verbal, foi temática de destaque na geração de Mallarmé, servindo-lhes como tema de muitos poemas. Não é coincidência, pois, o interesse, ao mesmo tempo, pelo silêncio como amálgama catalisador da fronteira entre a palavra e a não-palavra. No fundo, de sua crise.

No capítulo “O repúdio da palavra”, Steiner formula uma pergunta, que poderia servir-nos como questão fundamental de nossa abordagem. No que tange ao silêncio, indaga-se: “Como poderia a fala transmitir adequadamente a forma e a vitalidade do silêncio?” (STEINER, 1988, p. 30). Esse questionamento faz-se necessário, porque o silêncio não se mostra como apagamento ou ausência no plano do artístico, antes revela-se em alguma forma. Steiner inicia sua reflexão, demonstrando o silêncio como experiência da ruptura da palavra, como busca do que ele chama de “inefável”. Concordamos com o crítico, sobretudo, se consideramos alguns poetas contemporâneos de Mallarmé. Segundo ele, “o mais elevado e puro grau do ato contemplativo é aquele em que se aprendeu a abandonar a linguagem. O inefável encontra-se além das fronteiras da palavra” (STEINER, 1988, p. 30).

Destarte, como que imbricada no desenvolvimento da matemática abstrata, a modernidade começa a vislumbrar uma realidade fora da linguagem verbal. É sintomático, então, que o homem moderno passa a interessar-se por experiências que o levam a reflexões pela abstração do mundo e de si mesmo.

Ludwig Wittgenstein, no *Tractatus Logico-Philosophicus*, considera o inexprimível como da ordem do místico. Nos aforismos 6.45 e 6.5, ele declara: “É místico o sentimento do mundo como um todo limitado [...] Para uma resposta inexprimível é inexprimível a pergunta” (WITTGENSTEIN, 1961, p. 128). Assim sendo, vê-se como o inexprimível desenvolve-se na modernidade, não apenas no campo de discussão artística, alargando-se às questões filosóficas. No mesmo raciocínio, o filósofo sublinha no aforismo 7: “O que não se pode falar, deve-se calar” (WITTGENSTEIN, 1961, p. 129). Nesta oportunidade, faz-se

mister declarar que, no plano artístico, esse calar, que podemos entender como silenciar, segundo o pensamento de Wittgenstein, precisa revelar-se, mostrando-se. Assim, ainda que falemos do silêncio como um “calar” na abordagem filosófica, na produção artística, é evidente que ele se afirma como aparecimento, por exemplo, na forma do romance. Em relação ao pensamento de Wittgenstein, Steiner sublinha:

O maior filósofo moderno também era o mais extremamente preocupado em fugir da espiral da linguagem. Toda a obra de Wittgenstein começa pela pergunta sobre a existência de alguma relação verificável entre a palavra e o fato. Aquilo que chamamos de fato pode muito bem ser um véu tecido pela linguagem para ocultar da mente a realidade. Wittgenstein obriga-nos a indagar se a realidade pode ser expressa pela fala, já que a fala é apenas uma espécie de regressão infinita, palavras ditas sobre outras palavras. (STEINER, 1988, p. 39)

Pelas reflexões do filósofo austríaco, temos alguns pressupostos importantes no que tange à experiência na modernidade. Pensa-se em como a vivência em sua totalidade pode ser transfigurada em linguagem? Na visão de Steiner, “a linguagem só pode lidar, de modo significativo, com um segmento especial e restrito da realidade. O resto, e é provável que seja a parte maior, é o silêncio” (STEINER, 1988, p. 40). Desse modo, é com essas questões que a modernidade precisa lidar e indagar-se, na medida em que a linguagem não consegue dar conta de toda a experiência. Assim, como o vazio e o branco que se lançam no naufrágio e no abismo, postulado por Mallarmé, a vivência emerge dessa limitação, sendo o silêncio a maneira como esse indizível se mostra. Ainda segundo Steiner, “o abandono da autoridade e do âmbito da linguagem verbal desempenha extraordinário papel na história e no caráter da arte moderna” (STEINER, 1988, p. 40).

Conforme a experiência da modernidade implica o silêncio, mais interesse o artista afirmará, como Van Gogh, pelo “que não vê, mas o [pelo] que sente” (STEINER, 1988, p. 40). Neste âmbito, o vivido, no plano daquilo que se sente, ultrapassa o nível da mera exposição, ou ainda, por experiências ficcionais que se dão anteriormente à linguagem. Nela, destaca-se o “chamado” ou “vocação” pelo selvagem e pelo informe, de que falaremos mais tarde.

Assim sendo, o silêncio no âmbito da modernidade, revela-se como parte de uma experiência vivida na produção romanesca. No fundo, a ficção moderna tenta, conforme a vivência do “herói”, vincular-se aos riscos e vagos que atravessa no caos da individualidade. Rosenfeld afirma que “o que importa na arte é transformar tudo isto em experiência vivida, capaz de se tornar, por sua vez, vivida experiência do leitor” (ROSENFELD, 1994, p. 44).

Nesta oportunidade, que se oferece pelo vivido, como dissemos, revela-se o desejo de retomar, ou ainda, resgatar um tempo primordial, anterior à linguagem e às normas, um tempo de metamorfoses, em que o homem parecia misturado à terra. Por vezes, volta-se aos mitos, momento, segundo o qual o silêncio dava-se em cosmogonia e a criação configurava-se a partir do vazio e da desordem¹⁵. Ainda de acordo com Rosenfeld, “todo o romance moderno, de uma ou de outra forma, aspira a voltar ao mito, a apresentar a situação fundamental do homem” (ROSENFELD, 1994, p. 61-62).

Torna-se importante considerar o itinerário individual nos romances modernos, assim como o retorno aos períodos remotos da humanidade, um tempo em que a poesia se ligava mais às práticas primitivas de uma idade fantástica, anterior à escrita, na qual se alimentava da oralidade como fórmula essencialmente poética, no sentido original e primordial. Nessa linha de pensamento, a modernidade, configurada, aqui, por meio dos romances, afasta-se, por vezes, ao interesse puramente mimético, no sentido tradicional do termo, para instaurar o que chamamos de prosa poética.

Vê-se que a modernidade, ao erguer uma ficção no interior de parâmetros que se perfazem no poético, comunica o vivido, na dificuldade de dizer o indizível, mas, conscientemente, sabe que o monumento romanesco é erguido com duros riscos, não atingindo com facilidade o leitor comum, como sublinha Steiner em relação à modernidade poética. Para ele, “o poeta moderno utiliza as palavras como notação particular, cujo acesso é dificultado cada vez mais ao leitor comum” (STEINER, 1988, p. 47). A mesma dificuldade, nesse caso, atinge os romances modernos, cuja alteração da realidade, isto é, na falta de explicação da totalidade do mundo, exigiu também mudanças na maneira como se apresentava a produção artística, como fez ao “incorporar o estado de fluxo e insegurança dentro da própria estrutura da obra” (ROSENFELD, 2009, p. 86). Assim, como caleidoscópio, o silêncio se irradia para toda a produção moderna, misturando-se ou coexistindo ao lado de outras tópicas ou motivos no espírito do tempo. Nessa capacidade, o romance moderno, na herança mallarmaica, ainda se reconhece como propagador de “sentidos ocultos e enigmáticos” (STEINER, 1988, p. 46), nos quais o inaudito é motor propulsor.

Neste viés, o silêncio implica um *leitmotiv* constituído como um novo paradigma da arte, que chamamos de arte moderna. De acordo com essa ideia do belo, a experiência vivida coloca-se como ponto central. Benedito Nunes, em *No tempo do nihilismo e outros ensaios*,

¹⁵ Para efeito de comentário sobre a cosmogonia, vazio e desordem, poder-se-ia mencionar a *Teogonia*, do poeta grego Hesíodo. Nele, conta-se, inicialmente, o nascimento da Terra do Caos, da desordem: “Sim bem primeiro nasceu Caos, depois também / Terra de amplo seio, de todos sede irresvalável sempre” (HESÍODO, 2003, p. 111) [vv. 116-117].

chama esse vivido como saber moderno. Conforme vimos no início da seção, no desenvolvimento da modernidade, passa-se a considerar a dessacralização da obra de arte, sendo a vivência imbricada nesse “culto profano” da existência. Na geração de Baudelaire, Nunes situa o belo em sua plena secularização:

O segundo tema da modernidade, que assoma nas matrizes da lírica moderna, *Les fleurs du mal*, de Baudelaire, e as *Iluminações*, de Rimbaud, é a secularização do belo, objeto de culto profano, que se reveste da aparência de sacrifício do poeta já consciente. (NUNES, 1993, p. 75-76)

Interessam-nos o excerto do filósofo e crítico literário, na medida em que expõe uma questão pontual para a nossa discussão, ou seja, a consciência do artista diante da abordagem secular da obra de arte. Entendemos, pois, que o silêncio como percurso vivenciado na modernidade reveste-se também dessa consciência, que se materializa em forma artística. Ainda segundo Nunes:

Nos tempos modernos, a arte passava a ser compreendida, apreciada e avaliada sob as condições de um saber englobante, acerca de sua natureza e de sua função, como experiência vivida, já previamente difuso na cultura antes de ser tematizada na forma de um discurso teórico, de um regime especial e específico de conhecimento. (NUNES, 1993, p. 55)

Acompanhada sempre, portanto, da experiência vivida, da consciência artística e da secularização da arte, a modernidade aprofunda certas temáticas, como o silêncio e o inexprimível, as quais são evidenciadas na individualidade do homem moderno, cujas vivências, por vezes, atingem um “grau” de limite, em que a linguagem, com seu vocabulário e expressões por demais desgastadas, não conseguem dar conta do vivido. Em síntese, o silêncio desenvolve-se como oportunidade e ocasião de transfigurar o que não pode ser dito com facilidade ou, ainda, o artista, na sua plena consciência, reveste seu “monumento ficcional” da novidade da recriação de palavras ou, como fez James Joyce (1882-1941), que “utiliza grandes batalhões de palavras, chamando de novo às fileiras palavras enferrujadas ou adormecidas por longo tempo, e recruta novos vocábulos pelo esforço da necessidade imaginativa” (STEINER, 1988, p. 50-51). Com isso, pensamos ser o silêncio uma espécie de caleidoscópio, que expõe os limites da linguagem no contexto moderno. Desses limites, vê-se, claramente, como o vivido se alarga na realidade subjetiva de cada um, que a linguagem só pode revelar em sua crise e no seu drama.

Todavia, o silêncio como temática moderna, ao revelar-se no texto ficcional, corrobora o pensamento como questão fundamental dessas literaturas. No silencioso descortinado,

revelam-se as relações humanas, assim como o encontro com o outro, como o animal, por exemplo. Evando Nascimento, a respeito do silêncio em Clarice Lispector, afirma: “silêncio fundamental e fundador das relações humanas, animais, coisas e outras. Espaço de vacância entre dois sons, onde os corpos se instalam sem fala, sem escrita, reverberando o branco de uma página por preencher, como em Mallarmé” (NASCIMENTO, 2012, p. 110). Nesses preenchimentos, evidenciados nos vazios que o silêncio instaura, o discurso beira a nunca totalidade, como se revela nos muitos “etc.”, por exemplo, em *Grande sertão: veredas*. Nascimento sublinha sobre o “etc.” na ficção de Clarice Lispector, cujo argumento poderia servir-nos para pensarmos o romance rosiano. Vejamos:

Vocábulo monstruoso, que tanto mostra quanto oculta, subtraindo parte da série a que dá continuidade. Etc. é, do mesmo modo, o signo do suplemento, de algo a mais a ser acrescentado conforme a imaginação do narrador ou da narradora, das personagens, bem como do ou da leitora. Um etc. tem sempre reticências implícitas...algo que continua indefinidamente. (NASCIMENTO, 2012, p. 81)

É por meio desses vazios e preenchimentos que o silêncio se faz presente, dando-se como insinuação na forma e no conteúdo romanesco. Reveste-se de imagens e dos vagos do dizer, por vezes, levando os personagens às experiências mais radicais, atravessados pela crise da linguagem, um mundo de grunhidos e urros ou, ainda, na luta com a linguagem, segundo a qual, muitas vezes, interrompe-se a fala com “etc.” ou se arrisca a dizer por meio de enigmáticas metáforas. Passemos a pensar algumas temáticas imbricadas no silêncio.

2.3. O silêncio como caleidoscópio: o informe e o selvagem

Como um caleidoscópio, o silêncio moderno projeta-se como um irradiador de outras imagens na modernidade. Etimologicamente, caleidoscópio, significa “ver belas imagens”, como corresponde à formação do vocábulo pela junção dos seguintes termos gregos: *kallós* (“belo”); *eidos* (“imagem”); e *skopeo* (“observar”). Entretanto, antes de iniciarmos nossa exposição, vale lembrar que o belo na modernidade configura-se de acordo com um novo paradigma que pressupõe a total dessacralização da arte. Assim, como instrumento que produz imagens em diferentes formas, o silêncio coexiste ao lado de outros temas, como o informe e o selvagem. Explicaremos como é possível, pois, esse entrecruzamento, sobretudo, no romance.

Desse modo, para que o silêncio seja configurado como forma na ficção,

principalmente na narrativa e, aqui, destacamos o romance, é necessário que ele seja mola propulsora para outras questões temáticas da modernidade. Trata-se da possibilidade de marcar o indizível pelo silêncio imbricado no informe e no selvagem. Entrementes, como relatamos na seção, o silêncio, para fins artísticos, no fundo, é impossível, já que este precisa aparecer, revelar-se em uma forma ou expressão ficcional. Assim, quando tratamos do silêncio no romance, é imprescindível que olhemos para a maneira como ele se mostra.

Em suma, o silêncio pode estar misturado em outras tópicas, podendo o personagem, por vezes, deixar a comunicação imediata, para grunhir, misturando-se ao solo, como num desejo de metamorfosear-se¹⁶ com o selvagem, tornando-se informe. Além disso, este pode atrair-se pela não-forma¹⁷, que chamamos, aqui, de não-ser, cujo não-aparecimento não significa ausência, antes perfaz-se em silêncio, sendo. Falaremos separadamente de cada questão, mas, ao final, sabemos que, entre as temáticas, pode haver troca e desejo de misturar-se como em um único fenômeno, isto é, trazer à luz o indizível em sua nua substância.

Assim sendo, consideramos toda a história do silêncio na modernidade, em que o espírito do tempo, desde Mallarmé, perpassa uma herança ficcional em torno do tema que diz respeito ao indizível, até chegarmos às discussões sobre o selvagem e o informe. Com eles, nossa abordagem se aprofunda na manifestação irradiadora do silêncio como uma experiência muito mais ampla na modernidade. À guisa de exemplo, o silêncio é motivo da desorganização do pensamento, considerando uma vontade para mostrar vivências mais remotas, anteriores à linguagem, como passaremos a refletir ainda nesta seção, e, mais tarde, especificamente nos romances de Clarice Lispector e Guimarães Rosa.

No que tange ao informe, recorreremos ao verbete “Informe”, do filósofo Georges Bataille (2008), apresentado na Revista *Documents*. De acordo com o *Dicionário Crítico* do pensador francês, o informe “é um termo que serve para desclassificar” (BATAILLE, 2008, p. 147). Vê-se, pela exposição crítica da palavra, que se trata de uma intenção desorganizadora, no sentido de instaurar um consciente compromisso em levar a reflexão ao que chamamos de forma. Segundo Bataille, no mesmo verbete, “o universo não se assemelha a nada e é apenas informe” (BATAILLE, 2008, p. 147). Dessa maneira, quando situamos o informe numa aproximação com o silêncio moderno, queremos dizer que as imagens que se irradiam são

¹⁶ Esta “metamorfose”, aqui, carrega, por vezes, muito mais um sentido de *devir* e “chamado”, portanto, em qualquer coisa de transformação do sujeito, em que o homem não deixa de ser homem, nem animal deixa de ser animal, como pensaram Deleuze e Guattari. Cf. DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 291: “os devires-animais não são sonhos nem fantasmas. Eles são reais” (tradução nossa).

¹⁷ Essa “não-forma” pode ser vislumbrada, por exemplo, na figura do diabo em *Grande sertão: veredas*. Este, não aparecendo, isto é, não tendo uma forma prefigurada, não significa ausência, ao contrário, faz-se presente na narração durante todos os momentos.

aquelas marcadas pelo inexprimível, imposto pelo informe. Diante do informe, o silêncio se revela como oportunidade para falar em paradoxo, haja vista que o objeto informe só pode levar o homem às incertezas e à dúvida desarticuladora da ordem, da totalidade e da segurança, outrora pertencentes às narrativas tradicionais.

As narrativas modernas, quando impõem silêncio à personagem romanesca, podem levá-las ao contato com o informe; nesse encontro, o indizível reveste-se da incapacidade de dizer o que foi vivido e experimentado. Estamos, pois, diante de itinerários que desarticulam a ordem, atribuindo-lhe deslocamentos de sentidos numa narrativa que se estrutura pelo dinamismo e pelo movimento, nunca pela ordenação e pelo “aprisionamento” de sentidos. Em relação a esse caráter destruidor na modernidade, Moraes sublinha:

O espírito moderno concentrava-se nos pontos de passagem e, paradoxalmente, fixava-se num estado permanente de suspensão. Destruídos os velhos modelos e descartada qualquer ambição de criar obras duradoras, o que restou foi a dinâmica acelerada da mutação [...] As formas de sentir e de pensar submetiam-se à dinâmica do instantâneo e do efêmero. (MORAES, 2017, p. 54)

O silêncio, como apresentamos desde o seu aparecimento na modernidade, aprofunda-se na vivência das personagens na ficção romanesca, podendo constituir-se no interior de outras temáticas, como o informe. Nele, ecoa o silêncio como ocasião do “espanto” do homem que se depara com imagens que se “alimentam” do informe para revelar-se na narrativa. Trata-se, nesse viés, quase de uma visão contemplativa dessa realidade em dinamismo. Ainda sobre essa questão, o informe pode revelar-se na paisagem ou no próprio corpo humano, como ressalta Moraes no que tange à relação entre a desarticulação do corpo como resultado da desordem do pensamento.

Segundo Moraes, “à fragmentação da consciência corresponde imediata fragmentação do corpo humano” (MORAES, 2017, p. 57). Nesta perspectiva, o informe aparece como oportunidade de o artista moderno mostrar e transgredir as fronteiras da limitação da língua. Assim, de acordo com a nossa exposição acerca do silêncio na história do espírito moderno, vemos que é recorrente a indagação sobre os limites da palavra. Além disso, como ressalta Steiner:

Desde a poesia medieval latina até Mallarmé e o verso simbolista russo, o tema das necessárias limitações da palavra humana é frequente. Traz em si a crucial alusão àquilo que está fora da língua, *àquilo que aguarda o poeta se ele chegar a transgredir as fronteiras do discurso humano*. (STEINER, 1988, p. 58, grifo nosso)

Temos, aqui, uma questão central para nossa abordagem. À luz do pensamento de Steiner, indagamos como é possível “transgredir as fronteiras do discurso humano”? Esse excerto, que poderia servir-nos de pergunta fundamental, coloca-nos diante da formulação das possibilidades do poeta/artista atingir as fronteiras da palavra rumo à não-palavra. No fundo, o informe, assim como o selvagem, estão arrolados nessa arriscada intenção moderna. Por exemplo, quando o homem penetra na natureza selvagem, no contato *tête-à-tête* com o animal, este deixa de falar, para grunhir, misturando-se ao solo, aos minerais, à comunicação dos pássaros de toda espécie, como se dá em *A maçã no escuro*, de Clarice Lispector.

Por outro lado, da mesma forma que o silêncio realiza-se no envolvimento com o selvagem, é possível que seja prefigurado também nas incertezas diante de situações incomunicáveis, postas em imagens e acontecimentos, na medida em que o vivido mais silencia que comunica. Em *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, a figura de Diadorim apresenta-se como neblina, trazendo para o romance todo um questionamento, cuja experiência tem mais afinidade com o silêncio que a certeza vivência evidenciada em claro discurso.

Nesse sentido, o silêncio congrega outras questões no romance. Isto é, para que ele apareça como expressão artística, faz-se necessário que esteja imbricado em outras temáticas, como foi dito, a exemplo do informe e do selvagem. É oportuno considerar, além disso, as várias imagens que servem para configurar a existência do silêncio na narrativa, colocando-se, então, no plano elocutório o seu projeto como desafio que concentra uma linguagem do inaudito e da fronteira que nos coloca para fora da palavra, numa espécie de puro pensamento. Steiner considera essas fronteiras, ao afirmar que a linguagem falha¹⁸, revelando-se o que ele chama de “divino”. A linguagem encontra essa manifestação na luz, na música e no silêncio. Vejamos:

Mas é decididamente o fato de que a linguagem tem mesmo suas fronteiras, de que confina com três outras modalidades de manifestação, a luz, a música e o silêncio, que fornece prova de uma presença transcendental na estrutura do mundo. Exatamente porque não podemos ir mais longe, porque a língua nos falha de maneira tão precisa, temos a certeza de um sentido divino que supera e envolve o nosso. O que há para além da palavra humana é revelador de Deus. (STEINER, 1988, p. 59)

Ao lado do informe, o silêncio também é representativo como manifestação da imersão do selvagem na narrativa. Para isso, vê-se que romances, como *A maçã no escuro*, de Clarice Lispector, ao fazer a personagem grunhir, para melhor misturar-se à natureza animal,

¹⁸ Consideramos importante a abordagem levantada por Steiner (1988, p. 59) no que tange à “falha da linguagem”, todavia, ressaltamos que é por meio dela que o silêncio se manifesta como expressão artística.

fê-lo pelo silenciar, pela mudez de Martim. Neste bojo, o silêncio revela-se quando o selvagem se mostra. Assim, ao contrário das fábulas, aquela, que “no geral, é protagonizada por animais irracionais, cujo comportamento, preservando as características próprias, deixa transparecer uma alusão, via de regra satírica ou pedagógica, aos seres humanos” (MASSAUD, 2013, p. 187), o animal como chave do silêncio na modernidade, tem a capacidade de penetrar¹⁹ no homem, fazendo-o, agora, emudecer, grunhir. Neste âmbito, o sujeito abandona, por um momento, a comunicação verbal, silenciando para fazer manifestar em si o outro, o lado animal. O silêncio selvagem, aqui, revela-se como potência que se revela em formas abertas e nunca como imagens que mostram o fechamento de sentido.

Nesta mudez animal, é possível afirmar que se diz tudo, como no poema “Le chat” (“O gato”), de Baudelaire, “Para dizer as mais longas frases/ ele não precisa de palavras” (BAUDELAIRE, 1958, p. 83, tradução nossa)²⁰. De sorte que o silêncio coexiste na mudez do animal. Para isto, aproxima-se desse calar, para dizer. Sobre essa mudez animal, o pensador Jacques Derrida (2002) aborda, em *O animal que logo sou*, a maneira como o selvagem se manifesta, o qual empresta a reflexão de Walter Benjamin, destacando o luto, a tristeza e melancolia desse ser afásico, que nasce do mutismo sempre presente. De acordo com Derrida, o animal “ao se encontrar privado de linguagem, perde-se o poder de nomear, de se nomear, em verdade de responder em seu nome (Como se o homem não recebesse também seu nome e seus nomes!)” (DERRIDA, 2002, p. 41).

No romance que iremos interpretar, *A maçã no escuro*, veremos como esse outro, o animal, pode dizer, comunicar, quando o homem resolve silenciar, penetrando-o. Esta mudez tem profunda relação com o argumento de Derrida a respeito do sofrimento da natureza, sobretudo no romance clariceano:

Essa suposta tristeza não se refere apenas, e isso, já é mais interessante, à privação de linguagem (*Sprachlosigkeit*) e ao mutismo, à privação afásica ou embrutecida das palavras. Se essa suposta tristeza cria também uma queixa, se natureza se queixa, de uma queixa muda mas audível por meio dos suspiros sensíveis e até do sussurro das plantas, é que talvez seja preciso inverter os termos. (DERRIDA, 2012, p. 42)

No que tange ao selvagem na ficção, isto é, à forma como se dá em expressão artística, faz-se mister esclarecer que seu aparecimento, pode prefigurar-se também misturado ao

¹⁹ Esse “penetrar”, aqui, deve ser entendido como movimento que nasce de um devir, como se dá na ficção de Clarice Lispector. Cf. SOUSA, 2000, p. 393: “A indecidibilidade (ser o animal do humano ou o humano do animal) conduz ao incessante processo de devir em que assenta a escrita de Lispector.”

²⁰ Para melhor compreensão, reproduzimos esta quarta estrofe do poema “Le chat”, de Charles Baudelaire. No original: BAUDELAIRE, 1958, p. 83, lê-se: “Pour dire les plus longues phrases/ Elle n’a pas besoin de mots.”

informe. Ambos, à sua maneira, são convocados pelo silêncio e, por ele, “chamam” a personagem para a contemplação, levando-o às experiências de incerteza, ambiguidade e insegurança, quando acontecimentos levam à falta de explicações, fazendo do ser um amálgama de dúvidas e inexatidões. À guisa de exemplo, possíveis pactos em veredas, em que o convocado não aparece ou, ainda, imbricada no outro, em que falta explicação, ao trazer à luz o que significa o outro para si, como se dá em *Grande sertão: veredas*.

Em suma, apenas por meio de imagens enigmáticas, podem, em parte, desvelar-se esses seres em que falta segurança para dizer. Entretanto, quando não se pode falar com exatidão, o silêncio revela-se a maneira como é possível mostrar que tudo é vivência e, sendo o vivido imbricado na experiência, muita coisa não tem explicação. Deixa-se, então, o silêncio assumir, como “Le chat”, de Baudelaire, falar muitas frases, sem usar uma só palavra.

Como o silêncio precisa mostrar-se em expressão artística, numa forma, é o informe e o selvagem que podem valer-se da narrativa, para que, de algum modo, seja dito que a experiência é demasiado individual, sendo apenas por meio da vivência a possibilidade de entendê-la completamente, como no “Paraíso”, de Dante Alighieri: “Para apreciá-lo só diretamente, / pois quem as viu não logra descrevê-las” (ALIGUIERI, 1979, v. 2, p. 371). Assim, nos romances que vamos interpretar, de acordo com a abordagem que expomos, aqui, veremos que as narrativas se constituem no interior de relações, em que um tempo primitivo, primeiro e primordial evoca um momento sem forma fixa, pois tudo parece confluir para um dinamismo metamórfico. Do terreno terciário, de *A maçã no escuro*, ao sertão, de *Grande sertão: veredas*, emerge um mundo em que não há uma definição clara.

Desse modo, é a intuição que nos auxilia na leitura de ambos os romances, pois nesse mundo ficcional ecoa o silêncio, nascido de um tempo em que tudo é indefinição, como se os seres estivessem, ainda, em formação e inacabados. Um mundo, portanto, quase antes do bem e do mal. E se há mal, antes é o da abertura, da possibilidade. No fundo, desenvolve-se sempre como ambiguidade, como sublinha Bataille (1989) em *Literatura e o Mal*. Relacionando-o à morte, ele afirma: “a morte, sendo a condição da vida, o Mal, que se liga em sua essência à morte, é também, de uma maneira ambígua, um fundamento do ser” (BATAILLE, 1989, p. 27). Bataille caracteriza o mal, à luz de Sartre (*Saint Genet: comédien et martyr*), pela sua soberania e santidade. Pelo mal, o homem pode abandonar os valores, a moralidade, para tornar-se, quem sabe, um “monstro”, um “furacão”, um estado em que “nada do que *existe* pode me definir ou me limitar, entretanto eu existo.” (SARTRE, 1952, p. 221)²¹.

²¹ No original (SARTRE, 1952, p. 221), lê-se: “rien de qui *est* ne peut me définir ou me limiter, cependant

Consideramos, pois, o silêncio como caleidoscópio, na medida em que irradia diversas imagens. De sorte, sabemos que se trata de um único fenômeno na modernidade, daquele que mostra como a ficção está implicada na individualidade do “herói” romanesco, sendo, pois, uma experiência difícil de relatar ou descrever, já que o vivido não se demonstra em totalidade a partir dos “instrumentos” oferecidos pela língua. Para isto, o homem precisa atender ao chamado do informe, do selvagem e do mal, em sua abertura, para que, enfim, talvez seja possível dizer o indizível. Entretanto, caso não seja possível demonstrar em imagens no interior dessas “prosas poéticas”, cabe silenciar totalmente, mas na consciência que ao não dizer, fala-se tudo.

Assim, quando lemos os romances de Guimarães Rosa e Clarice Lispector, é preciso uma leitura e interpretação para além das palavras escritas, sendo necessário penetrar-lhes no pensamento puro, aquilo que se dá antes da linguagem — ao fluxo pré-linguístico. Além disso, sabe-se que nas narrativas de ambos os autores, ambivalências fazem parte do projeto estético desses romances, e nesse viés, o silêncio se projeta como jogo de velamento e desvelamento. A respeito do silêncio, segredo e contratempo no pensamento derrideano, Evando Nascimento, em um texto introdutório a uma entrevista de Jacques Derrida, intitulado “A literatura à demanda do outro” (2014), argumenta:

Em ficção, um segredo pode ser velado no ato de revelar outra história, pois os enunciados literários têm no mínimo um duplo registro, ou antes, uma dupla face: são bastante legíveis, por um lado, mas bastante cifrados, por outro. *O dizer não exclui o calar; o revelar, o velar* e assim por diante. (NASCIMENTO, 2014, p. 29, grifo nosso)

Sob esta perspectiva, conforme esse dizer que não significa calar, a ficção moderna conversa com toda a sua herança, sobretudo desde Mallarmé, para trazer à luz outras diversas temáticas, cujas intersecções estão sempre confluindo para as incertezas do homem moderno. Por outro lado, como foi exposto, o silêncio pode estar associado à questão da mudez do chamado ao orgânico e ao selvagem, assim como na sua consciência diante do evento, cuja linguagem encontra-se em seu limite, não dando conta de trazer em totalidade o vivido. Neste caso, exige-se do leitor que saiba ler a vivência não apenas com palavras, antes interprete as entrelinhas, nas quais esse inominável, em parte, se encontra. Como sublinha Nascimento, na ficção, há muita coisa cifrada, sendo a leitura uma possibilidade de decifrar, entretanto, sabendo que uma história ao ser desvelada, vela-se a outra.

No fundo, a ficção abre-se em sua ambiguidade, erguendo a impossibilidade de

limitar-lhe o sentido. Desse modo, quando mencionamos o informe, devemos considerá-lo, de acordo com o pensamento de Bataille, na perspectiva que instala a desclassificação, como aliás, está prefigurado em seu *Dicionário Crítico*. Em Posfácio a *Documents*, João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes indicam: “um dicionário se mostra como uma idealidade irrealizável” (PENNA; MORAES, 2018, p. 270). Dessa maneira, ao misturarmos o silêncio com o informe, devemos entendê-lo na potencialidade do “que ainda não está dado” (PENNA; MORAES, 2018, p. 268). Na esteira do que não se pode transmitir com exatidão, começa-se o silêncio, o informe “se põe no limite como intransmissíveis, infiguráveis, na medida mesmo em que não preservam, justamente como formas” (PENNA; MORAES, 2018, p. 268-269). À guisa de conclusão da seção, pensamos ser o inexprimível um dos aspectos fundamentais de todo o espírito unificador na modernidade.

Assim, para o indizível, converge toda a potência que se mantém na desarticulação e na fragmentação do eu. Nele, verificam-se imagens sendo configuradas pelo informe e pelo selvagem, assim como aquelas que só podem ser compreendidas à luz da destruição da certeza. Há, aqui, o silêncio como motor propulsor, que chamamos de caleidoscópio, porque irradia uma gama de temáticas na modernidade. Destarte, compreendemos o silêncio como motivo condutor, que, como numa ópera wagneriana, conduz essas outras imagens a um ponto central, qual seja, a dificuldade de dizer o vivido. Para isso, o silêncio como *leitmotiv* cria nas narrativas uma sensação de que o leitor precisa entregar-se pela sua intuição ao movimento que nasce da captura do sentido no interior das entrelinhas, daquilo que não é dito, mas que coexiste como silenciosa presença.

Então, compreendemos o informe e o selvagem como articuladores do silêncio nos romances modernos, na medida em que eles potencializam discursos que prefiguram uma espécie de comunicação “deslizante”, desenvolvendo-se em imagens, pois, de teor irrepresentável e indizível, sendo, assim, de difícil compreensão. Neste sentido, essas imagens nos auxiliam a entender uma comunicação, do ponto de vista estético, que só pode perfazer-se como “experiência interior” que comunica, por sua vez, o irrepresentável, a ambiguidade, a não-conceituação, e, com isso, o silêncio. O que está em questão, aqui, é o próprio saber como valor acabado e fechado. Para Bataille (1973), “nós chegamos ao êxtase por uma contestação do saber” (BATAILLE, 1973, p. 24)²².

Poder-se-ia falar, então, em comunicação-limite, pois, dando-se como experiência sensível e particular, o discurso — ambíguo e atravessado por abismos — eleva o sujeito para

²² No original (BATAILLE, 1973, p. 24), lê-se: “Nous arrivons à l’extase par une contestation du savoir.”

crises, que se dão na ordem da linguagem, em nossa “parte muda”, como sublinha Bataille (1973) em *L’expérience intérieure (A experiência interior)*: “Subsiste em nós uma parte muda, furtada, inacessível. Na região das palavras, do discurso, esta parte é ignorada” (BATAILLE, 1973, p. 27)²³.

Ao atravessar os “abismos”, vistas no interior da linguagem, contestam-se saberes definitivos — conceitos — antes, comungam de vivências particulares — do vivido na crise e no abismo — que torna o discurso, por vezes, insuficiente para dizer. Todavia, devendo ser dito, são as imagens do “liso”, do inclassificado e do ambíguo que conseguem mostrar ainda esta experiência interior, dada como proposta de demarcar qualquer coisa de neutro, entendido, aqui, como tudo aquilo que congrega, mas não se define.

Queremos dizer, com isso, que o silêncio arrolado ao informe e ao selvagem potencializa comunicações em limites, nascidas de experiências interiores. Nesta experiência, imagens do inclassificável comunicam a “parte muda”, isto é, aquilo que só pode ser dito como imagem que desorganiza e descentraliza, como é visto em personagens que não podem ser classificados com facilidade, pois, “deslizam” e escapam de qualquer conceituação — é quando o silêncio começa pela necessidade de apresentar vivências ambíguas, imersas na ausência de sentido, ou ainda, em uma não-compreensão.

Assim, faz-se mister frisar a comunicação como vivência. Nesta experiência vivida, o sujeito em crise depara-se com seus “abismos”, silêncios e situações incomunicáveis, entretanto, ambigualmente, comunicáveis, por imagens que remetem às incertezas, no fundo, à incompreensão, assim como remetem a um “neutro”, intimamente associado ao calar, como pontua Roland Barthes (2003) em relação ao Neutro. Para ele, este se dá como “postulação de um direito a calar-se — de uma possibilidade de calar-se” (BARTHES, 2003, p. 51).

Para isso, vale a pena sublinhar que o viés que acentua o neutro, que podemos associar, de alguma maneira, ao informe, não é possível pensá-lo como conceituação, antes, dá-se apenas em exposições, pois, como afirma Barthes, “eu não fabrico o conceito de Neutro, exibo Neutros” (BARTHES, 2003, p. 26). Neste viés, sendo o Neutro dado como discurso, convida ao silêncio, porque “Neutro é despegamento do sentido” (BARTHES, 2003, p. 28). Compreendemos, portanto, na esteira de Roland Barthes, que só é possível falar em silêncio no interior do discurso literário, quando o “silêncio assume a forma de imagem” (BARTHES, 2003, p. 58).

Estamos, obviamente, no cerne das discussões paradoxais, já que o silêncio, nesse

²³ No original (BATAILLE, 1973, p. 27), lê-se: “Il subsiste en nous une part muette, dérobée, insaisissable. Dans la région des mots, du discours, cette part est ignorée.”

sentido, é o que fala. Barthes explica: “Notar o paradoxo: o silêncio só se torna signo quando o fazem falar.” (BARTHES, 2003, p. 60). Então, quando o silêncio é entrevistado em nossa reflexão, o seu aparecimento não implica o abandono, ou ainda, o desaparecimento da fala, antes, se reveste de uma experiência interior, isto é, de uma comunicação-limite, como nos faz pensar Roland Barthes: “Há, portanto, o problema do silêncio interior. Visto que o sujeito é linguagem (fala), de cabo a rabo, o silêncio último da fala interior só pode ser encontrado, buscado, evocado numa zona-limite da experiência humana” (BARTHES, 2003, p. 62-63). Dessa forma, é este silêncio que apontaremos na interpretação dos romances *A maçã no escuro* e *Grande sertão: veredas*, na medida em que estas narrativas fazem o silêncio vir à tona por meio de imagens — tópicas — que demonstram o incompreendido, o incompleto, o desclassificado, o neutro, o naufrágio, o abismo.

Nos romances estudados, aqui, lemos o informe e o selvagem, como dissemos, associados ao silêncio. Em *Grande sertão: veredas*, é possível pensar um silêncio amalgamado na própria narração do narrador-personagem Riobaldo. Dá-se, por vezes, como interrupção do discurso. Por outro lado, neste contar riobaldiano, personagens envolvidas no contexto jagunço, relatado por Riobaldo ao seu interlocutor, prefiguram “zonas” que remetem a um selvagem, como o seu inimigo Hermógenes ou, ainda, a uma figura difícil de explicar, como Diadorim, “neblina” desse herói problemático. Para o primeiro, como afirma Silviano Santiago (2017, p. 25), há uma fala imersa no “enclave selvagem”. Entretanto, é em Diadorim, ser difícil, que “desliza” diante de qualquer entendimento, que Riobaldo vai projetar todo o seu silêncio. Esta figura, em paradoxo, surge como organizadora da narrativa, mas também é a mola propulsora do naufrágio daquilo que é dito, porque esta se reveste de pura incompreensão no momento presente da narração, desclassificando, portanto, possíveis entendimentos conclusivos, antes é neblina que turva a visão, rompendo com formas acabadas e definitivas.

Por outro lado, em *A maçã no escuro*, o selvagem e o informe estão juntamente implicados na vivência de Martim. Para este homem, é possível falar em movimento de desconstrução do sujeito definitivo e total. Nele, convergem as potências que desclassificam, porque no fugitivo há aberturas para zonas que deslocam o ser para pensamentos inacabados, fazendo-o grunhir quando a linguagem verbal não mais dá conta de dizer experiências em que não existem nem mesmo sinônimos, como revela o narrador. Por vezes, é preciso calar, para fazer dizer o incomunicável, os estados pré-linguísticos, isto é, aquilo que configura ainda como experiência interior.

É compreensível a dificuldade da leitura e interpretação dos romances modernos, a exemplo de *A maçã no escuro* e *Grande sertão: veredas*, pois o que o leitor encontra são fenômenos que emergem da relação íntima entre a construção e, ao mesmo tempo, a desconstrução das personagens. Nesse sentido, pensamos que essas figuras ficcionais estão sempre envolvidas na busca do nada e do vazio, convivendo, portanto, sempre com os seus naufrágios. Busca-se, de acordo com esse *Zeitgeist*, pois, repensar os limites e as fronteiras entre o homem e o inumano, como ressalta Moraes: “Por último, como reflexão sobre as fronteiras entre o humano e o inumano, dada a urgência histórica de repensar esses limites e, desse modo, criar possibilidades de reconsiderar a noção de totalidade” (MORAES, 2017, p. 87).

Neste âmbito, o silêncio, como fio condutor, inaugura nas narrativas uma abertura para a reflexão, podendo “invocar” questões filosóficas, inclusive. “Monumentos erguidos” com duro risco, os romances realizam-se como prosa poética, completando-se como situações e acontecimentos inaugurais, inéditos, posto em nascimento quase no momento em que o leitor tem o contato com a obra. Dessa forma, passemos aos romances. Neles, tentaremos estudar, com a consciência do silêncio desse ato, o itinerário da personagem Martim, de *A maçã no escuro*, da escritora Clarice Lispector, e Riobaldo, de *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa.

3. O SILÊNCIO EM A MAÇÃ NO ESCURO E EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS

A quel démon bienveillant dois-je d'être ainsi entouré de mystère, de silence, de paix et de parfums? O béatitude! Ce que nous nommons généralement la vie, même dans son expansion la plus heureuse, n'a rien de commun avec cette vie suprême dont j'ai maintenant connaissance et que je savoure minute par minute, seconde par seconde!

(Charles Baudelaire, *Petits Poèmes en Prose*)²⁴

Dedicaremos esta seção ao estudo do silêncio nos romances *A maçã no escuro* e *Grande sertão: veredas*. Perguntamo-nos, como no excerto de *Petits Poèmes en Prose*, de Baudelaire, que demônio é esse que desperta no homem os sentimentos dúbios, “de mistério, de silêncio, de paz e de perfume”. Acreditamos que os personagens, tanto Martim, quanto Riobaldo experimentam desse demônio, potencializado em vivências que o fazem silenciar ou, ainda, demonstrar em imagens nebulosas o vivido. Em suma, trata-se do contato *tête-à-tête* com o outro, seja no animal ou em outras personagens, cujos estímulos para o silêncio emergem de experiências que são indizíveis e que, no entanto, precisam ser ditas. Nesse paradoxo moderno, a ficção prefigura uma oportunidade para a reflexão acerca de questões que testemunham a incerteza, a dúvida, a atração e o chamado.

Em *A maçã no escuro*, Martim, depois de um crime, foge e, nesse itinerário, dá-se toda uma revolução, na medida em que a personagem “entra” em um terreno da era terciária e, nessa vivência, silencia-se, para grunhir. Martim se abre à escuridão, para capturar ou, quem sabe, apenas tocar uma maçã que se encontra no escuro.

Assim, desenvolveremos uma interpretação do silêncio no romance clariceano pelas vias do selvagem e do informe, nascidos de uma experiência interior, que o fugitivo passa a vivenciar no contato mais próximo ao orgânico. Calando-se, então, faz falar, em paradoxo, o incomunicável e o estado pré-linguístico. Nesse sentido, o silêncio, que aparece como imagem na narrativa de Clarice Lispector, prefigura zonas daquilo que desclassifica, convergindo para experiências de um neutro, que desestabiliza tudo, porque nada conclui, destituído que é do pensamento. Ele encontra-se, agora, em estado de não-saber.

Nessas aberturas, Riobaldo, a personagem de Guimarães Rosa, conta a um doutor da cidade as suas andanças, aventuras e mortes em vedetas com jagunços no sertão. No contar, Riobaldo utiliza-se do silêncio, pois este, sendo impossível resgatar o vivido em sua

²⁴ BAUDELAIRE, 1958, p. 26.

totalidade, por vezes, abre pontos de indeterminação ou se revela em imagens ambíguas, sobretudo, na figura de Diadorim.

Falaremos de um silêncio no romance rosiano como dado da própria narração de Riobaldo. Por meio da narração, articula-se um discurso que revela o naufragar de uma vivência ainda demasiado incomunicável do ponto de vista da ordem do discurso, porque prefigura o delicado, ou seja, aquilo que está em plena latência como pensamento ou, ainda, como experiência íntima que precisa ainda ser “remexida” para fazer-se entender. Dessa maneira, ao relatar o vivido ao interlocutor, Riobaldo, em rememoração, traz à tona acontecimentos que têm como chave, sobretudo, a figura de Diadorim — sua neblina, seu enigma e seu silêncio.

Nesta seção, desenvolveremos a nossa interpretação dos romances separadamente. Em outro momento, nossa abordagem dedicar-se-á a uma análise comparativa. Por fim, passemos ao estudo específico de cada obra, no qual tentaremos decifrar esse demônio moderno que revigora o contar de Riobaldo, o estado de não saber de Martim, fazendo-os “saborear, minuto por minuto, segundo por segundo”, a experiência vivida.

3.1. O silêncio, o informe e a pulsão selvagem em *A maçã no escuro*

Clarice Lispector, autora ligada ao “espírito moderno”, valeu-se do caráter fragmentário do pensamento em suas diversas narrativas, sobretudo, em *Água Viva*, publicado em 1973. Em Clarice Lispector, a crise que se instala na ficção dá-se como projeto estético da autora, principalmente no drama da linguagem, segundo o qual movimentos em espiral perpassam o fragmentado pensamento de personagens que comungam do jogo dramático da linguagem, como apontou Benedito Nunes: “É a linguagem, abrindo-se e fechando-se sobre si mesma, num movimento em círculo, que repete sem cessar o fantasma de uma cisão originária” (NUNES, 1995, p. 134). Nesse sentido, o que Nunes chamou de drama, e com o qual a crítica parece concordar, reveste-se da temática do silêncio, tantas vezes estudado e evidenciado na ficção de Clarice Lispector.

Assim, esse *Zeitgeist*, que liga a obra da autora às manifestações modernas de crise, imbricou-se em seu projeto estético, em que a linguagem e seus limites só podem ser vislumbrados enquanto dramático jogo entre o dizível e o inexpressivo. Entretanto, estando no terreno ficcional, a matéria caótica precisa ser dita, transformada em forma, mesmo carregando o informe em sua particularidade, pois, aqui, não estamos falando de anulação da

linguagem, mas de sua expressividade caótica, que se combina, sobretudo com a fragmentação da consciência. Segundo Moraes, “o modernismo teve como base um princípio que seus exegetas diagnosticaram em uníssono como “fragmentação” do espírito moderno, remetendo à consciência de um passado em ruínas e da instantaneidade do presente” (MORAES, 2017, p. 56-57). A palavra fragmentação, pois, é chave para entender a modernidade, mas vale ressaltar que fragmentar não significa destruir de todo.

Fica-nos a indagação, como Lispector, autora tão lembrada pela crise da linguagem, fragmenta e prefigura o limite do dizível? Por ora, entendemos que se este desenvolve pelo informe e pela pulsão selvagem, imagens que iremos abordar no romance *A maçã no escuro*.

O romance *A maçã no escuro*, de Clarice Lispector, publicado pela primeira vez em 1961, pela editora Francisco Alves, apresenta um enredo que inicia com a fuga de Martim, acusado de assassinar sua esposa. O personagem, no ato da fuga, encontra, inicialmente, uma espécie de “hotel vazio e adormecido” (LISPECTOR, 1961, p. 12)²⁵, no qual passa a noite, antes de continuar o seu itinerário. Na continuação de sua caminhada, o homem visualiza uma fazenda, que pertence a Vitória, local em que mora também Ermelinda, prima da dona do sítio, e criados. Nessa fazenda, Martin, homem de formação matemática, começa a trabalhar, fazendo pequenos e vários reparos, uma espécie de serviços gerais. No mesmo local, Martim é capturado por dois investigadores, acompanhados pelo Professor, homem que visitava as mulheres, quase sempre aos domingos, e pelo Prefeito, depois de desconfianças de Vitória. O romance é dividido em três partes: “Como se faz um homem”, “Nascimento do herói” e “A maçã no escuro”.

Inicialmente, vale a pena refletir sobre a epígrafe que apresenta o livro, que dialoga, sobremaneira, com nossa reflexão. Trata-se de uma referência ao *Upanishade* (Taittiriya)²⁶, livro de instrução religiosa hindu. Vejamos:

Criando tôdas as coisas, êle entrou em tudo. Entrando em tôdas as coisas, tornou-se o que tem forma e o que é informe; tornou-se o que pode ser definido e o que não pode ser definido; tornou-se o que tem apoio e o que

²⁵ Foi mantida, em todas as citações desta obra, a grafia da autora, ainda que em divergência com as orientações atuais.

²⁶ Para efeito de comparação e consulta, vejamos um trecho de *Taittiriya-Upanishad*, o qual a epígrafe de *A maçã no escuro* faz referência. Cf. TAITTIRIYA-UPANISHAD, 1987, p. 37: “Desejando vir a tomar-se de muitos, criar de si muitas formas, Brahman meditou. Ao meditar, criou todas as coisas. Ao criar todas as coisas, penetrou em tudo. Ao penetrar em tudo, tornou aquilo que tem forma e aquilo que não tem forma; tornou-se aquilo que pode ser definido e aquilo que não pode ser definido; tornou-se aquilo que possui apoio e aquilo que não possui apoio; tornou-se aquilo que é consciente e aquilo que não é consciente; tornou-se aquilo que é grosseiro e aquilo que é sutil. Ele se tornou todas as coisas: portanto, os sábios chamam de Real. A respeito dessa verdade, está escrito: antes de surgir a criação, Brahman existia como o Não-manifesto. Do Não-manifesto, foi criado o manifesto. De si, ele criou a si mesmo. Consequentemente, é conhecido como o Auto-Existente.”

não tem apoio; tornou-se que é grosseiro e o que é sutil. Tornou-se toda espécie de coisas: por isso os sábios chamam-no o Real. (LISPECTOR, 1961, p. 7, grifo nosso)

A epígrafe direciona-nos à nossa questão: o silêncio pelo informe. Naquela noite de descanso, após o imaginado crime, o homem deu um pulo e, neste ato, deu-se toda a sua revolução. Como demonstra a epígrafe, Martim “entrou em tudo”, refez-se no informe, num estado primitivo, primário, no qual o selvagem habita e a linguagem clara se perde, perfazendo-se em silêncio: “Quando o silêncio se refez dentro do silêncio, Martim adormeceu ainda mais longe. Embora no fundo do sono alguma coisa ecoasse difícil, tentando se organizar” (LISPECTOR, 1961, p. 12). Pela epígrafe de abertura, sabemos que a trajetória do sujeito dar-se-á em aprendizado pelo encontro com o informe prefigurado no selvagem, e nessa ambiguidade, em “ser definido; e o que não pode ser definido”, o personagem encontrará o seu real, constituído de vivência íntima, sem forma, portanto, de uma realidade transformadora e desarticuladora de si.

Assim, naquela noite, Martim, após o descanso entraria na potência de si mesmo, isto é, em suas possibilidades não presas às conjecturas morais e de pertencimento social, esquecendo, por vezes, o próprio crime cometido: “Martim percebeu o silêncio e dentro do silêncio a sua própria presença. Agora, através de uma incompreensão muito familiar, o homem começou enfim a ser indistintamente ele mesmo” (LISPECTOR, 1961, p. 15). Martim passou a conhecer-se em um estágio anterior à moral, deixando-se de ser produto social, para, enfim, tocar o que não pode ser dito com facilidade, no arriscado estado inexpressivo do informe.

O personagem, naquela “noite de março tão escura quanto é a noite enquanto se dorme” (LISPECTOR, 1961, p. 11), começa a vislumbrar o informe, posto que Martim, como herói moderno, é inacabado e necessita sempre projetar-se em experiências novas. Nossa reflexão começa no pulo de Martim, no mergulho na noite, em que o pulsar do corpo reflete qualquer coisa de selvagem: “ninguém ensinara ao homem essa convivência com o que se passa de noite, mas um corpo sabe” (LISPECTOR, 1961, p. 17). Por meio do corpo, o sujeito penetrará na natureza, misturando-se aos animais, grunhindo. No fundo, Martim silenciará para vislumbrar a possibilidade da metamorfose. Para esta noção, vale a pena recorrer ao verbete “metamorfose”, de Georges Bataille (2018), publicado na revista *Documents*:

Podemos definir a obsessão pela metamorfose como uma necessidade violenta, que se confunde, aliás, com cada uma de nossas necessidades animais, incitando um homem a abandonar subitamente os gestos e atitudes

exigidos pela natureza humana: por exemplo, um homem no meio de outros, num apartamento, se joga de peito no chão e devora a comida do cachorro. *Há, assim, em cada homem um animal trancado numa prisão, como um forçado*, e há uma porta, e se a porta é entreaberta, o animal se precipita para fora como o prisioneiro que acha a saída [...] É nesse sentido que vemos um homem como uma prisão de aparência burocrática. (BATAILLE, 2018, p. 133, grifo nosso)

Vê-se, aqui, um ponto fundamental para o entendimento da ficção de Clarice Lispector. No pulo de Martim, temos um corpo que recusa a “domesticação”, invocando-se novas experiências, da ordem do sensorial. Em suma, o personagem responde às potências selvagens, que sempre estiveram guardadas no interior de si mesmo, precisando apenas de um pulo. Nessas novas experiências, portanto, o homem aproxima-se, cada vez mais, do animal, de lugares abertos e não definidos em nenhuma forma. Martim, no silêncio, coloca-se mais próximo ao animal, em gestos duros e selvagens:

Qualquer porém que tivesse sido o motivo, esquecera-o. E andando sem parar, *o homem coçou violentamente a cabeça com duros dedos* [...] Então passou a mão pelo rosto e sorriu misteriosamente *ao sentir a barba dura apontar*, o que também era alguma coisa promissora e satisfatória. [...] Guiava-o a suavidade dos brutos, *a mesma que faz com que um bicho ande bonito*. (LISPECTOR, 1961, p. 23-24, grifo nosso)

O selvagem, pois, no romance, revela um lugar que incita à abertura do sujeito, à busca de um homem novo, em sua ancestral animalidade, estando “firmemente assentado na própria Natureza, é porque se acham integrados ao ser universal de que não se separam e de que guardam a essência primitiva, ancestral e inumana” (NUNES, 1995, p. 132). Nesse mundo primitivo e ancestral, é impossível falar em forma fixa e prefigurada. Dessa forma, ao fugir, Martim, afasta-se do mundo em que “sobram os escritórios, as carteiras de identidade, uma existência de domésticos cheios de fel” (BATAILLE, 2018, p. 133), para um “terreno” aberto — pré-linguístico.

O homem, assim, abre-se às mutações permanentes, porque não é possível pensar, na modernidade, em estabilidade e precisão. Nesse sentido, Martim imbrica-se em tempos originários, nos quais o informe desclassifica todas as coisas. À luz de Bataille, Eliane Moraes, afirma que “a anatomia moderna desrealizava por completo a forma humana, partindo de uma permanente recusa em fixá-lo segundo qualquer possibilidade estável ou consistente” (MORAES, 2017, p. 68). Entendemos, pois, que o romance *A maçã no escuro* se elabora como movimento de desrealização, fundamentando-se na modernidade, isto é, em parâmetros antimiméticos, como declara Olga de Sá (2004) em *Clarice Lispector: a travessia*

do oposto:

Nesse entretempo, nas inúmeras releituras dos livros de Clarice, eu “encalacrara” em *A maçã no escuro*, para mim, seu livro de mais difícil abordagem. Inscreve-se no âmagô de uma ambiguidade intrínseca, nega-se a qualquer sentido tradicional de *mimesis* e, sendo um livro total, resvala, negaceia, como o “cujo”, o “outro”, o “não-sei-que-diga” ... de *Grande sertão: veredas*. Constrói-se, destruindo-se. (SÁ, 2004, p. 24)

Concordamos com Olga de Sá, sobretudo, ao afirmar que o romance “constrói-se, destruindo-se”. Faz-se mister declarar que a construção pela destruição dá-se como artifício narrativo do apagamento das formas fixas. Martim, na ânsia de encontrar-se, apaga qualquer tentativa de estabilidade, tornando-se um herói desajeitado: “Pois havia de ser naquele momento que, perdendo a garantia com que um homem fica sôbre dois pés, êle se arriscou à penosa acrobacia de voar desajeitado” (LISPECTOR, 1961, p. 24-25). De sorte, que Martim, ao prefigurar o não-equilíbrio, passa a recuperar o tempo primeiro, original e antigo: “De um modo obscuro e perfeito êle próprio era a primeira coisa posta no domingo” (LISPECTOR, 1961, p. 27). Em *A maçã no escuro*, o homem indaga-se sobre seus limites, aliás, sua condição só pode ser o da transformação, da mutação e da eterna metamorfose. Sendo, pois, a forma como Martim perde a linguagem “social” para grunhir: “— Não sei mais falar, disse então para o passarinho [...] ‘perdi a linguagem dos outros’, repetiu então bem devagar como se as palavras fôssem mais obscuras do que eram” (LISPECTOR, 1961, p. 32).

Assim, ao pular para um “terreno terciário”, Martim evoca desclassificações de si. Pelo selvagem, nosso personagem foge da burocratização da vida, para experimentar sensações com o outro, numa total manifestação de alteridade com o animal e consigo mesmo, como sublinha Olga de Sá: “Martim é um fugitivo. No plano da fábula: foge da polícia, por causa do crime cometido. No plano da trama: foge, ao encontro de si mesmo. O crime projeta-se como ato de liberdade, de ruptura com a sociedade e a desgastada linguagem cotidiana: escolhe o silêncio” (SÁ, 2004, p. 70). Na complexa narrativa, a fuga libera nosso personagem para o outro e, neste outro, possibilita o encontro com o inexpressivo.

Ao inexpressivo, o sujeito da fuga experimenta o local da indefinição em relação às fronteiras entre o humano e o inumano. Trata-se de uma possibilidade, assim como uma necessidade de implantar uma “nova sensibilidade que pudesse deslocar o horizonte humano” (MORAES, 2017, p. 85). No fundo, Martim tocara a potência de existir sem compreender. Como um animal, o fugitivo “descobriria a potência de um gesto” (LISPECTOR, 1961, p. 37). No contato com o selvagem, a ficção de Clarice Lispector descortina a fronteira do homem e

do animal, lugar em que se manifesta o indizível, como argumenta Evando Nascimento (2012) em *Clarice Lispector: uma literatura pensante*: “A literatura de Clarice tem ajudado a questionar os limites do humano, na medida em que traz para seu espaço formas concorrentes em relação à tradição, tais como animais e objetos, texturas, paisagens, cores, trechos musicais, ruídos e silêncios” (NASCIMENTO, 2012, p. 25). Em *A maçã no escuro*, a fuga inaugura no sujeito uma espécie de heroísmo primitivo, desclassificando as coisas, a natureza, e, principalmente, o pensamento, ao passo que Martim esquece, desorganiza e deixa, por vezes, de usá-lo, tornando-se selvagem:

E porque aquêlo homem parecia não querer nunca mais o pensamento nem para combater outro pensamento — foi fisicamente que de súbito se rebelou em cólera, agora que enfim aprendera o caminho da cólera. *Seus músculos se comprimiram selvagememente* contra a imunda consciência que se abrira ao redor da unha. Ilógico, *lutava primitivamente com o corpo, torcendo-se numa careta de dor e de fome, e com voracidade êle todo tentou se tornar apenas orgânico.* (LISPECTOR, 1961, p. 50, grifo nosso)

Em nossa leitura pelo informe, esse trecho é revelador, porque configura todas as questões em que estamos tentando expor. O fugitivo da polícia descarta o pensamento como artifício da lógica, preferindo, agora, a desordem e o selvagem, que se vinculam às pressuposições do imundo, próprio do informe. Neste momento, é importante recorrermos ao verbete “Informe”, de Georges Bataille (2018), publicado na Revista *Documents*. Vejamos: “Termo que serve para desclassificar. [...] Em contrapartida, afirmar que o universo não se assemelha a nada e é apenas informe equivale a dizer que o universo é algo como uma aranha ou um escarro” (BATAILLE, 2018, p. 147). Vê-se que Martim, ao desorganizar o pensamento, aproxima-se da matéria sem forma, limite entre o homem e o animal, como já tivemos oportunidade de argumentar.

Em suma, a desorganização do pensamento imbrica-se à nostalgia do homem em relação ao reino animal, de que trata Evando Nascimento (2012, p. 27). Para o crítico, essa “saudade” configura-se em uma espécie de chamado, apelo ou vocação, sendo, pois, o motivo pelo qual Martim se aproxima do selvagem, deixando a linguagem humana para grunhir. Nesse caso, pensamos que a palavra é limitadora, caso consideremos o chamado selvagem. Ao deixar de apenas nomear o mundo, o homem começa a mover-se pela potência que é invocada pelo animal, entretanto, como ressalta Nascimento, “a afinidade eletiva para com os bichos por vezes se traduz estrategicamente num anti-intelectualismo fingido” (NASCIMENTO, 2012, p. 28). Assim, o pensamento deixado por Martim à medida que avança em seu itinerário, configura a fuga do raciocínio, daquele “penso, logo existo”

cartesiano, segundo o qual o existir se dá apenas pela razão. Outro aspecto que precisa ser delineado diz respeito à questão do abandono da linguagem. Martim, por um momento, prefere a contemplação do orgânico ao claro discurso — a linguagem social. Todavia, como dissemos, sendo impossível “descartar” a linguagem de todo, o silêncio prefigura-se no romance como o próprio movimento do dizer, isto é, de um calar que diz.

Em *A maçã no escuro*, interessa o existir pelo impensável, explicando-se, daí, todo o bestiário que se abre na ficção de Lispector: “parece-lhe que no grande silêncio êle estava sendo saudado por um terreno da era terciária, quando o mundo com suas madrugadas nada tinha a ver com uma pessoa” (LISPECTOR, 1961, p. 89). Nesse terreno terciário, o informe é a base de tudo, porque nada apresenta forma, confundindo-se os seres e o terreno, como demonstra o trecho seguinte: “E se a visibilidade atingia o terreno, revelavam-se fôlhas mortas se decompondo, pardais que se confundiam com o chão como se fôssem feitos de terra, as ratas negras e miúdas que haviam feito ninho naquele mundo rudimentar.” (LISPECTOR, 1961, p. 90-91). Martim, visualizando todo o terreno antigo, ancestral, primário, aprovava tudo por meio do seu silêncio. O silêncio de nosso herói instaura a capacidade do olhar, da contemplação da natureza em seu estado mais bruto, neste lugar, onde a palavra e seu poder de nomeação não têm mais valor fundamental. Martim tornava-se bruto, silenciando:

Naquele porão vegetal, que a luz mal nimbava, o homem se refugiava calado e bruto como se sòmente no princípio mais grosseiro do mundo aquela coisa que êle era coubesse: no terreno rastejante a harmonia feita de poucos elementos não o ultrapassava nem ao seu silêncio. O silêncio das plantas estava no seu próprio diapasão: êle grunhia aprovando. Êle que não tinha nada a dizer. E que não queria falar nunca mais. Êle que em greve deixara de ser uma pessoa. (LISPECTOR, 1961, p. 90)

“E que não queria falar nunca mais”: Vemos que Martim, herói que se desconstrói, deseja deixar de usar a linguagem verbal, porque tem consciência que, neste terreno terciário, o não-entendimento é a chave para o contato com o outro. No romance, por exemplo, o inexpressivo reveste-se de silêncio pela intersecção com o inumano, em que começa o informe. Para isso, discute-se a categoria do humano, ou ainda, do ponto de vista da cultura, o âmbito em que começa o que chamamos de homem.

Clarice Lispector utiliza-se da revisita à pré-história, ao período anterior à linguagem, momento em que os seres eram apenas potência. Na narrativa, esse vigor coexiste entre Martim, os vegetais e os animais: “E ninguém guiava os passos de ninguém: a planta suja de poeira se compreendia assim como se enroscava. Ali era o escuro ar de que vive uma coisa

viva” (LISPECTOR, 1961, p. 91). Portanto, no romance, o silêncio, isto é, o drama da linguagem só é possível caso consideremos o informe, o qual se coloca por meio das imagens primitivas no romance, em que se coaduna com um contato mais próximo da natureza, forma pelo qual o inexpressivo e o aberto aparecem, espaço do dinamismo.

Martim procurara o movimento, desde a fuga, seu itinerário sempre foi para a abertura da experiência, no fundo, no contato mais próximo com o animal. Nesse sentido, é oportuno recorrermos ao pensamento de Giorgio Agamben em *O aberto: o homem e o animal*. Para ele, “enquanto o homem tem sempre diante de si o mundo, está sempre e apenas ‘diante’ (*gegenüber*) e nunca atinge o ‘espaço puro’ do fora, o animal se move, em vez disso, no aberto” (AGAMBEN, 2017, p. 92). A abertura, portanto, no contato com o animal, coloca o homem sempre em processo de um *devenir*, em um lançar-se para novas experiências. Assim, nesse movimento, o sujeito deixa de ter forma fixa, porque o dinamismo impede-o de constituir-se em qualquer forma, sendo, pois, o momento em que Martim se aproxima do animal, de sua forma, sem tê-la: “Depois, por um altruísmo de identificação, foi que êle quase tomou a forma de um dos bichos. E foi assim fazendo que, com certa surpresa, inesperadamente pareceu entender como é uma vaca” (LISPECTOR, 1961, p. 106).

Ao entrar em contato, corpo a corpo, com as vacas, Martim entra em uma zona fronteira entre o homem e o animal. Espaço do inumano, do lugar “quente e bom que pulsava como uma veia grossa” (LISPECTOR, 1961, p. 108), para emergir, enfim, dessa relação homem-animal, “das zonas fronteiriças e da impossibilidade de separar completa e simetricamente os dois blocos. É certo animal no homem e certo homem no animal” (NASCIMENTO, 2012, p. 30). Em *A maçã no escuro*, essa alteridade entre homem e animal dá-se em “veias grossas”, como sublinha o narrador, daquilo que há de comum entre ambos: “Era à base dessa larga veia que homens e bichos tinham filhos” (LISPECTOR, 1961, p. 108).

Além disso, neste mundo grosseiro, Martim apenas vivia, sem planos e perspectivas futuras. Como um animal, ele apenas estava sendo, como afirma Olga de Sá (2004) em relação ao espaço que constitui o itinerário de Martim. Segundo Sá, “o terreno, onde a natureza se impunha, soberana, pertencia à aurora do mundo, tempo em que a inteligência servia apenas à sobrevivência da espécie, como os ratos” (SÁ, 2004, p. 77). Assim, no romance, o inexpressivo, como projeto moderno, refere-se a esse estágio pré-linguístico, o “atrás do pensamento”, em que o animal é posto como movimento, assim como reforça o inalcançável da forma fixa. Como única possibilidade, Martim, herói sem classificação, desorganiza o mundo para desarticular-se de amarras e prisões sociais. Pelas imagens

primitivas, o personagem chega ao nada, porque tudo é transformação e não designação.

Estamos, pois, no espaço do aberto, em que as imagens sempre estão para desorientar, como desarticuladoras de chegadas: “Experimentou calcular se estaria perto ou infinitamente longe daquilo que acontecia em algum lugar. Mas parava, e de novo o silêncio do sol se refazia e o desorientava” (LISPECTOR, 1961, p. 53). Em relação à não-chegada em *A maçã no escuro*, Nascimento (2012), afirma tratar-se de um romance que, ao mesmo tempo não o é, “experimentando-se como poesia e como pensamento, na obra de em processo de Clarice Lispector. Em processo: aquilo que nunca se completa de todo, por motivos de indeterminação dessublimadora” (NASCIMENTO, 2012, p. 261). Concordamos com Nascimento, sobretudo, ao afirmar que o “romance” se comunica no pensamento e na poesia. Poderíamos conjecturar novas possibilidades, caso abordemos a poesia como manifestação da idade mais remota, ao momento pré-lógico, como sublinha Sá: “a poesia é uma linguagem própria da idade fantástica, enquanto a prosa é própria da idade lógica; e como a idade fantástica, existiu primeiro” (SÁ, 2004, p. 80).

A narrativa, como é possível verificar, reclama sempre a pré-história, quando tudo se misturava em pulsão selvagem e nada se individualizava. No fundo, o que ocorre no romance são marcas que colocam em evidência a desrealização constante do mundo e do sujeito, numa espécie de dialética negativa, transgredindo e deslocando formas por meio de desvios, como afirma Georges Didi-Huberman (2015) ao refletir sobre o pensamento de Bataille. Sobre o movimento, argumenta que se trata de uma “operação capaz a um só tempo de desmentir a realidade em cada ‘documento’ do real e de ‘torná-lo’ demente, proliferante, proteiforme, ativa, criadora” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 246). Tal caráter desviante e, ao mesmo tempo, criador, interessa-nos para pensarmos o caso de Martim, porque esse homem parece desviar-se da natureza da forma para emergir em um novo caminho, mais criativo, assim como em um tempo inaugural, portanto, mais original. Queremos dizer, com isso, que Martim, ao movimentar-se, como num “pulo de macaco” (LISPECTOR, 1961, p. 15), desorganiza o real, transformando-o em não compreensão.

Portanto, quando lemos *A maçã no escuro*, é imprescindível o valor dado ao silêncio no romance. Além disso, vale ressaltar que a tópica do silêncio precisa ser considerada no âmbito do projeto estético da autora, pois é recorrente em toda a sua obra. Assim, caso visitemos a fortuna crítica da escritora, a temática é exposta em suas mais diversas abordagens. Benedito Nunes, importante intérprete de Clarice Lispector, interpretou o silêncio pelo viés ontológico, como se verifica no fragmento:

Como a existência pessoal de Martim, que fracassa, também fracassa o dizer da narrativa. Todos os temas gerais, de ordem filosófica e religiosa — liberdade e ação, bem e mal, conhecimento e vida, intuição e pensamento, o cotidiano e as coisas, Deus e a existência humana — que aparecem entrelaçados na prática meditativa de *A maçã no escuro* — podem ser traduzidos a um só problema, latente ao itinerário do herói e à trajetória da própria narrativa, e que dá a esse romance uma latitude metafísico-religiosa: *o problema do ser e do dizer*. (NUNES, 1995, p. 57, grifo do autor)

Concordamos com o crítico, ao sublinhar que a questão fundamental de *A maçã no escuro* coloca-se também no âmbito do dizer, entretanto, faz-se mister esclarecer que o silêncio, explicado por alguns como limite da linguagem, em seu drama, precisa revestir-se de alguma forma. Queremos dizer, com isso, como apontou Mayara Guimarães (2009), a respeito da personagem G.H de *A Paixão Segundo G.H*, em sua tese *Clarice Lispector e a deriva dos Continentes: a descoberta do mundo à encenação da escrita*, que, quando a mulher “é lançada à desorganização, a personagem sabe que precisará dar contorno ao informe” (GUIMARÃES, 2009, p. 95). Entendemos, então, o silêncio como abordagem performática para inserir a linguagem em seu drama, onde o limite se desenvolve no inexpressivo e, neste inominável, encontramos as zonas fronteiriças entre o homem e o animal, exposto anteriormente.

Nunes, em sua interpretação de *A maçã no escuro*, fundamenta seu argumento em relação ao silêncio como momento de receptividade e estado de contemplação de Martim diante da natureza. O crítico explica: “Martim está mais próximo da Natureza do que das mulheres da fazenda” (NUNES, 1995, p. 43). Com isso, aceitamos a leitura de Nunes e acrescentamos ainda que pelo contato com o animal é que Martim descortina o inexpressivo, sendo, pois, o silêncio evidente na narrativa, mas “sua jornada está cifrada na tentativa de dar forma ao informe” (GUIMARÃES, 2009, p. 94). Dessa forma, o silêncio na ficção de Clarice Lispector não significa um simples calar, da maneira como pensou o filósofo Wittgenstein, ao dizer que “o que não se pode falar, deve-se calar” (WITTGENSTEIN, 1968, p. 129). Na ficção de Clarice Lispector, ao contrário, mesmo diante de matéria tão delicada, é preciso dizer, ainda que seja por meio de uma forma dramática.

Em espiral, a narrativa se desenvolve em deslocamento e desvios. O romance, construindo-se, destruindo-se, retorna ao inorgânico, ao contato com os minerais, fazendo-se em silêncio. Entretanto, como jogo, o enredo volta-se sobre si mesmo, num desafio, “sem apoio das mãos, o leitor tenta morder a casca lisa de uma maçã, que continuamente se desloca” (SÁ, 2004, p. 82). Martim, herói que se movimenta como um bicho, escolhe, em

certos momentos, a mudez, quase em silêncio de mito primordial, para contemplar o inexpressivo, confundindo-se com ele, numa alteridade e, ao mesmo tempo, reveste-se de uma potência em que não se dá pela “linguagem dos outros”: “Aquêlê homem rejeitara a linguagem dos outros e não tinha sequer comêço de linguagem própria. E no entanto, oco, mudo, rejubilava-se” (LISPECTOR, 1961, p. 36).

O romance evidencia, na ficção de Lispector, como sublinha Carlos Felipe Moisés, “um momento de crise da ficção contemporânea, que põe em xeque a própria consciência individual, enquanto via de acesso à realidade” (MOISÉS, 1989, p. 153). Vemos, pelo contato com o animal, o inexpressivo e o silêncio, uma atitude desgovernada do sujeito que se projeta no contato com o “inominável, sem medida comum com a experiência ou com a palavra” (PRADO JR, 1989, p. 25). Em suma, Martim descortina o mundo pelo silêncio, à medida que a experiência do olhar, do contato corpo a corpo, *in natura*, fê-lo corresponder aos mecanismos desgovernados do selvagem. Pelo silêncio, em sua mudez, o homem vive sem pensamento, e, se não há pensamento, não existe linguagem que nomeia. Entretanto, estamos no terreno da narração ficcional, e o impronunciável precisa ser dito, sendo feito por imagens que “amontoam” o primitivo numa poética da desordem.

A maçã, fruta de casca lisa, precisa ser comida com cuidado; caso contrário, foge das mãos: “Mas em espirais tão largas que êle já não poderia vê-las assim como não via a larga linha de curvatura da terra. Havia algo que era essência gradual e não para se comer de uma vez” (LISPECTOR, 1961, p. 119). Há, aqui, um fragmento que demonstra a complexidade do romance, livro que pede um leitor paciente, capaz de entregar-se à desorganização e aos fluidos do selvagem. Ressaltamos, ainda, que um leitor ideal desta narrativa, é aquele que sabe escutar o silêncio e, que no interior deste, tem consciência que muita coisa é dita, porque silêncio não significa ausência, ao contrário, é presença que se dá na “latência das coisas” (LISPECTOR, 1961, p. 119).

Trata-se de uma crise representativa em *A maçã no escuro*, unindo-o ao *Zeitgeist* de um período em que a linguagem se encontra em seu drama, assim como rompe com a realidade, em sua capacidade mimética. Steiner argumenta que “um rompimento com a linguagem era, presume-se parte de um abandono mais generalizado da confiança nas estabilidades e na autoridade expressiva da civilização centro-europeia” (STEINER, 1988, p. 71). Em Clarice Lispector, a tensão em torno do dizível e do indizível, como ressalta Nunes (1995), faz-se por meio de um drama da linguagem.

Então, como foi exposto, é presumível afirmar que o inexprimível, revestido de

informe, é dito em imagens selvagens. Sob esse viés, achamos radical o excerto de Steiner, ao dissertar que “o silêncio é uma alternativa. Se as palavras pronunciadas no meio urbano estão impregnadas de selvageria e mentiras, nada fala mais alto do que o poema não-escrito” (STEINER, 1988, p. 74). Em Clarice Lispector, autora que prenuncia a crise, sobretudo em seus romances, escreve, dando forma ao inexpressivo; além disso, se o silêncio aparece é para dizer, em escritura performática, a existência de um lugar, que nasce do interior do sujeito, de sua incompletude e da incapacidade de a linguagem escrita dizer mimeticamente, de acordo com os parâmetros tradicionais do narrar, o vivido e as experiências em sua totalidade.

Como explicamos, o inominável perpassa pelo selvagem, da sua capacidade fronteiriça. Apenas por meio dele, é possível morder a maçã em terreno terciário. Martin tornou-se um novo homem, pois encontrou a sua potência impessoal, pelo silêncio:

Com a nova limpidez da visibilidade, o torpor do homem desapareceu. *E como se agora sua energia estivesse a seu próprio alcance e medida*, êle se ergue sem nenhum esforço. Uma alerteza impessoal o tomara como a de um tigre de patas macias. *Agora êle era real e silencioso.* (LISPECTOR, 1961, p. 57, grifo nosso)

Em Clarice Lispector, ocorre a desestabilização da linguagem, principalmente em narrativas monologais, como *Água Viva* ou *A paixão segundo G.H.*, sendo, assim, nessa crise, a possibilidade da prosa aproximar-se do poético, o qual poderíamos designar de prosa-poética, como se dá também em *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. Nessa abordagem, o “poético” é um artifício dessas narrativas em que a desrealização é mola propulsora. Pela desrealização, a linguagem desenvolve-se em espiral, como já mencionamos em nosso estudo, assim como necessita de longas paradas reflexivas. A imagem, pois, da ordem do poético, inaugura, nesses romances de desrealização, um estímulo para a desordem.

Portanto, essa faculdade poética em *A maçã no escuro*, pela sua capacidade desorganizadora e de desvio, cria enigmas, como costuma ser próprio da metáfora, e impulsiona itinerários pelo selvagem, de um mundo pulsante e que coexiste no interior de cada homem: o selvagem. Como pensou Derrida, “o pensamento do animal, se pensamento houver, cabe à poesia” (DERRIDA, 2002, p. 22). Da poesia, portanto, emana toda a nua substância que interrompe as bases sólidas das coisas, sendo, ao mesmo tempo, criadora, pois impulsiona o movimento.

Para isso, faz-se necessário um trabalho de construção, para dar forma, transformando-as em imagens a fuga e o encontro do homem consigo mesmo, como revela Regina Machado (1989) em *Crime e desistência nos textos de Clarice Lispector*: “em *A maçã no escuro*, tem

também por tarefa um trabalho de construção: ele deve dar forma a uma vida de homem, a partir de uma perda originária de forma e de linguagem humanas” (MACHADO, 1989, p. 119). Da capacidade de dar forma, no plano da narrativa, construindo-se para desconstruir um herói, o romance caminha por zonas perigosas em que não é possível imaginar nenhuma forma fixa, isto é, onde habita o selvagem em seu deslocamento ou o aberto de que fala Giorgio Agamben (2017).

Nesse sentido, Martim, herói dinâmico, descola-se da forma fixa humana, e nesse desprender-se expõe a precariedade da linguagem, porque sua presença reflete sempre o desclassificado, a não categoria. Entende-se, assim, sua mudez, porque “seu grande silêncio não era apatia. Era uma profunda sonolência em guarda” (LISPECTOR, 1961, p. 92). No fundo, “o nascimento do herói” mostra a nunca completude do ser. Assim, nascimento significa continuação, processo constante, primazia do informe, estando o homem aberto aos atravessamentos do que não foi dito, o inominável.

Martim é uma constante metáfora do fluir, de “um mundo ainda sem sentido nem significação, não humano, inexpressível como o silêncio que perpassa todas as coisas, inclusive os homens, sustentando-os desde dentro” (NASCIMENTO, 2012, p. 222). No romance, então, ao desestabilizar o sujeito, o não humano aparece como possibilidade de dizer o indizível, que se coloca como projeto estético de Clarice Lispector. Justifica-se, pois, a ênfase que se dá ao silêncio, lugar onde começa a incompletude do ser e do inexpressivo das coisas.

Martim, ao pular para o terreno terciário, lança-se à abertura e ao inesperado, devendo estar pronto para tudo, pois seu existir, agora, dá-se como projeção da vivência sem nenhuma ideia que a pudesse repeti-la, pois “não havia sinônimo para nenhuma coisa” (LISPECTOR, 1961, p. 32). Em suma, o fugitivo, ao entregar-se à natureza, passa a viver em riscos, assim, vendo-se exposto ao selvagem, pode-se dizer que “diante do olhar do animal, tudo pode me ocorrer, eu sou como uma criança pronta para o apocalipse” (DERRIDA, 2002, p. 31). Martim perde a linguagem humana para grunhir e, neste ato, silencia e assume sua latência em devir.

No sítio, trabalhando para Vitória e sendo vigiado por Francisco, criado do lugar, Martim continua em devir, recusando o pensar, para olhar: “o homem não antecipou nada: viu o que viu. Como se olhos não fôssem feitos para concluir mas apenas para olhar” (LISPECTOR, 1961, p. 88). Outro aspecto interessante no que tange ao sítio, é a desordem que emana do terreno, como uma potência da natureza para desestabilizar tudo, como fica

demonstrado neste fragmento:

O terreno fôra provávelmente uma tentativa, por fim abandonada, de jardim ou horta. Percebiam-se restos de um trabalho e de uma vontade. Certamente haviam alguma vez tentado estabelecer ali ordem inteligível. Até que a natureza, antes expulsa pelo plano de ordem, voltara sorrateiramente e lá se instalara. Mas em seus próprios têmos. (LISPECTOR, 1961, p. 89)

Vê-se, então, que a natureza, desordenadora de ordem, como Martim após o pulo, desestabiliza planos concretos e seguros, para instaurar outra perspectiva. Nessa nova abordagem, é o informe que se coloca em seu diapasão pelo silêncio, movimentando-se e confundindo-se: “Na irmanação do silêncio, como um fuso trabalhando, um movimento não se distinguiu do outro. Essa foi a sossegada confusão onde Martim caíra” (LISPECTOR, 1961, p. 89). No sítio de Vitória, Martim movimenta-se como um animal e contempla o terreno em sua desordem. O fugitivo recebia as ordens da dona do lugar, mas sabia, corpo a corpo com a natureza, que tudo caminhava para o desordenado e, com isso, silencia para melhor ver o dinâmico acontecimento: “terra grossa se esfarelava junto de um formigueiro; era uma desordem tranqüila” (LISPECTOR, 1961, p. 89).

Quando Vitória pedia: “— Quero silêncio, quero ordem, quero firmeza” (LISPECTOR, 1961, p. 85), a terra respondia com desarticulação, e Martim aprovava, grunhindo e silenciando. A potência para a desconstrução do mundo e do sujeito parecia constituir-se também na essência da moradia das primas. Por exemplo, na chegada de Ermelinda, após a morte do marido, o sítio transformara-se. De acordo com o narrador, havia uma “escuridão tranqüila que depois da chegada da prima *ganhara uma potência informe*” (LISPECTOR, 1961, p. 76, grifo nosso). Com isso, entendemos que aquela fazenda projetava para Martim uma oportunidade para continuar seu modo de contemplar as coisas fora da ordem, em plena liberdade de execução.

Martim, mesmo recebendo ordens de Vitória, mandava no seu corpo, influenciado em apenas ser, “tinha agora todos os sentidos que um rato tem” (LISPECTOR, 1961, p. 102). O homem desenvolvia as atividades no sítio, desprendendo-se de um futuro ou, ainda, de projetos ordenadores, como um bicho, “quando dormia, dormia. Quando trabalhava, trabalhava. Vitória mandava nêle, êle mandava no próprio corpo. E algo crescia com rumor informe” (LISPECTOR, 1961, p. 103). O personagem de *A maçã no escuro*, como vimos, silencia para contemplar a coisa orgânica, o seu dinamismo. Como sublinhou Nascimento (2012), “o olhar é somente um dispositivo para desencadear inúmeras outras sensações e pulsações” (NASCIMENTO, 2012, p. 78-79). O terreno, portanto, desperta em Martim o

olhar em pulsação e latência, assim como o faz silenciar em estado de não saber, como fica evidente no excerto:

Êle se punha em estado de “pouco saber”. Pois essa era a condição essencial ao terreno. Em não saber, havia no homem uma alegria sem sorriso assim como a planta se cumpre grossa. [...] E ficava com o punhado de terra na mão. Bronco, com a terra na mão; como melhor forma de ser. [...]. Pensar se transformara agora num modo de se esfregar no chão. (LISPECTOR, 1961, p. 101-102)

Na literatura de Clarice Lispector, como fica evidente em toda a sua obra, há uma vontade, uma potência, para a neutralidade. Sob essa perspectiva, o silêncio, como tópica de um projeto estético, emaranha-se a outras questões que se desenrolam na crise da representação moderna, na qual a ficção clariceana se coloca. No neutro, poderíamos conjecturar como lugar do selvagem, o silêncio instaura-se como plano performático de interiorização do sujeito. Lucia Helena, ao tratar de *A paixão segundo G.H.*, afirma: “Veja-se, por exemplo, G.H., que se submete à experiência de comer a seiva animal da barata, numa transubstanciação com algo que, na poética de Lispector, sobretudo nessa narrativa, aponta para o neutro, espécie de limbo entre o nojo e sedução” (HELENA, 2010, p. 36). Na narrativa, o neutro desenvolve-se no plano da desordem e do apagamento da linguagem comum e social, para fazer emergir um herói que recusa a construção, desconstruindo-se.

No curral, Martim era chamado pelas vacas, da maneira como argumenta Evando Nascimento (2012, p. 27). Naquele lugar, de entranhas e sangue, o silêncio e o informe davam-se em mais alta potência: “Na imundície penumbrosa havia algo de oficina e de concentração como se daquele enleio informe fôsse aos poucos se aprontando concreta mais uma forma” (LISPECTOR, 1961, p. 104). No ambiente das vacas, a imundície, da ordem do informe, como pensou Bataille (2018, p. 147), evocava aos corajosos ao contato corpo a corpo, como fica claro nesse trecho: “Uma pessoa pouco corajosa poderia vomitar à fragrância imunda” (LISPECTOR, 1961, p. 105). O fugitivo, ao ser atraído em demasia pela sujeira do curral, voltava-se à desordem e à fuga daquele mundo da lógica matemática em que pertencia outrora, pois, “habitado a números, êle recuava à desordem” (LISPECTOR, 1961, p. 104).

No curral, o homem confundia-se com as vacas. No ambiente imundo, silenciava, porque “pertencia agora ao curral” (LISPECTOR, 1961, p. 108). Assim, nessa mistura, entendemos o silêncio em sua transformação. Martim saía do silencioso mundo das plantas para o mugido das vacas, confundindo-se: “O calor do corpo do homem e dos bichos se

confundiu na mesma mornidão amoniada do ar. O silêncio do homem automaticamente se transformara. Êle enfim ganhara uma dimensão que uma planta não tem” (LISPECTOR, 1961, p. 107). Interessa-nos essa espécie de dupla fuga do personagem. Primeiro, pulou a um terreno terciário, depois, fora “chamado” para o curral pelo cheiro das entranhas das vacas, portanto, uma segunda fuga se formara.

Nesses movimentos, o mesmo silêncio, embora transformado, colocava-se em seu itinerário. Por vezes, incomodava, sobretudo, a dona da fazenda: “Vitória se inquietava. [...] Sentia à sua disposição aquele homem calado que faiscava ao sol, calado e de olhos abertos” (LISPECTOR, 1961, p. 109-111). Martim, fora da ordem, quase por instinto, pela experiência, adentrou o mundo selvagem numa nostalgia do bicho, como sublinhou Nascimento (2012, p. 27). Para isso, em silêncio, soube que, nessa mistura homem-animal, há riscos, porque, no fundo, tudo é obscuro, de modo que o homem “não percebeu nada” (LISPECTOR, 1961, p. 131), no entanto, ele se tornou dele mesmo, “passara a pertencer a seus próprios passos” (LISPECTOR, 1961, p. 131).

Assim, como uma maçã no escuro, Martim descortina o mundo em silêncio. Pelo inominável, o homem movimenta-se no terreno, dissolvendo-o, porque seu itinerário, desde o pulo, em que “não sabia que caminho significaria avançar ou retroceder” (LISPECTOR, 1961, p. 22), fê-lo alcançar um “jardim terciário” onde tudo é diferença, já que, para Martim, “restava a desobediência” (LISPECTOR, 1961, p. 35). Nessa perspectiva, o sujeito, ao adentrar o campo primitivo e terciário, passa a interessar-lhe a tarefa de dissolver tudo, as coisas, a paisagem e a si mesmo.

Pelo desinteresse em relação à linguagem, a imagem do homem coerente, total, consistente, aquele do “penso, logo existo”, do pensamento cartesiano, dissolve-se na insegurança e na incapacidade de imitar, desrealizando-se: “Martim se achava incapacitado de imitar” (LISPECTOR, 1961, p. 37). Nesse sentido, ao perder a unidade, mistura-se ao jardim, e dissolve o seu próprio corpo²⁷ na natureza. Martim, ao adentrar o “coração do Brasil” (LISPECTOR, 1961, p. 19), afasta-se da fala comum, “dos outros”, como revela o narrador, para grunhir em espaços vazios, pois agora, “aquele homem se tornara finalmente real, um rato verdadeiro, e qualquer pensamento dentro dessa inteligência nova era um ato, embora rouco como de voz ainda nunca usada” (LISPECTOR, 1961, p. 38).

Martim, amálgama do projeto moderno, no qual a linguagem e a realidade de tipo

²⁷ O corpo, aqui, deve ser entendido como uma nova perspectiva após o “pulo” ao terreno terciário, metáfora de uma nova vida. Ao romper com a sociedade burocrática, Martim inaugura um novo corpo, sem definição e forma fixa.

mimética entram em crise, cansa da fala, daquela social, que pertence à norma, com sua lógica bem arrumada e articulada, para instaurar a diferença ou, ainda, outra realidade, que emerge da potência de simplesmente existir, e “com enorme coragem, aquele homem deixara enfim de ser inteligente” (LISPECTOR, 1961, p. 34), para apenas crescer como uma árvore porque “a beleza da árvore era inútil” (LISPECTOR, 1961, p. 52). No romance, a realidade nova, a da diferença, desconstrói a realidade após o pulo de Martim. Desiste da vivência em escritórios, onde tudo se burocratiza em norma e imitação, para melhor contemplar o outro.

A crise da representação, da qual falamos no início de nossa reflexão, emerge de toda a desrealização de Martim, para experimentar o vazio, em que “o silêncio tinha um estrondo dentro de si” (LISPECTOR, 1961, p. 51). Entretanto, como ressaltamos, esse “nada” é o “tudo” para o personagem, porque por meio dele, uma nova realidade é posta. Aqui, entramos no âmago da questão: pela destruição da linguagem, do silêncio que se coaduna em vazio e na inexpressão de si, o que significa e o que é a realidade em *A maçã no escuro*?

A pergunta é bastante complexa, mas poderíamos conjecturar a realidade no romance com a imagem da maçã no escuro, título do livro. Nela, a escuridão força-nos a perceber novos sentidos, assim como nos obriga a encarar nossa insegurança diante do inesperado e do vazio em que estamos inseridos. Além disso, na escuridão, a maçã, matéria orgânica lisa, desestabiliza o sujeito, pois no “modo instável de pegar no escuro uma maçã — sem que ela caia” (LISPECTOR, 1961, p. 376), dá-se toda uma revolução, em que o cair talvez seja a solução.

Ao cair a maçã na terra solta, estamos mais próximos do *húmus* e, quem sabe, de uma outra humanidade, que, ao jogar o homem a um jardim antigo, mistura-o ao selvagem. Nessa mistura, talvez seja possível pensar a alteridade. Para a aproximação do sujeito ao campo terciário, é preciso desvincular-se da inteligência, preocupada com conceitos e fórmulas prontas, para emergir uma outra, sem forma, transformadora: “Um dia enfim um homem tem que sair em busca do lugar comum de um homem. Então um dia o homem freta o seu navio. E, de madrugada, parte” (LISPECTOR, 1961, p. 49-50). Partir é a sina de Martim, mas nesse ir, não há chegada, ponto final; ao contrário, o homem é sempre um marco zero.

“Não havia um sinônimo sequer para um homem sentado com um pássaro na mão” (LISPECTOR, 1961, p. 33): Com este fragmento, vemos um projeto moderno se perfazendo por meio do personagem Martim. Esse homem, ao movimentar-se como um bicho pelo terreno primário, uma espécie de jardim às escondidas ou, ainda, um paraíso inabitado, “virgem” dos homens, volta-se à incapacidade de nomear ou categorizar as coisas em

sinônimos. No fundo, o que ele quisera era prefigurar o momento presente, com sua expressão momentânea, ou seja, única, sendo, pois, impossível repeti-la em novas experiências: “na linguagem não havia uma palavra sequer que desse nome ao fato de, no agigantamento de si próprio, êle ter alcançado o alto da montanha” (LISPECTOR, 1961, p. 56).

Poder-se-ia dizer, ainda, que, no romance, ecoa qualquer coisa de tentativa mallarmean de sugerir e nunca nomear o mundo, como nos mostra o excerto de Stéphane Mallarmé: “Nomear um objeto é suprimir três quartos do prazer do poema que é feito de adivinhar pouco a pouco: sugerir, eis o sonho” (MALLARMÉ, 1945, p. 869, tradução nossa)²⁸. Martim, herói moderno que recusa a linguagem humana e a nomeação objetiva do mundo, silencia para melhor contemplar a paisagem, em liberdade e desobediência. O personagem, nesse ínterim, é inominável, como é todo o romance, cabendo-nos, apenas, como fala Mallarmé, sugerir. Talvez esteja aí o sonho de Martim, ou melhor, talvez o personagem não tenha acordado daquele longo sonho, ainda no hotel do Alemão, e o que lemos, talvez, sejam imagens que caminham para a poesia, naquilo que esta tem de intuição e sugestão.

Martim, homem *viator*, ao avançar em seu itinerário, desconstrói a realidade objetiva, para criar uma mais poética, *antimimética*. Assim, mesmo quando o fugitivo passa a trabalhar na fazenda de Vitória, o personagem sempre é “chamado” ao selvagem. No curral das vacas, é que ele continua sua experiência com o animal. Sobre essa questão, Olga de Sá comenta:

Martim acomoda-se ao novo estilo de vida, sob as ordens de Vitória. Lentamente, o homem prepara-se para o encontro com o reino animal: o curral, em que se fazem “vacas profundas”, é um local de “entranhas” e cheiros abafados. Martim é repellido, mas pacientemente conquista o novo espaço. (SÁ, 2004, p. 77)

Como é exposto por Sá, Martim é chamado ao selvagem naquela fazenda. Com as vacas, o homem passa a conviver: “No fim do dia largava o trabalho no campo e ia ao curral. Com a mesma serena avidez com que ia antes ao terreno do depósito” (LISPECTOR, 1961, p. 116). Vê-se que o sujeito, como argumenta Nascimento (2012), tem vocação para o selvagem, e neste apelo, a linguagem verbal ou, ainda, a comunicação com os outros se torna mais precária. Por vezes, Martim, emudece para pensar, entretanto, esse pensamento, em Clarice Lispector, “perde sua condição exclusivamente filosofante para ser um dado do sentimento-experiência que a proximidade com os bichos, por exemplo, possibilita” (NASCIMENTO, 2012, p. 36). Nesse sentido, voltamos à questão da desrealização no romance e podemos

²⁸ No original (MALLARMÉ, 1945, p. 869), lê-se: “Nommer un objet, c’est supprimer les trois-quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu: le suggérer, voilà le rêve.”

considerar a crise mimética quando Martim é levado ao selvagem. Portanto, quando o silêncio se instaura na narrativa, o inexpressivo aparece, e com ele, a presença orgânica em suas variadas manifestações. Vejamos um trecho:

E livre enfim da iminência de ordens de Vitória, livre da presença cada vez mais assediante de Ermelinda — o homem cada dia retomava no curral o instante interrompido do dia anterior; unindo num tema à parte os instantes esparsos que passava com as vacas, e dêles fazendo a única sequência. ‘Como eu ia sentindo...’, parecia êle pensar ao entrar no curral — e continuava o que interrompera.

O escuro do calor das vacas enchia o ar do curral. E como se alguma coisa que nenhuma pessoa e nenhuma consciência lhe pudesse dar, ali no curral lhe fosse dado — êle o recebia. O cheiro sufocante era o do sangue vagaroso nos corpos dos bichos. Não mais o intenso sono das plantas, não mais a mesquinha prudência em sobreviver que havia nos ratos ariscos. (LISPECTOR, 1961, p. 116, grifo nosso)

No excerto, vemos que o sujeito no afã da busca do curral, desperta sua experiência sensorial em relação ao outro, os animais, que lhe devolvem, em “escuro do calor”, qualquer coisa de poética substância que sai das vacas para o homem. Nessa transferência, que “enchia o ar do curral”, o narrador refere-se como “coisa”, ou seja, que não tinha forma, pois se constitui da ordem dos odores, do “cheiro sufocante”, presente no “sangue” dos bichos. Então, pelos cheiros, Martim é chamado ao contato *tête-à-tête* com o bicho, sem oposição a ele nem nojo. Nascimento argumenta acerca desse aspecto. Para ele, a experiência coloca-se como um devir:

A ficção clariciana sinaliza uma experiência (no sentido etimológico de “risco” ou “perigo”, cujo rastro o *peri* mantém) diferencial para o humano. Não mais estabelecer uma oposição para com os outros animais, não mais simplesmente estudar o comportamento dos bichos no quadro de uma “ciência regional” (biologia, etologia, zoologia, psicologia, ecologia, etc), como diria Husserl, mas experimentar o ser-outro, ou, em termos deleuzianos, o devir-outro, que prefiro renomear como tornar-se outro. (NASCIMENTO, 2012, p. 28)

Concordamos com Nascimento, sobretudo no que diz respeito ao apelo ou chamado, onde o “tornar-se outro” evidencia todos os atos e gestos de Martim em uma profunda alteridade. Além disso, como dissemos, nessa identidade e envolvimento com esse outro, a linguagem verbal silencia como pressuposto de comunicação social e organizada, para emergir uma outra, dada no corpo, nos gestos, ou ainda, na forma que nasce do informe, da matéria desclassificada das coisas e do ser. Segundo Sá, Martim “rompe com o ‘cozido’, volta à ‘cruza’ primitiva para, superando o caráter falacioso da linguagem, recuperar sua

destinação primeira” (SÁ, 2004, p. 119). Ao grunhir, o “herói afásico” (SÁ, 2004, p. 78), descortina todo um terreno terciário por meio de um pulo.

No romance *A maçã no escuro*, vários eventos alongam a narrativa em torno da comunicação entre Martim e os personagens Vitória, Ermelinda, Professor, Investigadores e o Prefeito. Poderíamos citar os seguintes acontecimentos: Martim tenta, pela primeira vez, escrever, relação entre Martim e Ermelinda, tensão e dúvida em torno da figura do Professor, que Martim pensa ser o Alemão, interrogatório de Martim pelo Professor, uma breve fuga de Martim para o bosque, uma longa conversa entre Martim e Vitória, em que sabemos um pouco do passado da dona do sítio, seguido de um período de tranquilidade na fazenda, onde Martim passa sem as ordens de Vitória.

Por fim, a chegada do Professor, acompanhado de dois Investigadores e o Prefeito, os quais estão incumbidos de prender Martim pelo seu crime. Nesse momento, o fugitivo descobre que não matara a esposa, pois esta conseguiu ser salva a tempo. Nesse sentido, há muitos pontos que podem ser interconectados para uma interpretação ao longo da segunda e terceira parte do romance.

Martim, após o encontro com o Professor na sala de Vitória, naquela comunicação forçada e autoritária do visitante, encontra na escuridão, onde habita o informe, a fuga que sempre estivera intrínseca ao seu itinerário, a da palavra: “como se nenhum passo tivesse sido dado. Pois no escuro êle era agora apenas aquela coisa informe com um único sentimento primário. Num único pulo de recuo, êle de novo acabara de se afastar do território da palavra” (LISPECTOR, 1961, p. 243). Assim, a escuridão, o estar sozinho à noite, obriga os sujeitos a silenciarem, e nessa experiência, o “silêncio obriga a falar” (LISPECTOR, 1961, p. 257). Vemos que a escuridão, pois, imbricada no informe, traz o silêncio em sua conjuntura, assim como se dá com Vitória, após conversas com Martim: “Era assim, pois, que acontecia. Com escuridão e êsse silêncio e êsse vento e as árvores sacudidas” (LISPECTOR, 1961, p. 260).

No fundo, o silêncio como amálgama da falta de explicação dos eventos e experiências individuais, atinge em certo grau não apenas Martim, porque “havia um modo de entender que não carecia de explicação” (LISPECTOR, 1961, p. 331). O inexplicável como alicerce da existência é ambição de Martim, mesmo no momento em que pretende escrever um livro, como demonstra o excerto: “êle escreveria na prisão a história muito torta de um homem que teve... Teve o quê? Digamos: pena e espanto? ‘Sobretudo’, pensou êle, ‘juro que no meu livro terei a coragem de deixar inexplicado o que é inexplicável’” (LISPECTOR, 1961, p. 356). Martim, no desejo de transpor, agora, “crimes inexplicáveis” (LISPECTOR, 1961, p. 356),

erradica-se sempre no mesmo terreno terciário, talvez o lugar em que esteja aquela maçã no escuro que nosso personagem parece perseguir, onde o silêncio só pode ser sentido como pulsão: “E, quem sabe, a sua seria a história de uma impossibilidade tocada. Do modo como podia ser tocada: quando dedos sentem no silêncio do pulso a veia” (LISPECTOR, 1961, p. 357). De acordo com Olga de Sá,

Martim, escritor fracassado que, nessa epifania da linguagem, tenta o périplo do *escrever sendo* ou *ser escrevendo*. [...]. *A Maçã*, o livro, ao desdobrar-se em sua densa folhagem, isomorfiza a tentativa humana que se acumula nos séculos, o fracasso do signo que, porém, se resgata no desenho do gesto faminto do escritor, que apalpa a forma no escuro. A aventura de escrever e essa “oca escuridão”, a rosa proibida do jardim. Escrever é a grande Proibição. O mago que, por acaso, toque a rosa, desencanta todo o jardim. (SÁ, 2004, p. 117, grifo da autora)

Ao escrever sendo, Martim depara-se com a dificuldade de dizer, por exemplo, diante do chamado de um mundo silencioso. Sentira-se saudoso do terreno terciário, lugar em que se mistura no informe e as coisas são vistas apenas sendo e crescendo: “Por cansaço, então, em visão rápida e balsâmica, êle se refugiou nas plantas grossas de seu terreno — que deviam estar agora tranquilamente anoitecendo entre as ratazanas. [...] Pensou com desejo nas plantas do terreno terciário, com saudade das ratas negras” (LISPECTOR, 1961, p. 358). Martim, ao final, compreende que havia muita coisa que se coadunava na incompreensão, devendo-se ficar no inexplicável, como os números que não podem ser transformados em palavras, próprio de uma matemática abstrata. Segundo Steiner (1988), “entre o símbolo matemático e a palavra, as pontes ficam cada vez mais frágeis, até por fim desmoronarem” (STEINER, 1988, p. 33). Assim, quando o narrador sublinha que Martim “compreendeu como se compreende um número: é impossível pensar num número em têrmos de palavras” (LISPECTOR, 1961, p. 370), põe em evidência a fragilidade de dizer toda a experiência no verbal, ou ainda, só é possível transfigurá-las em silêncio.

Portanto, o dizer nasce do silêncio, dando forma ao informe, em zonas fronteiriças de limites, “e foi dêsse modo inescapável que ele compreendeu — e se tentasse saber mais, então — então a verdade se tornaria impossível” (LISPECTOR, 1961, p. 370). Em suma, Martim, herói afásico, ultrapassa a compreensão de saber e toca a maçã no escuro, revelando-nos que a forma de uma coisa na escuridão prefigura o silêncio e seus chamados.

3.2. O silêncio de “diá” em *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa.

Na esteira do espírito moderno, o romance *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, publicado pela primeira vez em 1956, pela editora José Olympio, de acordo com a nossa abordagem, coloca-nos no âmbito do silêncio. Para desenvolver a nossa interpretação no que tange à temática do indizível e das tópicas que irradiam, como caleidoscópio do silêncio, destacaremos o vivido exposto pelo narrador-personagem Riobaldo, direcionando-o à enigmática Figura-Diadorim²⁹, à qual associaremos também aos planos pactários e nebulosos do jagunço. Para efeito introdutório, enfatizaremos, inicialmente, os eventos que levam o sujeito a uma situação de dúvida, horror e silêncio.

No que diz respeito às temáticas associadas ao silêncio, trataremos do informe e do inexprimível, os quais nascem, sobretudo, da lembrança de Riobaldo em relação à morte de Diadorim, no Paredão. Passemos a um breve resumo dessas histórias contadas pelo ex-jagunço. O romance inicia com a explicação de Riobaldo a um doutor da cidade, que não é nomeado nem tem vez de fala em toda a narrativa. A personagem, assim, avisa ao interlocutor que tiros que ele ouviu não eram sinal de nenhuma briga, mas por causa da morte de um bezerro que havia nascido “erroso”, como mostra o trecho: “causa dum bezerro: um bezerro branco, erroso, os olhos de nem ser — se viu; e com máscara de cachorro.” (ROSA, 1956, p. 9)³⁰. Voltaremos ainda a essa questão.

Dessa informação, Riobaldo prossegue em seu contar, misturando fatos, entre os quais destacamos a morte do chefe Joca Ramiro, e a sua entrada na jagunçagem, sendo levado à vontade de vingança por causa do assassinato do primeiro, pelos jagunços Hermógenes e Ricardão. Portanto, o assassinato abarca um fato: Joca Ramiro, ao não matar, mas apenas enviar ao exílio o jagunço e deputado Zé Bebelo, numa espécie de julgamento no sertão, acaba promovendo a sua própria morte. Este evento desperta a ira de Hermógenes e Ricardão, os Judas do sertão, que acharam de má providência a decisão do chefe Joca Ramiro. Nesse clima de vedetas e vinganças, Riobaldo é atraído por Diadorim, mulher travestida de homem, conhecido por Reinaldo, e filho do assassinado.

Nessas lutas e atravessamentos, Riobaldo torna-se chefe de jagunços, e nesse

²⁹ Em *O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa*, em forma de nota de rodapé, Arrigucci Jr. explica as variações de “diá” no romance rosiano: “O nome Diadorim, certamente alteração de Deodorina (Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins), além de sugestivas segmentações a que se presta (uma delas — diá — é um dos nomes do diabo para Riobaldo)” (1994, p. 25).

³⁰ Foi mantida, em todas as citações desta obra, a grafia do autor, ainda que em divergência com as orientações atuais.

itinerário, aprofunda sua admiração “calada” por Diadorim, haja vista que, até a morte da moça travestida, imaginava tratar-se de um homem, o Reinaldo. Nossa abordagem, pois, imbrica-se nessa figura enigmática e obscura, que associaremos, por vezes, ao informe que representa o diabo na trajetória desse sujeito, que, agora, no momento do contar ao Doutor, se mostra ainda atravessado de silêncios, que emergem da dificuldade de demonstrar ou relatar o vivido. Nestes limites do dizer, recorre-se às imagens enigmáticas de Diadorim, por exemplo. Davi Arrigucci Jr., em *O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa*, sublinha que “o *Grande sertão: veredas*, múltiplo e labiríntico, origem do mito e da poesia, é visto em seu desdobrar-se numa espécie de mar para a existência épica: campo da guerra jagunça e das aventuras de um herói solitário, Riobaldo” (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 7).

Neste viés, concordamos com Arrigucci Jr., sobretudo ao mencionar que Riobaldo é uma espécie de herói solitário. Após os acontecimentos que o envolveu em lutas e guerras pelo sertão, expõe a um senhor da cidade as suas experiências num tempo outro, assim, “ao abrir-se o livro, esse ex-jagunço surge como o contador de casos que acaba narrando sua vida a um interlocutor da cidade e colocando-lhe questões que nenhum dos dois pode responder” (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 7). Portanto, nossa interpretação considera dois planos fundamentais: no plano da matéria, o silenciar de uma paixão; no plano do narrado, a impossibilidade de contar com clareza o vivido.

Nestas misturas, de que fala o crítico Arrigucci Jr., o ex-jagunço, ao contar a sua história de andanças, promove uma travessia que nasce do diabo para Diadorim. O silêncio de Riobaldo, portanto, emerge da experiência de “diá”: “Deus só pode às vezes manobrar com os homens é mandando por intermédio do diá?” (ROSA, 1956, p. 41). Assim, na tentativa de reviver o vivido, Riobaldo valoriza a experiência difícil desse tempo, criando uma forma para mostrar a sua vivência, configurando-se, como sublinha Arrigucci Jr., “travessia desse herói problemático, homem humano, em contínuo aprender a viver” (ARRIGUCCI, 1994, p. 7). Agora, fora do tempo sangrento e selvagem da jagunçagem, Riobaldo tem tempo para reviver e remexer os fatos, que, no entanto, ainda existem ocultos, em plena potência da dúvida:

De primeiro, eu fazia e mexia, e pensar não pensava. Não possuía os prazos. Vivi puxando difícil de difícil, peixe vivo no moquém, que mói no asp'ro, não fantasêia. Mas agora, feita a folga que me vem, e sem pequenos dessossêgos, estou de range rêde. E me inventei neste gôsto de especular idéia. (ROSA, 1956, p. 11)

Então, para a abordagem do silêncio moderno em *Grande sertão: veredas*, interessamos a maneira como a experiência individual se transforma em narrativa, para a qual

confluem, misturadamente, a figura de Diadorim e acontecimentos que carregam Riobaldo a um possível pacto com o diabo nas veredas: “E o demo — que é só assim o significado dum azougue maligno — tem ordem de seguir o caminho dêle, tem licença para campear? Arre êle está misturado em tudo” (ROSA, 1956, p. 13). Considerando o excerto do contar da personagem, enfatizaremos essa mistura, que silencia e, ao mesmo tempo, desorganiza a experiência do narrar de Riobaldo, pois, no fundo, o ex-jagunço envereda-se por caminhos do “difícil de difícil”, como fica evidente no trecho já mencionado. Em nossa interpretação, tentaremos capturar essa “dificuldade”, nascedouro do silêncio, como traço da modernidade, à medida que Riobaldo, ao confessar, por meio do seu itinerário, as suas dúvidas e incertezas, o faz pela travessia que une a todos, Diadorim e Diabo, amálgama de um mundo misturado, selvagem³¹, representativo de um tempo sem forma fixa.

Destarte, concordamos com Willi Bolle (2001) em “Diadorim: a paixão como médium-de-reflexão”, quando afirma que Diadorim é “o cerne e o substrato emocional do romance” (BOLLE, 2001, p. 80). Para ele, o jagunço travestido é figura estrutural do romance, sendo, portanto, “a peça-chave para Guimarães Rosa estruturar sua narrativa, um recurso artístico para ele compor os inúmeros elementos esparsos” (BOLLE, 2001, p. 81). Bolle, ao refletir sobre Diadorim como figura em sua interpretação, recorre ao livro *Figuras*, de Erich Auerbach (1997). Nessa linha de pensamento, para o crítico, Diadorim como figura assemelha-se a Beatriz, condutora do poeta em *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri. Em relação a Beatriz como guia e figura, Auerbach sublinha:

Beatriz — e aqui também, como ocorre frequentemente, a estrutura figural e o neoplatonismo estão interligados. Durante toda a sua vida, de modo disfarçado, ela o favoreceu saudando-o com os olhos e a boca; e, ao morrer, distinguiu-o de modo misterioso e silencioso. (AUERBACH, 1997, p. 61)

Dessa forma, essa semelhança entre Diadorim e Beatriz, em “modo misterioso e silencioso”, verificada pelo professor e crítico Willi Bolle, dá-se como um dado fundamental para a nossa questão, à medida que Diadorim, ao ser considerado uma figura do romance *Grande sertão: veredas*, coloca-se como núcleo organizador dos elementos do discurso de Riobaldo. A partir dele, confluem os mais diversos acontecimentos na narrativa, como a entrada e a permanência de Riobaldo no bando de jagunços, mas, principalmente, no nascimento de todas as suas dúvidas e experiências de horror, após a morte trágica de seu

³¹ Sob este aspecto, vale a pena a leitura de *Grande sertão: veredas* por Silvano Santiago, no ensaio *Genealogia da ferocidade: ensaio sobre o Grande sertão: veredas, de Guimarães Rosa*. No estudo, indica-se uma interpretação pelas vias do selvagem. Cf. SANTIAGO, 2017, p. 21: “ribeirinho e verde, barrento e encardido, anárquico e selvagem.”

amado Diadorim.

Nessa linha de raciocínio, inserimos a nossa reflexão nesse mesmo diapasão, pois, se Diadorim se constitui em figura do romance, um silêncio elocutório só pode estar vinculado a essa personagem “misteriosa, enigmática, difícil” (BOLLE, 2001, p. 80). Nesta vinculação, Diadorim significa para Riobaldo o “difícil de difícil”, que comunica ao doutor no início do seu relato. Assim, sendo Diadorim a dificuldade do ex-jagunço, é o mote também do seu silêncio. Com Diadorim, inaugura-se o silenciar na narrativa e, com ele, abre-se o cenário de enigmas e mistérios, inter cruzando-se com outras personagens também enigmáticas, como Hermógenes, assim como a ideia da existência ou não do diabo. Com isso, considerando os dois planos que foram expostos no início de nossa reflexão sobre o romance rosiano, o silêncio como *leitmotiv* perpassa os dois planos que mencionamos. Neste âmbito, a dificuldade de contar o itinerário, os atravessamentos vivenciados por Riobaldo, aprofunda-se nos abismos que representa o silenciar da paixão pelo Reinaldo. Portanto, é pela paixão que o discurso narrativo se encontra com seu naufrágio e seus silêncios.

Seguimos a questão enigmática posta por Riobaldo, ao afirmar que: “Em Diadorim, penso também, mas *Diadorim é a minha neblina*” (ROSA, 1956, p. 26, grifo nosso), de sorte que o excerto riobaldiano se inter cruza com a sua dificuldade de dizer, isto é, tornar claro, no plano do discurso, seu sentimento por Diadorim. Nessa perspectiva, o silêncio constitui-se como o limite da linguagem, no fundo, da sua crise, fazendo-se revelar, conscientemente, como mostra o trecho seguinte: “o sério pontual é isto, o senhor escute, me escute mais do que eu estou dizendo [...] Muita coisa importante falta nome” (ROSA, 1956, p. 110). Como vemos, para mostrar o vivido, não há “nome” suficiente, isto é, palavras para demonstrá-los, entretanto, é preciso “mirar” aquilo que não é dito, o escondido, as entrelinhas, o silêncio.

Quando pensamos Diadorim como guia estrutural do romance rosiano, devemos pressupor que a figura condutora da narrativa instaura, ao mesmo tempo, uma construção e destruição. Queremos dizer, com isso, que, sendo Diadorim, como pensa Bolle, “a musa, o princípio inspirador, a figura constelacional por meio da qual o romancista estrutura uma quantidade enciclopédica de conhecimento sobre a terra e o homem do sertão” (BOLLE, 2001, p. 82), é também a matéria desorganizadora do discurso de Riobaldo. Com ela e para ela, o contado torna-se nebuloso, dando-se, aí, o aparecimento do silêncio no romance. Assim, uma Diadorim Musa, como explica Bolle, só pode ser compreendida, no plano da narrativa, e em interpretação figural, como o motivo pelo qual o romancista dá forma ao seu romance.

Bolle diz que, sem Diadorim, os “conhecimentos enciclopédicos”, vistos na narrativa,

“ficariam caóticos, informes, desconexos, sem essa presença” (BOLLE, 2001, p. 82). Dessa maneira, concordamos com o crítico, mas enfatizamos também uma Diadorim como matéria desarticuladora do discurso da personagem Riobaldo. Sendo ela motivo de desorganização, implicadora da dúvida e da incerteza do ex-jagunço, é também a instauradora do enigma, sobretudo em imagens que corroboram o informe, como a neblina. Portanto, é dessa neblina que nasce o silêncio para Riobaldo, transportando-o ao narrado.

No plano da exposição do conhecimento riobaldiano, no momento da narração ao senhor doutor, há alguns trechos que revelam um sertão sem forma, ainda por construir-se ou, quando muito, nunca terminado, porque prefigura sempre em um estado de aprendizado, dessa forma, de construção e desconstrução, como mostra o fragmento: “O senhor... Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas — mas que elas vão sempre mudando. Afinam e desafinam. Verdade maior” (ROSA, 1956, p. 24). Do exposto, é de considerar que, por vezes, na constituição da forma, como vimos, ligada, principalmente à figura de Diadorim, o informe também se revela.

Assim, na solidão, Riobaldo pode remexer o vivido do tempo da jagunçagem. Nesse movimento, ele tem consciência de que esse mundo se perfaz na mistura, como pensa Davi Arrigucci Jr., no artigo que já mencionamos. Além disso, nesse novo estado da personagem, isto é, na oportunidade que, agora, tem para pensar a sua experiência, utiliza-se do discurso que ora diz, ora naufraga, e, nessa última situação, a vivência coloca-se na ordem do indizível, sendo o silêncio posto em imagens que “borram” o vivido, como em dificuldade de tê-lo por completo.

Neste caso, imagens, por exemplo, que associam Diadorim à neblina, segundo o âmbito da modernidade, dá-se como uma revolução no contar, ou seja, emerge de um drama da linguagem, mas, ao mesmo tempo, como sabemos, aproxima-se da poesia e do plano da metáfora, associada aos enigmas³². Em relação à neblina, Walter Benjamin, em *Passagens*, afirma: “a neblina é o consolo do solitário. Ela preenche o abismo que o cerca” (BENJAMIN, 2009, p. 383). Dessa maneira, sendo a neblina uma manifestação do solitário, o velho jagunço, em sua “range rêde”, traz à luz essa Diadorim-Neblina, na qual desponta também o silêncio, privilegiado e somado à situação contemplativa em que se encontra.

Neste resgate do vivido, Riobaldo, narrador de sua própria história, estabelece uma

³² Cf. ARISTÓTELES, 2012, p. 181 [*Retórica*, III, 1405 b 27]: “É, com efeito, a partir de bons enigmas que se constituem geralmente metáforas apropriadas. Ora, metáforas implicam enigmas e, por conseguinte, é evidente que são bons métodos de transposição.”

organização puramente individual, destacando o que mais o impressionou nesse tempo de guerras pelos Gerais. No interior desta captura memorialística, o ex-jagunço lembra, portanto, os acontecimentos que o moveram à dificuldade de dizer essas situações que o comovem ainda no momento da narração. José Carlos Garbuglio, em *O mundo movente de Guimarães Rosa*, explica:

O narrador tem a sua ordem que foi estabelecida não pelo fluir dos sucessos, mas pela marca que os fatos deixaram em sua memória privilegiada, de que ele se orgulha muito. Triando os acontecimentos, a memória do narrador os hierarquiza por uma ordem interna e particular de valores, segundo os impactos causados e as modificações provocadas em seu comportamento. Quer dizer, sua importância depende das incisões com que se incrustaram e permanecem no espírito. (GARBUGLIO, 1972, p. 27)

Desse modo, quando examinamos o romance *Grande sertão: veredas*, é imprescindível a importância de Diadorim na estrutura geral desse relato riobaldiano. Para ele, o narrado reveste-se de silêncio, de formas turvas e nunca fechadas. Diadorim, “diá”, representa, nesse resgate de memória, a abertura e o que não pode ser configurado em forma fixa. Nesse sentido, Diadorim é motor propulsor e potência, sendo capaz de fazer naufragar o discurso, silenciando-o em escuridão: “Coração da gente — o escuro, escuros” (ROSA, 1956, p. 37).

Da escuridão, nossa personagem, que narra o seu itinerário como jagunço, beira o vazio e o vago, que, de acordo com o selecionado no contar, se revelam em sentimentos dúbios e carregados de incerteza, durante aqueles interstícios da guerra jagunça. Arrigucci Jr. sublinha que “a experiência que representa para o pequeno herói ingênuo essa travessia, é a das mais complexas e difíceis de sua vida e se deixa mal exprimir por palavras” (ARRIGUCCI, 1994, p. 26). Transformar o vivido em discurso claro e sem ambiguidades torna-se uma impossibilidade para Riobaldo, haja vista que Diadorim, neblina que turva a visão do narrador, efetiva-se como interrupção do discurso. Vejamos um trecho:

Não devia de estar relembando isto, contando assim o sombrio das coisas. Lenga-lenga! *Não devia de*. O senhor é de fora, meu amigo mas meu estranho. Mas, talvez por isto mesmo. Falar com o estranho assim, que bem ouve e logo se vai embora, é um segundo proveito: faz do jeito que eu falasse mais mesmo comigo. Mire veja: o que é ruim, dentro da gente, a gente perverte sempre por arredar mais de si. Para isso é que o muito se fala? (ROSA, 1956, p. 40-41, grifo nosso)

Vê-se, no excerto, que o narrador, consciente do “sombrio das coisas”, por vezes, interrompe o discurso. Para ele, a continuação do narrado significa voltar-se ao sempre

rememorado sertão de um tempo outro. Por outro lado, como argumentamos anteriormente, nesse tempo e lugar, Reinaldo-Diadorim coexiste como abismo, para utilizarmos uma imagem mallarmaica, a donzela guerreira representa no plano do narrado uma “insinuação ao silêncio”. Quanto a essa relação entre Diadorim e a narração, Bolle afirma que “Diadorim é associado à figura retórica da interrupção do discurso” (BOLLE, 2001, p. 86). Nesse sentido, é por meio dessas “neblinas” que se projetam os abismos, os vazios e os vagos, cujo silêncio, como viés elocutório, se emaranha à linguagem, fazendo-a emergir como discurso humano caótico, porque falha, ao demonstrar, em palavras, o vivo das relações que perturbavam e ainda incomodam o velho Riobaldo.

Como romance marcado pelo resgate memorialístico de acontecimentos individuais, a narrativa reveste-se de situações selecionadas em grau de importância, sendo prefigurada em fragmentações de toda espécie, que nascem da desordem das lembranças à forma como se estrutura o narrar. Nessa perspectiva, Diadorim, memória viva do ex-jagunço, atua como chave dessa desordem. Segundo Garbuglio, no romance, “surge o nome de Diadorim, seu companheiro e sua dúvida; pouco tempo depois faz a primeira alusão à sua chefia de jagunçagem e às intrincadas relações com Diadorim, outro jagunço, e do ódio que lhe está fundamente enraizado” (GARBUGLIO, 1972, p. 24).

Assim sendo, nessas misturas é que reside o sertão, tudo convive. Na verdade, para ele, não há nada terminado, existindo sempre como processo por se construir. No “sertão não tem janelas nem portas” (ROSA, 1956, p. 485), portanto, sua existência comunica um vazio ou, ainda, “ecos” de silêncios, que Guimarães Rosa explora como recurso para demonstrar a dificuldade de dizer o que significa, por exemplo, Diadorim. Em suma, a mulher travestida de jagunço evoca, para Riobaldo, na mistura do sertão, o calar, como o modo de ser de Diadorim: “ele gostava de silêncios” (ROSA, 1956, p. 36). Dessa maneira, sendo Diadorim todo revestido de silêncio, evoca no sertão o seu vazio, a sua falta de lugar fixo, em que a linguagem não dá conta de dizer as experiências individuais, tamanho é o vazio interior que se projeta do homem ao sertão, e do sertão ao homem. Por vezes, assim, a linguagem falha, como explica João Hansen em prefácio ao livro *A Rosa o que é de Rosa: Literatura e Filosofia em Guimarães Rosa*, do filósofo e crítico literário Benedito Nunes. De acordo com Hansen:

Como Mallarmé, Joyce e Beckett, Guimarães Rosa se recusava a escrever numa linguagem degradada. Sabia que, num tempo em que a linguagem é uma perversão prática de todos os conceitos e de todas as realidades como fraude universal de si mesma e dos outros, como Hegel dizia sobre a cultura

de seu tempo, nenhuma relação harmônica de signo, conceito e coisas é possível, porque a linguagem não exprime subjetividades livres, nem revela a presença de significações substantivas, mas é um sistema de objetivação das experiências como linguagem-mercadoria produtora da equivalência mercantil dos valores. (HANSEN, 2013, p. 23-24)

Portanto, é dessas questões em torno da linguagem, de sua falha em redimensionar as subjetividades livres, que fala Hansen; o silêncio se produz na narrativa, como maneira, por vezes, elocutória, para fazer revelar a insatisfação com a linguagem mercantil, objetiva, na qual não se consubstancia como marca do sujeito, com seus valores e experiências marcadamente pessoais. Nesse sentido, as aberturas que são evocadas no sertão riobaldiano nos demonstram um processo claro de desconstrução de fronteiras e muros, presentes também na pessoa que silencia como consciência da falha, ao desvelar o vivido.

Guimarães Rosa, então, participa de um grupo que recusa a objetividade da linguagem, sobretudo em sua falsa tentativa de demonstrar clareza. Ainda em relação a essa particularidade rosiana, Hansen sublinha: “Mallarmé e Joyce e Beckett e Oswald de Andrade e Lezama Lima e Lispector e Drummond e João Cabral e Rosa se recusaram a escrever na língua degradada de suas sociedades” (HANSEN, 2013, p. 34). Assim, nessas recusas, o mesmo teor de desconstrução, criação, recriação, negação e silêncio fazem da narrativa uma oportunidade para trazer à tona o naufrágio da escritura.

Como dissemos anteriormente, sendo Diadorim a figura que organiza o romance, ao mesmo tempo, prefigura, na consciência de Riobaldo, a maneira como a escritura entra em processo de desassossego. A donzela guerreira, no gosto do silêncio, representa o amálgama da confusão e dilaceramento da linguagem no momento da narração. É oportuno, dessa forma, afirmar que Diadorim, mote do ex-jagunço, como o diabo, mistura-se em tudo, revestindo-se, então, de dupla face para o problemático herói. Roberto Schwarz, em *A sereia e o desconfiado*, capítulo “Grande sertão e Dr. Faustus”, argumenta:

Diadorim, entretanto, cuja presença na memória de Riobaldo se acompanha sempre de flores ou pássaros gentis, vai mostrando ser fonte de desequilíbrio para o herói. Este, não decifrando o travesti, não vislumbra Deodorina em Diadorim, a moça oculta de jagunço delicado; torna-se, então, vítima da aparência. Diadorim, ainda que à própria revelia, não é só cordura, é também máscara e engano, rosto do diabo. (SCHWARZ, 1981, p. 48)

Dessa maneira, sendo Diadorim “máscara e engano” de Riobaldo, comunga também da mistura do sertão. Neste mundo em que nada é separado e individual, antes prevalecendo o selvagem e o primitivo de um tempo em formação, o jagunço travestido carrega a outra face

do diabo. Diadorim e Diabo, evocadores de naufrágio e silêncio na memória viva de Riobaldo. Com eles, o discurso entra em interrupção, quando o ex-chefe de jagunços resolve contar o seu itinerário, não descarta a dificuldade e impossibilidade de transmitir a vivência ao ilustrado interlocutor. Ainda de acordo com Schwarz, “Deodorina (esse é o nome verdadeiro da moça), em roupa de homem, é a *neblina* de Riobaldo, pejado por amar um jagunço; é a presença do insólito, sem a qual a simples ideia do pacto escuro seria inconcebível” (SCHWARZ, 1981, p. 48-49, grifo do autor).

Com isso, como bem afirma o crítico, “Diadorim não é o diabo, mas a espetadela do destino que põe Riobaldo fora dos eixos” (SCHWARZ, 1981, p. 49), sendo, portanto, pelo caminho intercruzado que ambos representam na consciência memorialística de Riobaldo, a motivação para inaugurar, no plano do narrar, o silêncio pelos limites da linguagem. Como aponta o crítico, por meio de Diadorim, o agora fazendeiro, contador de fatos da própria vida, emaranha-se em labirintos e abismos, ao revisitar o vivido. Em suma, o silêncio de “diá” fê-lo carregar durante anos a mesma dúvida corrosiva, tornando-o um solitário jagunço que remexe, ainda com horror, o acontecimento que o leva ao pacto, mesmo negando a existência do diabo, e à morte trágica da guerreira donzela. Assim, é contra esses abismos que o personagem-narrador precisa investir para tentar contar, de maneira turva, confundido pela neblina, motivo que o faz calar.

Nesse intercruzamento do silêncio que nasce de “diá”, passemos a tratar, ainda que brevemente, da resolução pactária de Riobaldo. Na justificativa de derrotar Hermógenes, o grande mal do sertão, assassino de Joca Ramiro e também pactário, segundo as notícias de outros jagunços, Riobaldo envereda-se também em zonas silenciosas que ecoam das veredas mortas, e, neste ato, o que ele alcança são os vazios e os vagos da ausência do diabo, este não aparece, entretanto, sabemos, como o silêncio, que não significa ausência, mesmo não aparecendo o demo, não implica a sua inexistência. Vejamos um trecho em que o personagem-narrador aborda o pacto:

— “... *O Hermógenes tem pauta... Éle se quis com o Capiroto...*”

Eu ouvi aquilo demais. O pacto! Se diz — o senhor sabe. Bobéia. Ao que a pessoa vai, em meia-noite, a uma encruzilhada, e chama fortemente o Cujo — e espera. Se sendo, há-de que vem um pé-de-vento, sem razão, e arre se comparece uma porca com ninhada de pintos, se não fôr uma galinha puxando barrigada de leitões. Tudo errado, remedante, sem contemplação... O senhor imaginalmente percebe? O crespo — a gente se retém — então dá um cheiro de breu queimado. E o dito — O Côxo toma espécie, se forma! Carece de se conservar coragem. Se assina o pacto. Se assina com sangue de pessoa. O pagar é a alma. Muito mais depois. O senhor vê, superstição parva? Estornadas! ... “*O Hermógenes tem pautas*” ... Provei. Introduzi. Com

êle ninguém podia? O Hermógenes — demônio. Sim só isto. Era êle mesmo.
(ROSA, 1956, p. 49-50, grifo do autor)

Como demonstra o narrador, sua intenção fora levada por outro pactário, e, no ato, isto é, no instante após o possível negócio com o diabo, nada acontece, porque o “Cujo” não aparece, no entanto, coexiste no silêncio, na não-forma que é. Riobaldo, na consciência do difícil que é relatar, com clareza a um ilustre doutor, pergunta se o interlocutor dá conta de imaginar o vivido: “O senhor imaginalmente percebe?”. No fundo, é preciso muita imaginação para pensar o evento pactário, pois, como dissemos, a linguagem falha em demonstrar o que não tem forma, como o diabo.

De sorte, Riobaldo revela um fato curioso, detalhadamente percebido por ele, pós-pacto: uma porca com ninhada de pintos ou uma galinha puxando barriga de leitões. Perguntamo-nos, estaria o diabo silenciosamente disfarçado, como os antigos deuses gregos que se metamorfoseavam em animais? Se for possível tal empreitada do Maligno, esta se intercruza, nessa mistura, à incapacidade da forma. Nesse mundo misturado que é o sertão, os animais, podendo ser encarnação do demo, faltar-lhes-ia forma fixa. Caso voltemos ao começo do romance, no início do relato riobaldiano, o narrador informa a morte de um bezerro. Neste fato, temos prefigurado, como no resultado do pacto, ou seja, na entrada de bichos misturados, “tudo errado, remedante, sem contemplação”, a mesma impossibilidade de dar uma forma exata, fechada, fixa ao animal, antes, são misturados, abertos: “Nasceu, arrebitado de beiços, esse figurava rindo, feito pessoa. Cara de gente, cara de cão: determinaram — era o demo” (ROSA, 1956, p. 9).

Ao misturar-se em tudo, o demo carrega em seu bojo o informe. Para ele, não há nada acabado, tudo se corrobora em metamorfose, mistura e indeterminação. Nesse sentido, o diabo é a potência que desorganiza e desestabiliza a natureza, sendo a maneira como os seres deixam de pertencer a uma categoria fixa, para emaranhar-se em abertura e possibilidade. Quando prefiguramos os seres do sertão, um “bezerro erroso” revela-se também como cão, gente, pois, no fundo, é o demo sob a perspectiva popular. Assim sendo, nestas misturas diabólicas, o silêncio emerge como possibilidade contemplativa diante de um ambiente em que o movimento e a dinâmica selvagem do sertão chamam o homem para melhor ver, como, em mote, Riobaldo alerta: “mire e veja o senhor” (ROSA, 1956, p. 166). Ao mirar o sertão, vê-se como o mundo se dá como abertura aos movimentos desorganizadores do homem, segundo o informe.

Neste ambiente, são os animais vis, misturados, grotescos e rudimentares que surgem

como parte da zootecnia desse sertão informe. Em um determinado momento do romance, Walnice Galvão sublinha a existência desses animais, como um subconjunto de seres inferiores em *O certo no incerto: o pactário*: “é a presença de animais vis e inferiores — rã, sapo, osga, cobra — repteis ou batráquios, que se dão à nossa percepção como as formas mais rudimentares e mais degradadas dos seres vivos” (GALVÃO, 1983, p. 413). Nesse ínterim, fazendo-se parte desse conjunto, poder-se-ia inserir esses seres misturados, metamorfoseados, e, que, no fundo, são formas do demo: “o diabo dentro delas dorme: são o demo” (ROSA, 1956, p. 13). Nessa linha de pensamento, sendo os animais inferiores e os dotados de grotesco em nascimento, o silêncio implica a mistura do interior desses seres.

Como o diabo, que não aparece após a sua invocação, mediante o contrato pactário, os animais que são ele mesmo também não respondem, antes são dados para a contemplação, antes que sejam transformados. Assim, é nesses animais que o informe se revela. Neles, como afirma Bataille (2018), em seu verbete sobre o informe, o “universo não se assemelha a nada” (BATAILLE, 2018, p. 147), podendo ser como uma aranha, osga, uma cobra cascavel ou, ainda, um bezerro erroso. Como dissemos, no interior deles, o mal se mostra, e, ao mesmo tempo, abrem-se as portas do informe e da desorganização desse lugar primitivo, anterior à civilização e, quem sabe, ao homem: “Eh, o senhor já viu, por ver, a feiura de ódio franzido, carantonha, nas faces duma cobra cascavel?” (ROSA, 1956, p. 13).

Desse modo, essas misturas em que falta definição se associam à figura de Diadorim, como tantas vezes já foi assinalado pela crítica. Destacamos, de acordo com a fortuna crítica de Guimarães Rosa, as reflexões de Benedito Nunes, sobretudo ao ler o jagunço travestido como aparecimento do ser andrógino no romance rosiano. Nesse viés, Willi Bolle, ao esboçar uma tipologia de estudos em torno da enigmática Diadorim, insere “esses estudos mitológicos que veem Diadorim como figura iniciática, andrógino e expressão da *coincidentia oppositorum*: esse tipo de abordagem, do qual Benedito Nunes (1964) é um dos percursores” (BOLLE, 2001, p. 81). De acordo com essas interpretações, como é possível inferir no argumento de Bolle, a personagem Diadorim carrega, conforme parte de estudos da crítica, o valor dado ao envolvimento de Riobaldo, que o insere no contexto da jagunçagem, portanto, servindo-lhe como ser que o introduz no mundo maravilhoso. De acordo com Nunes:

Em *Grande sertão: veredas*, é Diadorim menino quem introduz Riobaldo no mundo maravilhoso e áspero do sertão, que o Rio simboliza. Menino diferente, tem a estatura de um ser mítico, fabuloso, que parecia igualar-se ao próprio Rio em sua força e em seus segredos. Possui o conhecimento das coisas e mostra a Riobaldo a beleza das flores e dos pássaros. (NUNES, 2013, p. 62)

Como explica Nunes, Diadorim “parecia igualar-se ao Rio”. Perguntamo-nos, estaria a guerreira, escondida na face de jagunço, misturada ao Rio, como um só? Conforme vimos, nesse mundo misto e sem divisões, tudo converge para o absoluto da metamorfose, sendo possível, pois, que Diadorim, desde quando menino Reinaldo, divino e fabuloso, como afirma Nunes, esteja misturado à natureza, na sua recusa à categorização: “Diadorim me pôs o rastro dêle para sempre em tôdas essas quisquilhas da natureza” (ROSA, 1956, p. 30). Assim sendo, Diadorim revela-se como ser ambíguo e misterioso, que leva Riobaldo para o abismo da dúvida e do silêncio, calando-o diante da dificuldade de fazê-lo vir à luz em matéria de narração. Ainda segundo Nunes, Diadorim-Menino, carrega:

A ambivalência no tempo, ela possui o caráter ambíguo das teofanias primitivas, peculiar à dialética do sagrado, do *numinoso*. Seduz e fascina, aterroriza e inquieta. Força ambígua, seus efeitos ora são benéficos ora maléficis, podendo ser fonte do Bem ou causa do Mal. Possui um polo luminoso, amável e propício, e outro sombrio, repelente e hostil — um polo divino e um polo demoníaco, reversível, pois que o diabo fascina e Deus é, por vezes, sombrio e tortuoso. Diadorim, ser andrógino, é, ao mesmo tempo, divino e diabólico. (NUNES, 2013, p. 69)

Em suma, quando a “divina criança”, como considera Nunes, entra no caminho de Riobaldo, ainda moço, uma mudança acontece no itinerário do futuro chefe jagunço. Nos atravessamentos, de andanças e guerras, a incerteza e a desarmonia se instalam em sua consciência, perturbando-o e fazendo-o calar, quando remexe o vivido, agora mais velho. Portanto, o silêncio, que nasce no interior do romance, advém de um tempo outro, mais primordial, por vezes, primitivo, que corrobora a experiência dúbia de Riobaldo. Neste mundo em movimento, a natureza se mistura, chamando os seres para a metamorfose, comandado, talvez, pelo diabo, que os invoca e carrega “na rua, no meio do redemoinho...” (ROSA, 1956, p. 3).

Herói problemático, Riobaldo vincula-se a essas incertezas, postas em sua trajetória, desde o momento do aparecimento da criança, que, com o tempo, se travestiria em jagunço, o Reinaldo-Diadorim. Destarte, o chefe que passaria a ter vários apelidos, conforme o costume da jagunçagem, Tatarana a Urutu-Branco, agora, dono de fazenda nos Gerais, passa a limpo a sua história ao ilustre doutor. Entrementes, nessa rememoração, o que o fizera mais calar teria sido o horror vivenciado no Paredão: a morte de Diadorim ao desafiar o pactário Hermógenes. Vejamos um trecho:

O paredão. O senhor ponha. Como esvoaçar môsca gorda, de donde se

matou boi. Tudo estava perfeito tranquilo. Diadorim — com chapéu xíspeto, alteado. Nêle o nenhum negar: no firme do nuto, nas curvas da bôca, em o rir dos olhos, na fina cintura; e em peito a torta-cruz das cartucheiras. Os mais, zelando nas armas, corriam os dedos, apalpavam por afago. Conversei com todos. Aqui a guerra — que queriam guerra. Assim, os meus catrumanos: quais as caras deles iam ficando de demônios; mais feio no demônio é o nariz e os beijos... (ROSA, 1956, p. 560)

Do paredão, passaremos a pensar o horror guardado tanto tempo por Riobaldo, mesmo agora, em sua fase de “range rêde”. Com isso, concordamos, em parte, com Santiago Sobrinho (2014) em sua leitura do silêncio no romance *Grande sertão: veredas*, cujo título é *O silêncio trágico do sertão*. O pesquisador recorre ao pensador francês Clément Rosset (1989) em seu livro *A lógica do pior*, que comentaremos, ainda que brevemente, a partir do seu capítulo “Trágico e Silêncio”. Segundo Santiago Sobrinho, na impossibilidade de mostrar claramente a vivência ao interlocutor, demonstra-se que a presença diante da morte, isto é, o vivido *in loco*, é maior que a própria efetivação da morte. Para ele, “é assim que Riobaldo prepara o narratário, o leitor e a si mesmo, para descer novamente ao inferno, ‘repetir’ seu martírio — trazer o silêncio à fala” (SANTIAGO SOBRINHO, 2014, p. 64). Portanto, Riobaldo, ao experimentar a presença da morte trágica de Diadorim, no Paredão, instaura no processo narrativo, pós-acontecimento, o que Rosset chama de filosofia trágica. Nesta linha de pensamento, é o calar e a recusa de síntese que se colocam como possibilidade na existência do ex-chefe de jagunços, fazendo-o interromper o discurso, quando não há maneira de dizer o horror. De acordo com Rosset:

O que se recomenda à atenção filosófica sob o conceito de trágico é, de maneira bem geral, o que se revela rebelde a toda forma de *comentário*. Aos próprios olhos daqueles que recusam os pensamentos de tipo trágico, o trágico começa (ou começaria) quando não há (ou quando não houvesse) mais nada a dizer nem a pensar. Nesse sentido, o trágico recobre bem adequadamente o conceito de *pane*: ele designa um discurso detido, um pensamento imobilizado. (ROSSET, 1989, p. 65, grifo do autor)

Quando pensamos no longo itinerário das experiências de Riobaldo, desde a travessia do Rio, com a criança divina, até o trágico fato no Paredão, é possível pressupor um sujeito, movido, como afirma Bolle, em “médium-de-reflexão”, a partir do silenciar trágico, quando o horror do vivido o leva à “pane” e à recusa de comentário, de que fala o crítico francês, como viés que se liga ao trágico. Nesse bojo, o silêncio se coaduna no momento do narrar, criando-se uma espécie de drama ou crise da linguagem, que tem relação com o estado passado do narrador. Riobaldo, nesse sentido, experimenta o trágico, que o romancista transforma em

matéria elocutória pelo silêncio. Como explica Rosset, “é trágico o que deixa mudo todo discurso, o que se furta a toda tentativa de interpretação” (ROSSET, 1989, p. 65). Em suma, a personagem vivencia o naufrágio da escritura, daquelas mallarmaicas formas demonstrativas do nada e do vazio, insinuadas pelo silêncio.

Nessa leitura do silêncio no sertão, o que temos é a presença do trágico transpassado em agonia e revelia, de um sujeito que, ao reviver a sua história, encontra-se face a face com suas interrupções discursivas. Por ora, o trágico coexiste no interior dessa incapacidade de tecer comentário e interpretação. Dá-se, então, na luta com a linguagem, prefigurando-se como seu *daimon* (*δαίμων*), cujas limitações favorecem a recriação e a inventividade do romancista. Estamos, pois, no terreno do indizível, da relutância ao comentário, como desdobrar da mudez perante o trágico, em síntese, “como rebelião face à interpretação, na medida em que introduz um desdobramento inelutável” (ROSSET, 1989, p. 66). Sendo assim, é o que interpreta também Santiago Sobrinho, ao dizer que “o silêncio que por força do horror abala Riobaldo tira-lhe literalmente a voz” (SANTIAGO SOBRINHO, 2014, p. 64).

O trágico acontecimento no Paredão soma-se à longa dúvida e perturbação que acompanham Riobaldo, desde antes da sua entrada na jagunçagem. Como dissemos, nessas lutas e andanças, o sentimento de Riobaldo por Diadorim emaranha-se em dúvida, medo, incerteza e tabu e, nesse inter cruzar de possibilidades, o romance ganha em forma, sendo a donzela guerreira o motivo organizador. Com ele, ganha-se para perder. Segundo Bolle:

No romance de Guimarães Rosa, a paixão do protagonista-narrador pelo *personagem* Diadorim, no plano da ação e da rememoração, corresponde, no plano da composição da obra e do projeto literário do autor, à função de Diadorim como *paixão estética*. (BOLLE, 2001, p. 82, grifo do autor)

O silêncio, conforme o contar de Riobaldo, nasce de “diá”. Dessa maneira, considerando que o diabo está em tudo, misturado na natureza e nos seres, este participa como potência máxima no evento trágico do Paredão. Lá, o diabo, em redemoinho³³, mistura o mundo, tirando-lhe a forma prefixada, para levá-los à confusão e à inquietude. O ex-chefe jagunço, nesse sentido, é aquele que carrega o silêncio do trágico, ao lembrar e remexer o

³³ Aqui, entendemos a mistura em “redemoinho” pelo diabo conforme duas direções. O primeiro diz respeito a um caráter mais bélico. Poder-se-ia, até mesmo, comparar esta perspectiva de luta e vedetas, resultado de guerra, com a *Iliada*, do poeta grego Homero. Vejamos um trecho de *Iliada*: “Zeus, ora, à luta os levava. / Iam da mesma maneira que ventos num grande remoinho, / sob o trovão de Zeus Crônida, quando no plaino se abatem / e com barulho terrível às águas se mesclam, fazendo que ondas inúmeras surjam no dorso do mar atroante / em sucessão infundável” (*Iliada*, XIII, 794-799). Na luta, remoinhos se formam numa mistura violenta de corpos. No poema grego, feito por Zeus; em Guimarães Rosa, pelo diabo. No segundo plano, estas misturas se colocam numa camada mais psicológica, dada por uma capacidade diabólica que mescla a todos, em um sertão humano e, por vezes, inclassificado e trágico.

vivido, cala-se, não podendo desenvolver o comentário e interpretação quando os pontos são mais delicados, como a morte de seu amado Diadorim. Assim, ao morrer a donzela guerreira, sua dúvida, portanto, o silêncio continua, escondido, oculto, mas ainda vivo. Riobaldo, na consciência da impossibilidade de resgatar o vivido em sua plenitude, isto é, marcando ponto por ponto, em detalhes, prefere, antes, interromper o discurso, para fazer “falar” o silêncio.

Nestes vazios, o narrador-personagem, como pensa Rosset a respeito do silêncio trágico, declara “a pane” na narrativa. São esses espaços em branco, prefigurados pelo embargo da voz, cujos “etcéteras” são sintoma de cancelamento de discurso. Entretanto, como dissemos, não sendo o silêncio ausência, o vazio e o vago que se instalam na suspensão da ordem do verbal, emenda-se com a comunicação para fora da linguagem. Neste viés, Riobaldo, leitor de si mesmo, tenta instaurar, no processo narrativo, a intuição como maneira de capturar esses silêncios, esse calar necessário, advindo do passado delicado.

Por outro lado, a continuação do silêncio de Riobaldo dá-se à medida que o mal, sendo abertura, habita ainda no seu eu mais profundo: “diá”, Diadorim, Diabo. Segundo Rosset, “nada mais trágico, nada mais terrificante para o homem do que aquilo que provém de sua profundidade” (ROSSET, 1989, p. 69). Do profundo de Riobaldo, portanto, o discurso só pode obedecer a cursos nebulosos, sendo, pois, o seu pensamento desenvolvido numa visão turva, que o atrapalha.

No decorrer do romance, nascido de matéria vivida, o ex-jagunço narra em desordem, misturando os fatos, mas elegendo aqueles que mais o impressionam. Podemos afirmar o silêncio sob uma perspectiva trágica, porque, ao destacar a experiência, entre as muitas acumuladas em andanças, lutas e vedetas pelo sertão, prefere aquela da ordem mais individual, humana, que o perturba, levando-o aos “naufrágios” de si mesmo. e da narração.

Podemos dizer, então, que *Grande sertão: veredas* beira ao trágico, à medida que “de maneira mais geral e filosófica, dir-se-á que toda existência é trágica na medida em que ela é vivida antes de ser pensada” (ROSSET, 1989, p. 69). Entende-se, pois, por meio da “força” do vivido, como a narração riobaldiana, por necessidade da vivência, se cala, em muitos momentos, para comunicar a sua tragédia individual. Soma-se a isso a tensão diante do possível pacto com o diabo. Nesta inquietude, o demoníaco imbrica-se como amálgama do que se apresenta como “Nada-Tudo”, de que fala Delambre Oliveira (2008) em *O pacto de Riobaldo com o Diabo em Grande sertão: veredas — por uma teodiceia desafiada*:

A cena do pacto como um todo repousa na tensão significativa entre as figuras do Nada-Tudo, isto é, de um lado, da negatividade como indeterminação e ausência radical de limites e, de outro, as representações da

separação, da distinção e da nomeação, que introduzem diferenças e limites entre as coisas e o sujeito flutuante” (OLIVEIRA, 2008, p. 48-49).

Assim sendo, são essas zonas limites, radicais, que fazem de Riobaldo um herói problemático, imerso no vazio e no silêncio, oriundos do trágico que advém das suas profundezas, atestando-se o humano como seu próprio diabo. Vejamos um trecho que mostra o estado do ex-jagunço, como cerne que alimenta, principalmente com o passar do tempo, após a tragédia do Paredão, o calar pela interrupção do discurso, em que, quando se fala, se revela como oportunidade de comunicar a si mesmo, ou ainda, na consciência de que o outro, o Ilustre Doutor, é de fora, estrangeiro:

E, o pobre de mim, minha tristeza me atrasava, consumido. Eu não tinha competência de querer viver, tão acabadiço, até o cumprimento de respirar me sacava. E, Diadorim, às vezes conheci que a saudade dele não me desse repouso; nem o nêle imaginar. Porque eu, em tanto viver de tempo, tinha negado em mim aquêle amor, e a amizade desde agora estava amarga faiscada; e o amor e a pessoa dela, mesma, ela tinha me negado. Para quê eu ia conseguir viver?. (ROSA, 1956, p. 591)

Em suma, o silêncio de Riobaldo, implica uma mistura de experiências, que se somam e se multiplicam, em incertezas e lembranças, articuladoras dos limites que se põem ao transformar o vivido em discurso, antes de ser pensado. Veem-se, claramente, essas interrupções no início da narração, quando, em “range rêde”, ele tenta localizar a sua história na desordem dos fatos, ficando muita coisa por ser dita: “Hem? Hem? Ah. Figuração minha, de pior para trás, as certas lembranças. Mal haja-me! Sofro pena de contar não...” (ROSA, 1956, p. 12). Atesta-se, assim, a força do vivido, como valor primordial, dando-se antes do pensamento, como coisa oculta, guardada em silêncio, pronto, para qualquer momento, vir à fala. Nessa “figuração”, de que fala o narrador, vê-se a consciência do pior, do trágico, daquilo que mais cala, ou seja, do que está “pior para trás”, desarranjando-se o discurso.

Riobaldo redimensiona sua vivência trágica para aquilo que o move, dinamizando-o como possuído, mesmo negando, o diabo há, além disso, “um homem sozinho contra tudo não é necessariamente trágico. Ele se torna trágico quando o ‘inimigo’ está também no interior dele mesmo” (ROSSET, 1989, p. 68). Indagamo-nos, o que há dentro de Riobaldo? Arriscamo-nos a dizer que seja ele mesmo, o seu diabo, que o transforma em coisa possuída, e, nessa posse, nada aparece, como no pacto das veredas mortas, antes se desenvolve na vivência, nas travessias modificadoras de si mesmo: “que o que gasta, vai gastando o diabo de dentro da gente, aos pouquinhos, é o razoável sofrer” (ROSA, 1956, p. 13).

Nessa perspectiva, o pacto, ligado ao acontecimento no Paredão, que culmina com a morte de Diadorim, assim como o aparecimento de Diadorim-Menino inter cruzam-se como em cadeia magnética, na qual todos estão misturados, convivendo, como argumenta Arrigucci Jr.: “a estória que chega ao fim no Paredão começa de fato com o começo dessa relação entre Riobaldo e Diadorim e principia precisamente pelo motivo romanesco aludido, sob a forma do encontro com o Menino” (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 26). Nesses encontros, a força do silêncio, como parte elocutório do narrador-personagem, coloca-se como matéria intrínseca do “razoável sofrer” de Riobaldo. Ainda segundo Arrigucci Jr.:

Ao recontar a aventura, cujo significado não pode traduzir claramente em palavras para o interlocutor, na verdade Riobaldo formula a pergunta pela razão de ser do episódio que é decisivo para toda a sua existência, pelo sentido de um encontro que equivale, no mais fundo, ao sentido de toda a sua vida. (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 26)

Temos, pois, aqui, as razões que envolvem Riobaldo no emaranhado da sua existência, conforme o seu itinerário se inter cruza com Diadorim, como formula Arrigucci Jr., no excerto acima, desde o início do contar. Diadorim, desse modo, reveste-se como figura, guia que é, no plano da ficção, do narrador, auxiliando-o na travessia dos rios do aprendizado, “ainda uma vez pela mão de Diadorim, pois nela se constitui o enigma de um caráter e de um destino” (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 27). Ao pegar as mãos da donzela guerreira, desde quando ainda Menino, Riobaldo também se mistura nesse redemoinho, que tem a força e a potência de um “diá”. Queremos dizer, com isso, que o narrador, como tudo que existe nesse sertão, também é movido pela transformação: de professor a jagunço, de simples jagunço a chefe de jagunço. São muitas as transformações de Riobaldo, que o inserem em camadas difíceis de separar, como em união duradoura, revestida de uma “casca” dura, na qual se projetam os silêncios: de Riobaldo ao sertão, do sertão ao Riobaldo.

No interior dessas mudanças, habita Diadorim, organizador e desorganizador do discurso. De acordo com Bolle: “Diadorim é, portanto, o motivo condutor da história de Riobaldo. A lembrança da pessoa amada é para o narrador de *Grande sertão: veredas* o recurso capital para ele estruturar o seu relato” (BOLLE, 2001, p. 84). Dessa maneira, o silêncio desenvolve-se no plano do discurso, entretanto, seu aparecimento revela-se próprio da natureza de Diadorim, este que gostava do silêncio. Por meio dele, Riobaldo é invocado para contemplar a natureza:

Diadorim, duro sério, tão bonito, no relume das brasas. *Quase que a gente não abria a boca*; mas era um delém que me tirava para êle — o

irremediável externo da vida. Por mim, não sei que tontura de vexame, *com êle calado* eu a êle estava obedecendo quieto. [...] Assim, nós dois esperávamos ali, nas cabeceiras da noite, junto em junto. *Calados*. Me alembro, ah. Os sapos. Sapo tirava saco de sua voz, vozes de osga, idosas. (ROSA, 1956, p. 30-31, grifo nosso)

O calar fazia parte da pessoa de Diadorim. Para ele, o silêncio envolvia em enigma e mistério; para Riobaldo, confusão, atração e desejo mudo. Assim, todas essas particularidades são guardadas pelo ex-jagunço, que, no momento da narração, as recria para justificar a sua “pane”. No excerto, temos o silêncio para contemplação da natureza, que se mostra em animais considerados vis, da ordem do imundo, como os sapos e as osgas, capazes de trazer à tona à abertura para o informe. Estes se misturam à terra, escondem-se entre as folhas, confundindo-se. Dessa forma, quando lemos o romance rosiano, tudo parece convergir para o simbólico, sendo a natureza capaz de nos dizer o que está calado: “Eu olhava para a beira do rêgo. A ramagem toda do agrião — o senhor conhece — às horas dá de si uma luz, nessas escuridões: fôlha a fôlha, um fosforém — agrião acende de si, feito eletricidade. E eu tinha mêdo. Mêdo em alma” (ROSA, 1956, p. 31-32).

Sob esse aspecto, o medo de Riobaldo ronda com o segredo, da ordem do familiar. O narrador-personagem caracteriza-se como herói problemático, porque recria, pela vivência, o instante do assombro e medo no momento da narração, como formula Rosset em relação ao medo trágico que faz calar: “É de ti que tens medo, dessa pessoa desconhecida de ti mesmo, que ordena em ti o mecanismo em favor do qual admites ou exclusões de tua consciência tal ou qual representação” (ROSSET, 1989, p. 70). Neste bojo, conforme Riobaldo nos revela o seu medo, como em situações que o fizeram calar, ele e Diadorim, ao contemplar a natureza; ao mesmo tempo, aproxima-se do trágico que tem na interrupção do discurso a sua chave. No fundo, “o familiar é ‘o pequeno segredo’: o que nenhum painel indicador serve para assinalar, o que não fala” (ROSSET, 1989, p. 71). Pelo segredo, portanto, Riobaldo, ao contar a sua história, especificamente quando insere Diadorim no relato, como sublinha Bolle, “ele se censura” (BOLLE, 2001, p. 84), como mostra o fragmento:

Com meu amigo Diadorim me abraçava, sentimento meu ia-voava reto para êle... Ai, *arre, mas: que esta minha boca não tem ordem nenhuma. Estou contando fora, coisas divagadas*. No senhor me fio? *Até-que, até-que*. Diga o anjo-da-guarda... Mas, conforme eu vinha: depois se soube, que mesmo os soldados do Tenente e os cabras do Coronel Adalvino remitiram de respeitar o assôpro daquele José Cazuzo. (ROSA, 1956, p. 22-23)

No trecho, temos o silêncio, nascido da censura de Riobaldo, diante do assunto

delicado, que se soma à desconfiança inicial em relação ao interlocutor. Temos, pois, a censura como impossibilidade de fazer desvelar o vivido, escondido em si mesmo. Dessa maneira, Riobaldo interrompe o discurso, perfazendo-se em expressões vagas como “até-que, até-que. Diga o anjo-da-guarda”, seguido da resolução de apagamento daquilo que foi dito, inicialmente, ou seja, quando Riobaldo se abraçava com Diadorim, ficando, então, em segredo, guardado, até o momento em que ele, talvez, ao confiar, transforma o assunto “familiar”, em fala. Vê-se, dessa forma, que, ao introduzir assuntos relacionados aos soldados e cabras do Coronel, a matéria sentimental fica em estado de silêncio, aguardando o momento de vir à fala. Assim, como dissemos anteriormente, o silêncio na vivência de Riobaldo, coloca-se como estado trágico do personagem, que se conclui com a morte terrível de Diadorim. O ex-jagunço, pois, alimenta o seu silêncio dessa matéria trágica, fazendo-se calar:

Ao que, alforriado me achei. Deixei meu corpo querer Diadorim; minha alma? Eu tinha recordação do cheiro dêle. Mesmo no escuro, assim eu tinha aquêle fino das feições, que eu não podia divulgar, mas lembrava, referido, na fantasia da idéia. Diadorim — o bravo guerreiro — êle era para tanto carinho: minha repentina vontade era beijar aquêle perfume no pescoço: a há, aonde se acabava e remansava a dureza do queixo, do rosto... Beleza — o que é? *E o senhor me jure!* Beleza, o formato do rosto de um: e que para outro pode ser decreto, é, para destino destinar... E eu tinha de gostar tramadamente assim, de Diadorim, *e calar qualquer palavra*. (ROSA, 1956, p. 564)

“Calar qualquer palavra”. Temos, aqui, o silêncio como uma vontade, ou seja, uma consciência do narrador diante da figura Diadorim. Ele, que representa, como uma Beatriz riobaldiana, o guia mestre da estrutura narrativa e, ao mesmo tempo, aquele que leva Riobaldo ao naufrágio do narrar e ao abismo da escritura. Como seguir o contar quando a matéria perpassa aos sentimentos escondidos, o que “não podia divulgar”? Arriscamo-nos a dizer que, talvez, seja pela confiança, sempre chamada à narração: “E o senhor me jura!”. Vemos, portanto, um discurso sempre interrompido, como maneira de assinalar o seu conteúdo delicado, no fundo, o tabu que guarda o medo e que se liga à censura.

Portanto, é desses silêncios, “criados e recriados” em medo, no oculto mais guardado de Riobaldo, que a escritura, por vezes, é interrompida. Assim sendo, Diadorim é como uma motivação que desperta no ex-jagunço perturbações e confusões. O contar converge para ela, mas, ao mesmo tempo, é nela que a escritura naufraga. Riobaldo, no prosseguimento da narração, conta, reconta, por vezes, em interrupções, talvez necessárias, como que para tomar fôlego e coragem, no voltar ao contar. Ele repassa a limpo o vivido, para esclarecer ou sempre rememorar a experiência, desde o encontro com o divino menino até o horror, no Paredão.

Em suma, *Grande sertão: veredas* é um romance que apresenta a consciência viva da impossibilidade de contar/recontar o vivido em totalidade, sendo necessário, pois, sempre criar uma espécie de hiato no contar, chamando o interlocutor para “mirar e ver”, mas talvez, o “ver” esteja mais oculto, prefigurado nas entrelinhas, no íntimo do sujeito. Lá, encontra-se o medo, resguardado em silêncio.

Como vou contar, e o senhor sentir em meu estado? O senhor sobrenasceu lá? O senhor mordeu aquilo? O senhor conheceu Diadorim, meu senhor?!... Ah, o senhor pensa que morte é chôro e sofisma — terra funda e ossos quietos ... O senhor havia de conhecer alguém aurorear de todo amor e morrer como só para um. O senhor devia de ver homens à mão-tente se matando a crer, com babas raivas! ou a arte de um: tá-tá, tiro — e o outro vir na fumaça, de à-faca, de repêlo: quando o que já defunto era quem mais matava... O senhor... Me dê um silêncio. Eu vou contar. (ROSA, 1956, p. 579, grifo nosso)

“O senhor... Me dê um silêncio”. Vê-se que esse trecho se mostra-se revelador em nossa abordagem. Nele, Riobaldo, chamando atenção do doutor para a exclusividade de sua vida, esclarece ser impossível recontar com clareza essa experiência. Para isso, criam-se imagens, como a neblina, ou, ainda, como parte do estilo de Guimarães Rosa, criam-se e recriam-se palavras. Como é possível inferir pelo excerto, Riobaldo insere o ilustre senhor no momento final da narrativa, quando “defunto era quem mais matava”. Neste momento, é Hermógenes, o outro demônio de Riobaldo, o externo, que o leva às lutas, às andanças mais sangrentas, aquele que também leva à morte o seu amado Diadorim: “Hermógenes: desumano, dronho — nos cabelões da barba...” (ROSA, 1956, p. 581). Hermógenes, o grande mal do sertão, é a potência misturada, a que carrega Riobaldo para o pacto e para o silêncio, sendo, pois, o diabo que faz Riobaldo andar, caminhar de vereda em vereda, ao lado de seu outro demônio, Diadorim.

Quando da luta e do final trágico, com a morte, esses diabos materializados em dois: Hermógenes e Diadorim evocam o movimento, o dinamismo desse sertão misturado. Numa luta, em que os corpos se imbricam, o diabo há: “quando quis rezar — e só um pensamento, como raio e raio, que em mim. Que o senhor sabe? Qual: ... *O Diabo na rua, no meio do redemunho... O senhor soubesse...*” (ROSA, 1956, p. 581, grifo do autor). Portanto, ao final da narração, vemos como o silêncio traz consequências de um tempo passado, todavia, vivo ainda na memória. Na luta, Diadorim e Hermógenes morrem, mas o diabo há, continua dentro do herói problemático, misturando tudo em sua consciência, como seu avesso. Se Riobaldo viu apenas silêncios na cena do pacto, porque o diabo não apareceu materialmente, na luta, ele

se mostra, sem forma, deformando corpos, revelando-lhes a carne numa cena de horror que gira tudo e a todos, em trágico “redemunho”:

E eu estando vendo! Trecheio, aquilo rodou, encarniçados, roldão de tal, dobravam para fora e para dentro, com braços e pernas rodejando, como quem corre, nas entortações... *o diabo na rua, no meio do redemunho...*Sangue. Cortavam toucinho debaixo de couro humano, esfaqueavam carnes. [...] Sofri rezar, e não podia, no embrulhável. A faca a faca, êles se cortaram até os suspensórios... *o diabo na rua, no meio do redemunho.* (ROSA, 1956, p. 581, grifo do autor)

Assim, é desses horrores e dessas misturas que fala Riobaldo, que o fizeram calar, suspender a voz, segundo a qual o “homem se depara com o real em sua radicalidade, ou seja, a morte” (SANTIAGO SOBRINHO, 2014, p. 60). Sendo, portanto, da esfera da experiência individual, o narrador-personagem sabe que todos esses movimentos que o levaram à perturbação e à confusão, mesmo depois de casado com Otacília, dono de fazenda, ainda lhe embargam a voz. Assim, a interrupção da fala só pode vir de dentro de Riobaldo: “O silêncio [...] é a gente mesmo, demais” (ROSA, 1956, p. 415). Ao final do romance, o ex-chefe descobre que Diadorim é uma mulher travestida de jagunço, desejosa de vingança pela morte de seu pai, Joca Ramiro:

Eu conheci! Como em todo o tempo antes eu não contei ao senhor — e mercê peço: — mas para o senhor divulgar comigo, a par, justo o travo de tanto segrêdo, sabendo somente no átimo em que eu também só soube...Que Diadorim era o corpo de uma mulher, môça perfeita... Estarreci. A dôr não pode mais do que a surpresa. (ROSA, 1956, p. 585)

Pelo trecho, vemos que Riobaldo esconde, todo o tempo, do interlocutor a verdadeira identidade de Diadorim: “O senhor lê. Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins — que nasceu para o dever de guerrear e nunca ter mêdo” (ROSA, 1956, p. 591). Por fim, por meio dessa mulher guerreira, Riobaldo anuncia, ao final do romance, o que estivera sempre guardado dentro de si: “Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se fôr... Existe é homem humano. Travessia” (ROSA, 1956, p. 594). Em síntese, Riobaldo, ao contar o seu itinerário, destaca ou utiliza-se de Diadorim como guia e mestre, aquele que sempre o iniciou nas travessias da vida, e, ao olhar para trás, faz naufragar, por vezes, a escritura, para fazer do vivido o seu intento, que silencia para mirar as entrelinhas.

4. O SILÊNCIO MODERNO: DO TERRENO TERCIÁRIO AO SERTÃO

Era apenas o grande espaço vazio e inexpressivo onde, por conta própria, erguiam-se pedras e pedras.

(Clarice Lispector, *A maçã no escuro*)³⁴

Ah, mas falo falso. O senhor sente? Desmente? Eu desminto. Contar é muito, muito dificultoso. Não pelos anos que já se passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas — de fazer balancê, de se remexerem dos lugares.

(Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*)³⁵

Conforme as epígrafes acima, nosso objetivo nesta terceira e última seção é expor, de forma comparativa, uma abordagem do silêncio nos romances *A maçã no escuro* e *Grande sertão: veredas*. Para isso, no primeiro momento, indagamo-nos como o silêncio se revela na criação de uma forma expressiva nas narrativas, colocando-se como questão fundamental no terreno terciário, antigo e primitivo, ao qual, dinamicamente, Martim está exposto, assim como, de outro lado, no sertão, também primitivo, em formação, em que Riobaldo se movimenta, produzindo silêncios, à medida que a personagem explora seu itinerário, misturando-se a ele.

Ainda nesta seção, comparativamente, abordaremos como Martim e Riobaldo, na ânsia por dinamismo e movimento, fazem naufragar a escritura, sendo um pelo viés mais aproximativo com o orgânico, e o outro nas conjecturas que se perfazem na dificuldade de dizer o vivido. Ambos, portanto, emergem de uma crise ou drama da linguagem, segundo o qual o narrador evidencia a necessidade de mostrá-los, criando-se uma forma para expor essas experiências. Dessa maneira, Martim, em certos momentos, se retira da linguagem humana e social para grunhir, enquanto Riobaldo, no interior da narração, demonstra, conscientemente, a fragilidade da linguagem em mostrar, verbalmente, o vivido.

Por fim, nosso objetivo, nesta seção, é evidenciar o silêncio como projeto moderno do pensamento e da presença, o qual une, como em um espírito do tempo, a produção ficcional de Clarice Lispector e de Guimarães Rosa. Desse modo, há pontos em comum na literatura de ambos os autores, pois estão comprometidos em trazer à tona o silêncio como discussão na forma ficcional, retomando, por vezes, uma espécie de naufrágio da escritura, desenvolvendo-a na particularidade do vago, do vazio e do dramático da linguagem, como fica evidente nos

³⁴ LISPECTOR, 1961, p. 22.

³⁵ ROSA, 1956, p. 183.

itinerários das personagens Martim e Riobaldo, sujeitos de silêncio.

4.1. A imanência do silêncio: de Martim a Riobaldo

Grande sertão: veredas e *A maçã no escuro*, cujas primeiras publicações são de 1956 e 1961, respectivamente, comungam de questões comuns, influenciadas pelo espírito do tempo, que os une como romances que tratam da linguagem, especificamente do seu drama. O primeiro evoca a consciência dos limites do dizer por meio de um narrador-personagem, recriando na língua maneiras novas de fazer emergir o vivido. O segundo insere um personagem no “coração do Brasil”, cujo abandono da linguagem verbal, em um primeiro momento, fê-lo grunhir.

Entretanto, como ressaltamos nas seções anteriores, em hipótese, este drama da linguagem revela-se, do ponto de vista da expressão ficcional, como um dado fundamental, pois, da mesma maneira que se considera a linguagem como falha em demonstrar ou dizer a experiência, ainda assim, utiliza-se dela própria para fazer vir à luz o silêncio, no âmbito do romance moderno. Desse modo, as narrativas de Clarice Lispector e de Guimarães Rosa convergem para uma discussão propriamente ligada ao fenômeno em torno da crise da representação, sobretudo, considerando o romance.

Sob estes aspectos, consideramos, aqui, os pontos que os unem, segundo os quais desenvolveremos nossa abordagem pelo silêncio. Entretanto, com a consciência de que os textos apresentam contextos e enredos completamente diferentes, discutiremos ora temáticas comuns entre os romances, ora comentaremos questões que os diferenciam, como expressivos da discussão em torno do silêncio. Portanto, em Guimarães Rosa, o silêncio advém da rememoração de um ex-chefe de jagunços, o qual traz, ao contar, um sertão primitivo, rústico, selvagem, “não terminado”. Na narrativa de Clarice Lispector, o silêncio ecoa de um lugar indeterminado, um “coração do Brasil”, no qual o personagem Martim, ao fugir de um suposto crime, o assassinato de sua esposa, se encontra com o selvagem, que o leva ao silêncio, em uma espécie de apagamento da linguagem social e comum, para grunhir, misturando-se ao animal.

Assim, são destes limites que iremos tratar nesta seção, em que o silêncio emerge do sertão a um terreno terciário, espaços diferenciados, que carregam a potência da mistura, do selvagem, isto é, de lugares quase anteriores à linguagem, nos quais, por vezes, o poético torna-se a força e a pulsão mais determinante. Em relação a Riobaldo, Benedito Nunes afirma:

Assim Riobaldo, personagem-narrador, caminhará de lembrança a lembrança, mas estancando o passo entre pergunta e pergunta. Sempre de ânimo inquieto, cuidadoso, preocupado, recorda sem aderir às lembranças, que o inveterado gosto de especular ideia interrompe; o perguntar dessolidariza-o quase no passado, as interrogações interceptando e também guiando o fluxo da recordação. (NUNES, 2013, p. 200)

No excerto de Nunes, temos exposta a particularidade da personagem Riobaldo. Narrador inquieto, formula perguntas ao interlocutor e interrompe a fala, por vezes, mostrando-o diante da dificuldade de dizer o que o ouvinte nunca viveu, como fica evidente no trecho seguinte: “Olhe: jagunço se rege por um modo encoberto, muito custoso de eu poder explicar ao senhor. Assim — sendo uma sabedoria sutil, mas mesmo sem juízo nenhum falável; o quando no meio dêles se trança um ajuste calado e certo” (ROSA, 1956, p. 167). A maneira de a personagem lidar com a experiência vivida, no plano da narração, é tida como matéria custosa, difícil de contar a quem nunca experimentou aquelas vivências de guerra jagunça, ou ainda, para quem não conheceu figuras, como Diadorim. Estamos, pois, no terreno do vazio e dos vagos, em que a linguagem não consegue dizer o “nenhum falável”.

Do outro lado, temos Martim, personagem que se retira do mundo, das relações sociais após o suposto crime cometido. Neste ato, o herói fica mais íntimo da natureza, contemplando-a e, ao mesmo tempo, silenciando e esvaziando aquele homem de outrora, social, para nascer um novo sujeito, livre e silencioso. Sobre Martim, Nunes (1995), sublinha: “Nesse estado de esvaziamento, mas também de receptividade às coisas, que a recusa da palavra e o silêncio determinam.” (NUNES, 1995, p. 43). Dessa maneira, Riobaldo e Martim, ainda que homens de espaços e itinerários diferentes, comunicam-se por duas questões particulares da modernidade: a crise representativa e o naufrágio da palavra, recusando-se a vê-la apenas como constructo meramente social e mecânico.

Nos dois romances, ocorre um drama em torno da linguagem, que evoca uma dificuldade da consciência das personagens, como no caso de Riobaldo ou no fascínio de um mundo silencioso e selvagem, como se dá nas experiências de Martim. Ainda de acordo com Nunes, Martim ao aproximar-se da natureza, “estabelece a intimidade de um contato silencioso, contemplativo, mas satisfatório, através de rápidas frases monologais, à beira do inexprimível” (NUNES, 1995, p. 43).

Em *Grande sertão: veredas*, Riobaldo, por vezes, guiado por Diadorim, contempla a natureza, entretanto, num mundo mais duro e selvagem, proporcionado pela guerra jagunça, essa possibilidade quase se anula, diferente da maneira como se mostra em *A maçã no escuro*,

no qual a personagem, na solidão e no mundo natural sem linguagem verbal, em muitos momentos, não se encontra em lutas e tampouco precisa de guia para contemplar a paisagem. Vejamos um trecho de *A maçã no escuro* que demonstra esse mundo silencioso, essa solidão contemplativa de Martim:

O próprio silêncio se tornara diferente. Embora o homem não percebesse nenhum som, os passarinhos voavam mais agitados como se ouvissem o que êle não ouvia. O homem parou atento. Havia um deslocamento de ar como se um dinossauro se transladasse lento em alguma parte do globo. (LISPECTOR, 1961, p. 53)

Como fica evidente no fragmento, Martim entra em contato com um mundo mais antigo. Pelo silêncio e suas mudanças, o fugitivo pertence, agora, a um período pré-linguístico. Assim, o silêncio no romance clariceano carrega um tempo primordial, antigo e primitivo, que corrobora a mudança de Martim. Sob esta perspectiva, o silêncio na narrativa de Lispector se desenvolve como necessária e nova maneira de transformação do homem, ao retirar-se da linguagem comum, social, mecânica e burocrática. Em *Grande sertão: veredas*, de forma semelhante, o silêncio convive também com o selvagem, mas de um primitivo que se encontra emendado à guerra e à destruição do outro:

Um homem se arraiga em terra, no capim, no chão, e vai, vai — sendo serepente — de gato-em-caça. Carece de repartir frouxo o pêso do corpo, semelhante fôsse nadando; cotovêlo e joelho é que transpõe. Tudo um ai de vagar, que chega aporreira, tem que ser. *Não vale arranco de pressa, o senhor tem de ficar o comprido que pode, por mais de.* As juntas da gente estalam, o senhor mesmo escuta. (ROSA, 1956, p. 204, grifo nosso)

Ao explicar o contexto de guerra, lutas e truques para capturar o inimigo, Riobaldo revela a mistura do selvagem. Como bichos, os jagunços ficam “sendo serepente — de gato-em-caça”, assim como, no contar, interrompe o fato com “por mais de.”. Em suma, vemos como o selvagem se desenvolve em ambos os romances. No primeiro, dá-se como ato puramente contemplativo, enquanto, no segundo, o selvagem emerge de um contexto jagunço, segundo o qual o homem, como um animal, vigia e espreita o inimigo para capturá-lo e matá-lo, conforme os costumes da jagunçagem. Mostra-se, aqui, um sertão mais rude, quase anterior ao bem e ao mal. Assim, para Martim, o silêncio nasce na vivência, no acontecimento propriamente dito, enquanto, para Riobaldo, o silêncio submerge ao contar, sendo, pois, no rememorar que se tem consciência do vazio e do vago que é fazer entender ao outro o vivido.

Por outro lado, na narrativa rosiana, alguns personagens, como Diadorim,

caracterizam-se como seres que se revelam pelo silêncio, sendo parte da sua maneira de lidar com os outros, quase que uma espécie de silêncio natural: “— ‘E Deus, Diadorim?’ — uma hora eu perguntei. Ele me olhou, com silenciosinho todo natural.” (ROSA, 1956, p. 170). Nesse sentido, o silêncio, em *Grande sertão: veredas*, converge tanto para os personagens, quanto para a forma elocutória da narração. Ainda em relação ao selvagem e ao seu envolvimento com o silêncio, como encontramos tanto no romance de Lispector, quanto no de Rosa, faz-se mister esclarecer alguns pontos.

Em Guimarães Rosa, destacamos o seguinte trecho para comentarmos: “É erro. Não, nada, oi. Nada. [...] Como era o Hermógenes? Como vou dizer ao senhor...? Bem, em bró de fantasia: ele grosso misturado — dum cavalo e duma jibóia... O um cachorro grande.” (ROSA, 1959, p. 206). No excerto, vemos que, diante da dificuldade de dizer o indizível, do sujeito misturado, como é o sertão e o diabo que anda envolvido em tudo, Riobaldo, à maneira de fantasia, isto é, recorrendo a uma enigmática metáfora, afirma ser o Hermógenes constituído de uma matéria informe: mistura de cavalo, com jiboia e cão. O fragmento, ainda, leva-nos a pensar naquele bezerro informe e eroso do início do romance, mostrando-nos esse mundo metamórfico e misturado do sertão, onde tudo se confunde. No mesmo trecho, o silêncio se revela no contar, instaurando um vazio e um vago, posto que emerge da necessidade de uma parada ou interrupção reflexiva, para melhor pensar e explicar o sujeito Hermógenes.

Em Lispector, destacamos o seguinte excerto:

Então o homem se sentou numa pedra, ereto, solene, vazio, segurando oficialmente o pássaro na mão [...] *Embora não houvesse um sinônimo para essa coisa que estava acontecendo.* Um homem estava sentado. *E não havia sinônimo para nenhuma coisa,* e então o homem estava sentado. Assim era. O bom é que era indiscutível. E irreversível. (LISPECTOR, 1961, p. 32)

Na passagem, destaca-se o caráter do inominável. O narrador, ao tentar dizer a experiência de Martim quando do contato com a natureza, após a sua fuga, percebe que só pode narrar o vivido por meio do silêncio, dada a ausência de “sinônimos”. Nesse contato, mesmo as imagens metafóricas, capazes de alargar as possibilidades de sentido, ao explorar o campo semântico das palavras em comparação implícita, não conseguiriam dizer, talvez, o que significa o ato de sentar-se numa pedra. Dessa forma, sublinhamos que, em *A maçã no escuro*, o silêncio ecoa como um dramático limite da linguagem.

Destarte, como mostra o trecho de *Grande sertão: veredas*, essa crise da linguagem também se faz presente; por outro lado, as imagens são evidenciadas como possibilidade de

dizer, em parte, o vivido. Sob este viés, podemos afirmar que, no romance de Clarice Lispector, o silêncio moderno demonstra um projeto estético muito mais demarcado e amplo, como é possível verificar em todos os romances da escritora, enquanto, em Guimarães Rosa, compreendemos como uma questão muito mais pontual para o caso de *Grande sertão: veredas*. Voltaremos a comentar esse aspecto ainda nesta seção.

O silêncio, em *A maçã no escuro* e em *Grande sertão: veredas*, converge para a via do elocutório e para o interior da personalidade dos personagens. Sob esse viés, tanto Martim, quanto Riobaldo são constituídos de uma sensibilidade que os leva a sentir demasiado a si mesmos e ao outro. Olga de Sá (2004) afirma que o personagem clariceano “sente tudo, até um passarinho na concha da mão, o frêmito de suas asas aflitas, prenúncio da morte, como nos dirá depois Ermelinda. Martim não precisa renascer das águas e embora, por instinto, procure o mar, aporta no deserto das pedras” (SÁ, 2004, p. 82).

Com Riobaldo, a sensibilidade parece emergir da consciência de um mundo misturado do sertão. Por exemplo, ao comparar-se com o personagem Jõe Bexiguento, homem demasiado simples e rude, expõe a sua personalidade. Pergunta-se:

Duro homem jagunço, como êle no cerne era, a idéia dêle era curta, não variava. [...] Então — eu pensei — por que era que eu também não podia ser assim, como o Jõe? [...] no sentir da natureza dêle, não reinava mistura nenhuma neste mundo — as coisas eram bem divididas, separadas. (ROSA, 1956, p. 220)

O silêncio, no romance rosiano, nasce de uma consciência questionadora, de um ex-chefe jagunço, que, diante da dificuldade de separar, une os fatos e as pessoas em um só evento. Dessa incapacidade da separação nascem também as dúvidas do narrador-personagem, e, com elas, a sua “pane”. Considerando a dúvida e a narrativa que se desenvolve em perguntas, Eduardo Coutinho (2013) argumenta:

A narrativa de Riobaldo não é nem o mero relato de fatos ou eventos passados nem a simples acumulação de uma série de especulações empreendidas no momento da narração, mas a mescla dessas duas modalidades; e é precisamente nesta mescla que reside sua tensão básica: um desejo do narrador de reconstruir com exatidão os episódios de sua vida passada com o fim de dissipar as dúvidas e ansiedades do presente, e a consciência da impossibilidade de realizar esse desejo, pelo menos nos termos esperados, em virtude da defasagem temporal que permeia os dois momentos e da dificuldade de reconstruir experiências concretas por intermédio da linguagem. (COUTINHO, 2013, p. 86)

Na experiência de Martim, o silêncio revela-se a partir do momento em que o fugitivo

se depara com o orgânico e o selvagem, passando a esquecer até mesmo o crime cometido. Trata-se de um movimento puramente dramático, porque por um tempo, Martim deixa de usar a linguagem humana ou utiliza-se apenas de frases monológicas, ao discursar, sozinho, para as pedras. Em *Grande sertão: veredas*, a vivência de Riobaldo leva-o à especulação e à dúvida, fazendo-o silenciar diante do passado. Nesse sentido, Martim emudece, abandonando a vida anterior, enquanto Riobaldo silencia, ao voltar ao tempo vivido.

No âmbito desta perspectiva, fala-se em abandono de uma linguagem verbal e social por parte de Martim quando do contato com a natureza mais selvagem, primitiva, advinda de um tempo terciário, segundo o qual se identifica com o orgânico animal, que apenas é. Martim, como um “rato vivo que êle queria ser” (LISPECTOR, 1961, p. 50), descortina um mundo primordial, longe do discurso e da sociedade. Por outro lado, no romance rosiano, Riobaldo luta com a linguagem, esforça-se para demonstrar o vivido, mesmo na consciência, como já dissemos, do indizível, assim como na interrupção sempre presente na narração. Em relação ao contar interrompido do narrador-personagem, Benedito Nunes (2013) explica:

Essa estrutura de labirinto acompanha o vaivém de uma conversa descosida, espaçada, posto que a narração de Riobaldo, um puro reconto articulado sob o ritmo de imitação oral, faz-se diante de um outro, que o escuta — de uma segunda pessoa sempre presente a cada volta do labirinto, e que, embora não tome a palavra, marca a sua interferência silenciosa e descontínua, mediante perguntas subentendidas sobre incidentes da aventura relatada, pausas dentro de um diálogo ao qual se deve o prosseguimento sinuoso, de interrupção a interrupção, da história. (NUNES, 2013, p. 186-187)

De outra maneira, na narrativa clariceana, Martim, no primeiro momento, no capítulo intitulado “Como se faz um homem”, longe de possuir um interlocutor, movimenta-se na solidão pelo terreno terciário, *habitat* natural, onde se misturam os animais, as plantas de toda espécie e as pedras. Sob esse viés, Olga de Sá (2004) afirma que, “em *A maçã no escuro*, Martim também recuara até o estado edênico, alcançando a linguagem icônica do gestual, sem palavras, parece até que recuara mais ainda, pois seu pulo inicial no jardim é de um macaco e sua voz é um grunhido de satisfação” (SÁ, 2004, p. 80). No interior desta discussão, temos, portanto, configurados os pontos que os unem e aqueles que os separam: Martim, no pulo ao jardim, que significa a sua retirada da convivência social, abandona, em um primeiro momento, a comunicação humana para revelar um mundo mais primordial, anterior à linguagem verbal, enquanto Riobaldo, no convívio com o outro, dado em um mundo sem separação e selvagem, porque implica a guerra e a luta constante, elabora um verdadeiro

desafio com a linguagem, quase que se confundindo com aquele mundo diabolicamente misturado, sendo, pois, seu *Daimon* (*δαίμων*).

Desse modo, é na luta corpo a corpo com a língua que o silêncio se perfaz, colocando-se, pois, como verdadeiro desafio ao que se revela inexprimível, como mostra o trecho seguinte: “Vou longe. Se o senhor já viu disso, sabe; se não sabe, como vai saber? São coisas que não cabem em fazer idéia.” (ROSA, 1956, p. 210). Em síntese, o narrador de *A maçã no escuro*, ao dizer que, na experiência de Martim, após o pulo ao jardim, sentando-se numa pedra, não havia sinônimo para nada, isto é, como se houvesse um esvaziamento de um mundo que não se pode nomear e como se o sujeito estivesse fora do discurso. De maneira semelhante, Riobaldo, narrador-personagem, inquieto com a linguagem, na luta de dizer o vivido, assume o risco de afirmar que “muita coisa importante falta nome” (ROSA, 1956, p. 110), como já mencionamos anteriormente.

Há, pois, nos romances de Guimarães Rosa e Clarice Lispector, pontos que convergem no que diz respeito à nomeação, desenvolvendo-se modernamente o silêncio como questão chave que corrobora a consciência do inominável. Como foi apontado, no caso de Martim, pelo selvagem, começa-se a grunhir, saindo do terreno da voz, ao passo que Riobaldo turva a visão com a matéria dificultosa, assumindo-se estar sempre nas formas do falso, enganadora que é a linguagem, não sendo capaz de transmitir com igual valor a vivência: “Ah, mas falo falso. O senhor sente? Desmente? Eu desminto. Contar é muito, muito dificultoso. Não pelos anos que já se passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas — de fazer balancê, de se remexerem dos lugares” (ROSA, 1956, p. 183). No âmbito de Martim, vemos como esse dramático jogo com a linguagem se perfaz como viés que comunica o limite do verbal, isto é, o naufrágio da escritura, visto como parte fundamental do enredo:

Provavelmente aquela coisa para a qual, incerto, o homem caminhava era apenas criada pela sua ânsia. E aquêlo modo intenso de querer se aproximar — pois sôlto no campo de luz o que aquêle homem parecia apenas querer era obscuramente se aproximar — na certa seu modo desajeitado de querer se aproximar não passava de um substituto à sua ausência de linguagem. (LISPECTOR, 1961, p. 53)

Nesse sentido, a comparação que fazemos entre os romances, de autores que compartilham de um mesmo espírito do tempo, revela-se como discussão fundamental nesta seção, pois, imbuídos pelo interesse em torno da linguagem, os romancistas, no plano da produção ficcional, parecem convergir para uma mesma questão: do silêncio como resultado do drama da linguagem, da incapacidade de trazer à luz o vivido, visto, aqui, como indizível.

Sob essa perspectiva, poder-se-ia afirmar que, em *Grande sertão: veredas*, o silêncio nasce de dois pontos: da matéria difícil, evocada, sobretudo, pela neblina que é Diadorim, e da forma, isto é, da estrutura do romance, segundo a qual, o contar se revela e assume a deficiência do dizer; por vezes, interrompe-se a narração ou, ainda, evidencia-se em muitas “etcéteras”, ao longo da narrativa.

Em *A maçã no escuro*, por outro lado, o silêncio, tema que é de toda a obra ficcional de Clarice Lispector, assume um papel fundante no romance, no qual a presença de um narrador, em terceira pessoa, relata a experiência de Martim, com a consciência também da dificuldade de nomear o vivido. Todavia, diferentemente do romance rosiano, não há interrupção da narração, tampouco o que entendemos como “pane” no contar. Obviamente, isto se deve, em parte, aos acontecimentos postos em enredos diferenciados de cada romance. Martim comete um crime, mas, por um momento, esquece-o. Riobaldo presencia uma tragédia no Paredão e nunca a esquece; ao contrário, é o motor propulsor de sua inquietude.

Outro aspecto a que gostaríamos de voltar, é quanto ao selvagem e ao silêncio. Como mencionamos, na narrativa clariceana, o selvagem é a maneira como a linguagem verbal entra no seu limite e na sua crise. O personagem fugitivo, portanto, deixa de usar a palavra no decorrer de boa parte do primeiro capítulo, para pertencer ao mais orgânico ou ao mais animal (grunhir). No que diz respeito ao romance rosiano, o selvagem coexiste misturado, encontra-se em tudo, apresentando-se, por vezes, na matéria informe ou no não-visto, como o diabo.

Hermógenes, como Diadorim-Neblina, remete também ao dificultoso no contar, podendo ser constituído de matéria informe, misturado, como já argumentamos, ou seja, na unificação de “cavalo-jiboia-cão”; além disso, é visto sempre como uma dúvida: “E o Hermógenes, mandante perto, em sua capatazia. Dito por uns; no céu, coisa como uma careta preta?” (ROSA, 1959, p. 206). A nosso ver, Hermógenes traz movimento para a narrativa, é o perseguidor e o perseguido. Assim, diante de sua matéria informe, Riobaldo arrisca-se a dizê-la selvagememente e, neste contar, por vezes, sente dificuldade de narrar os eventos de maneira organizada.

Hermógenes cruzou, adiante, chato no chão, relando barriga em macio. Aquêles homem era danado de tigre, estava cochichando na cabeça do Garanço, depois com o Montesclarensense — mostrava a êles os lugares em que deviam-de. Arre, voltou para perto de mim, agora veio de outra banda. (ROSA, 1959, p. 208)

O selvagem, em ambos os textos, toma conta da experiência das personagens, inter cruzando-se com a linguagem, afastando-a ou, ainda, dramatizando-a, para significar a

dificuldade de contar. Nestes lugares, ora no sertão, ora no jardim terciário, o silêncio se dá como resultado de um contexto mais complexo, visto no âmbito da “falta de sinônimos”, do inominável, do indizível e da matéria informe, que ronda as personagens, revelando-lhes um mundo mais próximo do apenas existir, como na vivência de Martim ou no embate de Riobaldo com a linguagem, que nasce da mistura das coisas, dos seres e dos acontecimentos, dificultando-lhe o narrar e o dizer. Neste ínterim, o silêncio, tópica do espírito moderno, desenvolve-se nos romances, tanto quanto temática, quanto parte da estrutura romanesca (forma da expressão).

Pode-se afirmar que Riobaldo e Martim comungam de características comuns e, ao mesmo tempo, diferenciam-se no que tange à inserção do silêncio na narrativa. Dirigindo-se a um interlocutor, o personagem rosiano elabora o seu contar segundo a vivência, desde o aparecimento do Menino-Reinaldo, criança divina, até a morte do jagunço travestido Diadorim, no Paredão, pelo pactário Hermógenes, ambos diabos de Riobaldo, que o levam sempre à inquietude da dúvida. Vê-se, pois, que o ex-chefe jagunço evidencia o silêncio em sua narração, mas o faz, principalmente, pela influência do outro; neste caso, enfatizamos a figura Diadorim, seu guia e sua impossibilidade, como argumentamos na seção anterior. De acordo com Arrigucci Jr.:

O impossível que surge desde o primeiro contato com Diadorim só irá crescer, à medida que o tempo passar. Já perto do fim, num desses momentos tão extraordinários e tão comuns nessa obra, Riobaldo quase não pode suportar a contradição central de sua vida e à beira de ceder ao desejo do corpo do outro, explicita mais uma vez o sentimento da impossibilidade que lhe rói a alma. (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 28)

De outro lado, temos o silêncio de Martim, o qual surge muito inesperadamente, logo após o pulo ao jardim terciário. O personagem clariceano, ao contrário de Riobaldo, não carece de guia e tampouco de alguém que o inicie na mudez de um lugar vazio e vago, como parece caracterizar-se aquele terreno, onde emerge o selvagem. Dessa maneira, o silêncio no romance aparece intimamente ligado à temática de fuga e à mudança na vida de um fugitivo da polícia, não sendo, portanto, central, como se dá em *Grande sertão: veredas*, no plano da estrutura do romance, embora o silêncio, na narrativa rosiana, participe da caracterização de personagens, como Diadorim, ser silencioso e contemplativo.

Neste ponto, temos um dado em comum. Martim, sobretudo, no segundo e terceiro capítulo, desenvolve quase que exclusivamente uma comunicação rápida e monológica com Vitória e Ermelinda, em virtude, talvez, da inquietação perante o crime escondido. Com

Diadorim, este silêncio que a acompanha também pode estar implicado em seu segredo, isto é, em seu modo travestido de existir. Portanto, é possível dizer que o silêncio implica o que está oculto. No *Grande sertão: veredas*, o silêncio como segredo eleva-se à dúvida de Riobaldo. Em *A maçã no escuro*, o silêncio atinge o outro, principalmente, Vitória, mas, de acordo com a perspectiva do enredo, seu aparecimento desenvolve-se com mais ênfase no sentido da contemplação. Em relação ao silêncio de Martim, Nunes explica:

Em *A maçã no escuro*, é a visão extática das coisas no silêncio da contemplação. No mutismo a que se entregou, mortificando a sua inteligência e a sua vontade, o personagem, imóvel diante da paisagem, parece, como as plantas e os animais, ter-se agregado à Natureza. [...] Quanto mais afirma sua obstinada recusa ao dizer, limitando-se a grunhir como um animal — mais percebe a crua e maciça presença das coisas, estranhas à sua própria existência pessoal, indiferentes a qualquer sentido humano, e sobranceiras à linguagem. (NUNES, 1995, p. 123-124)

Em Martim, o silêncio se instaura por via do selvagem, ao tempo pré-linguístico, segundo o qual o homem deixa de usar a linguagem humana para viver como um animal, em estado de latência, sem compromisso com questões sociais e burocráticas, que estão na base da sociedade mecânica e industrial. No âmbito dessa questão, Martim passa a viver em pulsão orgânica, emaranhado no selvagem, pois, num ato radical, rompe, por um longo período, com o discurso para apenas ser, passando sua linguagem a ser a dos gestos, do corpo. Neste ato, o homem deixa de nomear as coisas, para apenas contemplá-las. Como abordamos na terceira seção, o fugitivo tem vocação para viver, por exemplo, como um rato, misturando-se à terra.

Ao contrário de Martim, Riobaldo não esquece quase nada do seu passado, antes é dotado de uma memória fabulosa, à qual recorre para estruturar a sua vivência confusa, inquieta e perturbadora. Para rememorar o vivido, o narrador expõe a dificuldade da narração, pois não é possível transformá-la em coisa narrável em sua plenitude, faltando-lhe sempre nomes para contar. Riobaldo, ser misturado, jagunço e letrado, sabe que trazer à fala a matéria difícil, que se esconde no oculto e no silêncio, só mesmo a duras penas.

Pode-se afirmar que a dificuldade advém, principalmente, do inter cruzamento memorialístico com aquela que se mostra guia e figura — Diadorim. Concordamos, então, com Arrigucci Jr. (1994), quando este sublinha que “o tema de Riobaldo se casa desta forma ao tema de Diadorim. A revelação de um Riobaldo letrado, que deverá narrar a própria experiência mediante palavras medidas” (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 27). Este é o grande desafio de Riobaldo: narrar o arcaico, zonas misturadas e difíceis de explicar, como se dá na presença de Hermógenes, seu outro diabo.

Como Diadorim, o pactário Hermógenes, assassino de Joca Ramiro, turva a visão pelo selvagem, tamanha é sua mistura. Riobaldo só pode explicá-lo pela constituição do ser múltiplo, como dissemos acima: “jiboia-cavalo-cão”. Assim, como explica ainda Arrigucci Jr., “o fundo arcaico — de cujo oco mais profundo no sertão, reino de uma mitologia ctônica, parece ter saído o Hermógenes” (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 17). Há, aqui, uma diferença importante entre os romances clariceano e rosiano. Pelo selvagem, Martim diz ter esquecido a fala, para grunhir, enquanto que Riobaldo, pelo contato com o selvagem, luta com a linguagem, tentando transformar, por exemplo, Hermógenes em coisa narrável, mesmo com a consciência dos limites impostos pelas “palavras medidas”.

Em síntese, são por essas experiências que sublinhamos o “naufrágio” da escritura em *Grande sertão: veredas* e em *A maçã no escuro*. Prevalece, nestes romances modernos, a discussão que considera a fragilidade da linguagem em trazer à luz da fala e do discurso o inominável. Seja abandonando ou dramatizando, a questão é revelada na sua mais profunda crise. Estamos, pois, ainda sob o impacto da insinuação do silêncio daqueles mallarmaicos “dados” jogados pelo poeta francês, os quais trouxeram à tona os brancos e os vazios como experiência e como ausência que comunica.

Na experiência do silêncio em Mallarmé, é oportuno recorrermos à reflexão de Maurice Blanchot (2011) em *Faux Pas*, capítulo “Le silence de Mallarmé”. Para ele, “a história do silêncio de “Mallarmé, se fosse feita, teria, por falta de sentido exemplar, no interesse de olhar para uma ausência, isto é, para uma realidade muito profunda que só se revelaria no fato de não poder ser conhecida” (BLANCHOT, 2011, p. 122, tradução nossa).³⁶

Os romances em questão comungam dessa consciência do silêncio, que nasce da impossibilidade ou da dificuldade em revelar um fato que não pode ser conhecido pelo outro que não o viveu ou, ainda, que não contemplou a experiência num dado momento. Trata-se, pois, da impossibilidade de resgatar com exatidão o vivido, mesmo aquele que viveu, como Riobaldo, só pode fazê-lo nas formas do falso, dada a distância entre o tempo vivido e o tempo narrado. Neste âmbito, portanto, não há sinônimos, como afirma o narrador de *A maçã no escuro*, porque, na tentativa de nomear, o que se encontra é o vazio, revestido na narrativa por um vago, uma falta ou uma ausência, cujo preenchimento se dá sempre como falso, num fingimento ficcional.

Diante da fala de Riobaldo, temos que ter consciência de que, ao trazer à luz o seu

³⁶ No original (BLANCHOT, 2011, p. 122), lê-se: “L’histoire du silence de Mallarmé, si elle était faite, aurait, à défaut de sens exemplaire, l’intérêt d’un regard porté sur une absence, sur une réalité très profonde qui ne se livrerait à la connaissance que dans ce fait qu’elle ne saurait être connue.”

tormento, principalmente em torno da nebulosa Diadorim, é sempre o falso que o ronda. Além disso, é mister considerar que ele é outro no momento do contar ao interlocutor. Por outro lado, em *A maçã no escuro*, o narrador flagra Martim na situação real do vivido; assim, o silêncio que emerge do romance revela-se no tempo exato da vivência. Queremos dizer, com isso, que, em ambos os romances, a dificuldade ou recusa em nomear é uma marca dos personagens. Entretanto, para Riobaldo, a dificuldade de transformar a experiência em coisa dita reveste-se de luta com a linguagem, resultando em imagens, por vezes, poéticas, como Diadorim-Neblina.

Para Martim, o silêncio carrega uma sensação de esquecimento do passado, anterior ao pulo, pois “o esvaziamento interior do personagem contrasta com a plenitude do mundo exterior em sua perfeição e beleza, de que ele retira uma impressão de júbilo³⁷ e de glória” (NUNES, 1995, p. 43). Assim sendo, pelo excerto de Nunes em relação ao silêncio de Martim, vemos como o personagem se diferencia de Riobaldo. O itinerário silencioso do fugitivo dá-se no esvaziamento de si mesmo, como que numa realização de marco zero na existência do personagem, o que resulta numa espécie de conforto no contato com o mundo ausente de discurso, sem nome nem sinônimo, em que o homem se realiza.

Com Riobaldo, não há nenhuma espécie de esvaziamento da consciência da personagem, da maneira como se passa com Martim. O vazio e o vago, no ex-chefe jagunço, perfazem-se como consciência explícita da fragilidade do objeto narrado. Como dissemos, Riobaldo não esquece o passado e, com sua memória, tenta alcançar o que é inalcançável, ou seja, Diadorim. Sobre a presença de Diadorim na memória de Riobaldo, Roberto Schwarz argumenta:

De igual modo atua a figura chave Diadorim. Introduzida durante o episódio de Joé Cazuzo, misteriosa e solta, é desde logo a fixação de Riobaldo, que “só pensava nele”. Diadorim flutua pelo mistério de suas predileções pouco jagunças — pássaro, flor e limpeza — e traz ambiguidade ao sertão. É só o avançar do romance que nos dará seu retrato claro, e entanto desde a primeira entrada em cena a sua presença é total... [...] Diadorim, entretanto, cuja presença na memória de Riobaldo se acompanha sempre de flores ou pássaros gentis, vai mostrando ser também fonte de desequilíbrio para o herói. (SCHWARZ, 1981, p. 48)

Compartilhamos do pensamento do crítico no que tange ao desequilíbrio de Riobaldo

³⁷ É importante frisar que Benedito Nunes, ao tratar do itinerário de Martim, realiza uma abordagem pelo do místico-religioso. Para isso, utiliza-se de palavras como, “júbilo”, “glória”, “conversão”, “evangélica”, “espiritual”, “fé”, “transcendente”, “expiar” e “culpa”, talvez imbuído pela passagem que confirmaria esta interpretação: “aquêlê que perde a sua vida, ganha a sua vida” (LISPECTOR, 1961, p. 152).

advindo de Diadorim. Como explora Schwarz, Diadorim é raiz da perturbação do narrador, porque instaura a ambiguidade e a inquietude no discurso riobaldiano. Acrescentamos, ainda, de acordo com esta perspectiva, que é esta figura que leva ao naufrágio da narração de Riobaldo. Dessa forma, arriscamo-nos a dizer que o silêncio [,] em *Grande sertão: veredas* depende sempre de um outro. Dá-se em silêncio por via da relação social com outros jagunços. Com o trecho de Schwarz (1981), poderíamos pensar em Martim, opondo-o a Riobaldo. Este personagem clariceano não demonstra inquietação, ao silenciar, antes parece com Diadorim, em parte, pois seu silêncio privilegia o olhar atento e contemplativo da natureza.

Em síntese, o silêncio de Riobaldo emerge do desequilíbrio pela influência do mistério e da dúvida em torno de Diadorim, que o perturba profundamente, enquanto que o calar de Martim desponha-se da harmonia do encontro com a paisagem e com toda espécie de animais e de minerais, como as pedras, que o levam ao estado do emudecer para melhor ver. Martim, nesse sentido, caminha sozinho; evade-se para dentro de si mesmo. Riobaldo segue com os outros, especificamente, com o mistério que deles evoca.

Grande sertão: veredas e *A maçã no escuro*, assim, são representativos de uma literatura que comunga do espírito moderno, que surge de certa melancolia advinda da incapacidade de dizer tudo. Nesse sentido, o herói torna-se problemático, pois, dada sua fragmentação, mais problematiza que resolve questões postas como perguntas, como vemos em Riobaldo. No que tange ao caso específico do romance rosiano, Nunes (2013) afirma:

Nesse romance, o jogo da linguagem também questiona a ficção, através do caráter dubitativo que imprime à narrativa: o tema do falseamento da experiência vivida, pela incerteza, pela insegurança e pela incompletude do contar dificultoso. Riobaldo não acerta no contar. [...] o sujeito-narrador voltando-se para a linguagem, a cada momento preso às palavras e a cada momento fazendo ver através delas o que não pode ser narrado, mas só poeticamente mostrado. (NUNES, 2013, p. 195)

Aqui há um ponto crucial para comentarmos. Quando o crítico argumenta que Riobaldo “não acerta no contar”, porque evidencia a incapacidade de narrar o fato vivido, podendo ser, no entanto, apenas “poeticamente demonstrado”, entendemos o quão importante é a imagem da “neblina”, poeticamente, associada a Diadorim, a que se associa o silêncio.

No conjunto da obra de Clarice Lispector, há também heróis que problematizam a existência, à maneira do que ocorre em Riobaldo. Trata-se de G.H., do romance *A paixão segundo G.H.*, publicado em 1964, que também emerge do ponto de vista ficcional da incompletude e da dúvida. Sob essa perspectiva, o fato é que a questão do silêncio como viés

que lança a discussão em torno do inominável e do indizível acaba sendo o ponto crucial que une os romances na modernidade. A título de exemplo, Olga de Sá (2004) comenta em relação ao silêncio em *A paixão segundo G.H.*:

Trata-se do primeiro romance de Clarice Lispector em primeira pessoa. A paixão de G.H. é o sofrimento para chegar à própria identidade a ser alcançada com a despersonalização e a mudez; a paixão segundo G.H. é o sofrimento de narrar esta experiência. [...] O silêncio que se instaura depois de G.H. engolir a massa branca da barata está do lado da imanência, não da transcendência. Mas a linguagem que se cria, ao descrever essa experiência, está, outra vez, do lado da transcendência. (SÁ, 2004, p. 124, grifo da autora)

Grande sertão: veredas e *A maçã no escuro*, corpus deste trabalho, são desenvolvidos em primeira e terceira pessoa, respectivamente. No entanto, a questão do silêncio coexiste como amálgama da modernidade. Portanto, seja em qual for a focalização narrativa, a tópica do silêncio, visto no interior do indizível e do inominável, coloca-se como drama performático, em forma de imanência, nos romances modernos.

Em suma, o silêncio, aqui demonstrado, representa uma parte da complexidade que é a expressão artística moderna, na qual a temática do silêncio se desenvolve como *leitmotiv*. Trata-se, pois, de uma tópica que instaura diversas outras questões, para mostrar o silêncio em sua imanência. Assim, ele pode estar vinculado, por exemplo, ao aparecimento do selvagem, no interior do poético, por meio de imagens que condicionam o informe, o discurso dado pelo caráter indizível, da desordem, chamada à contemplação de outras ordens, por exemplo. Em *Grande sertão: veredas*, o silêncio nasce, sobretudo, da interrupção do discurso, dada a complicação do narrador, mais precisamente do seu passado. Vejamos um trecho:

Mas eu gostava dêle, dia mais dia, mais gostava. Diga o senhor: como feitiço? Isso. Feito coisa-feita. Era êle estar perto de mim, e nada me faltava. Era êle fechar a cara e estar tristonho, e eu perdia meu sossego. Era êle estar por longe, e eu só nêle pensava. E eu mesmo não entendia então o que aquilo era? Sei que sim. Mas não. E eu mesmo entender não queria. *Acho que*. Aquela meiguice, desigual que êle sabia esconder o mais de sempre. (ROSA, 1956, p. 146-147, grifo nosso)

“Acho que.”: Vê-se a maneira como Riobaldo interrompe o discurso. Emprestando o termo de Clément Rosset (1989, p. 65), dá-se como uma “pane” da fala. Nesse sentido, em imanência, o sujeito-narrador, ao tratar da figura que organiza e desorganiza a narrativa, faz do discurso a máxima expressão da inquietude que o outro traz. Riobaldo perde o sossego com as mudanças de humor, com os movimentos de distância e aproximação de Diadorim.

Este, como num comportamento selvagem, desloca-se para que o outro não o tenha; por vezes, silencia, como que fazendo parte da sua natureza.

Em *A maçã no escuro*, como foi exposto, o silêncio desenvolve-se num plano profundamente dramático, ou seja, sob a perspectiva de um silenciar que se mistura ao selvagem, que “chama”, por sua vez, o informe. O silêncio do romance clariceano evoca o objeto no escuro, como processo natural, e o personagem precisa capturar ou, simplesmente, tocar o que não pode ser tocado com facilidade. Perguntamo-nos, como fazê-lo? Pela negação da fala ou, como afirma Olga de Sá (2004), por meio da “deseroízação da personagem” (SÁ, 2004, p. 78), que Martim retira do mundo da lógica, para torná-lo um “herói afásico”.

Nos romances aqui estudados, há dois personagens modernos, na medida em que Riobaldo é problemático, fazendo do seu passado, atravessado por Diadorim, a oportunidade para estruturar o seu narrar, no qual o silêncio está imbricado em várias “camadas”, mas, principalmente, na interrupção do discurso, como papel elocutório que demonstra a real vivência trágica, que trouxe horror e indagação, assim como inquietude para o ex-jagunço, guardados, desde que conheceu o menino Reinaldo, como é possível verificar em diversas passagens ao longo do romance:

Diadorim — dirá o senhor: então, eu não notei viciice no modo dêle me falar, me olhar, me querer-bem? Não, que não — fio e digo. Há-de-o, outras coisas...O senhor duvida? Ara, mitilhas, o senhor é pessoa feliz, vou me rir...Era que êle gostava de mim com a alma; me entende? O Reinaldo. Diadorim, digo. Eh, êle sabia ser homem terrível. Suspa! O senhor viu onça: bôca de lado e lado, raivável, pelos filhos? Viu rusgo de touro no alto campo, brabejando; cobra jararacussú emendando setes botes estalados bando dôido de queixadas se passantes, dando febre no mato? E o senhor não viu o Reinaldo guerrear! ... Essas coisas se acreditam. *O demônio na rua, no meio do redemunho...* (ROSA, 1956, p. 158)

No excerto acima, expressões como “não, que não — fio e digo” e “Há-de-o, outras coisas...” introduzem a interrupção do discurso, em que seguem as várias justificativas de mostrar que apenas a experiência corpo a corpo ou, ainda, no momento real do vivido, dariam conta de dizer o que a linguagem não consegue expressar, como o Reinaldo ao guerrear, as mazelas e doenças enfrentadas pela jagunçagem, assim como animais ferozes em seus “botes” e formas de sobrevivência. Como demonstra o fragmento, diante de tudo isso, o diabo está misturado, talvez, no próprio discurso do sujeito-narrador, embaralhando e desorganizando o narrar, para melhor expressar o vivido. Trata-se, pois, de uma mistura selvagem, na qual a vivência está longe de ser domesticada, antes se desenvolve no dinâmico movimento dos seres e das coisas.

O silêncio associado ao selvagem, como tivemos oportunidade de explicar no caso de *A maçã no escuro*, coloca-se em oposição ao romance *Grande sertão: veredas*. Na narrativa rosiana, o selvagem tenta ser explicado, seja por imagens metafóricas ou pela inserção do mote “o diabo na rua, no meio do redemoinho”, segundo o qual tudo se mistura e se dinamiza, não deixando nada na sua estabilidade. No romance clariceano, o selvagem evoca o silêncio explicitamente, bastando-se verificar a quantidade de vezes que a palavra “silêncio” aparece na narrativa. Além disso, com ele, Martim se torna autossuficiente, ao contrário de Riobaldo, que nunca é suficiente, na verdade, seu silêncio é individual, mas nasce sempre de um fato anterior, com envolvimento de outros. À guisa de exemplo, vejamos um trecho de *A maçã no escuro* para melhor distinguir esses heróis:

Mas desde que, há duas semanas, aquêle homem experimentara o poder de um ato, parecia também ter passado a admitir a estúpida liberdade em que se achava. Sem um pensamento de resposta, pois, suportou imóvel o fato de êle ser o único próprio ponto de partida.

Então, como se contemplasse pela última vez antes de partir o lugar onde sua casa fôra incendiada, Martim olhou o grande vazio ensolarado. Êle bem viu. E ver era o que podia fazer. *O que fez com certo orgulho, de cabeça erguida. Em duas semanas tinha recuperado um orgulho natural e, como uma pessoa que não pensa, tornara-se auto-suficiente.* (LISPECTOR, 1961, p. 22-23, grifo nosso)

Martim, num ato revolucionário em relação a si mesmo, rompe com a falsa liberdade em que se encontrava, antes do pulo ao jardim terciário, para conquistar uma real potência de vivência autossuficiente. Para isso, é necessário que o herói se torne afásico, feito, em parte, pela ruptura com o pensamento outrora lógico, para emergir em primitiva forma de vida, em que simplesmente o sujeito é, sem perspectiva de futuro ou projetos que retirem o homem da vida em liberdade. Desse modo, Martim precisa desconstruir-se de todas as amarras sociais e burocráticas, para, enfim, silenciar. Em *Grande sertão: veredas*, ao contrário, o silenciar implica problematização, complexidade que se irradia do horror vivido e que se reveste na estrutura narrativa.

Martim torna-se bússola de si mesmo, farejando como um animal, para melhor constatar os objetos, e, neste ato, esquece a linguagem verbal e social, porque usá-la em excesso passaria a nomear a realidade:

Martim mal e mal constatou a própria sensação, tendo o cuidado de não constatar demais e deixar de perceber. O desfeito alarido lhe chegava como se de muito longe lhe soprassem perto do ouvido: foi esta a obscura noção de distância que êle teve, e parou farejando. Embaraçadamente entregue ao recurso de si mesmo, parecia tentar usar o próprio desamparo como bússola.

(LISPECTOR, 1961, p. 53)

O fugitivo, como se constata, principalmente, no ato do pulo, após o crime, depara-se com uma nova realidade, sendo o silêncio uma necessidade nesta nova maneira de viver. Trata-se de um silenciar que, de certa forma, independe do herói, sendo, pois, próprio do selvagem. Em *Grande sertão: veredas*, por outro lado, o silêncio depende de Riobaldo, sobretudo da sua existência misturada; letrado e jagunço que é, diferencia-se dos outros, pois tem a capacidade de problematizar e fazer perguntas nunca respondidas em torno do passado. Poder-se-ia dizer que se trata de um jagunço capaz de instaurar questões complexas no que diz respeito à linguagem, à sua falha em nomear o mundo.

Sob este viés, concordamos com Prado Jr. (1989), em *O impronunciável: notas sobre um fracasso sublime*, ao argumentar a respeito da literatura de Clarice Lispector, que poderia, em parte, servir-nos como questão para a ficção rosiana, especificamente para *Grande sertão: veredas*. Para ele, em tese, o impronunciável revela-se à medida que é o sentimento a chave dessas narrativas modernas. Não estamos tratando, aqui, do sentimental, à maneira da estética romântica, mas de algo mais ligado à consciência ficcional e à da incapacidade da linguagem de desenvolvê-la na sua mais plena realidade. Segundo Prado Jr.:

Essa maneira de escrever não é “jornalística”: ela não representa “fatos”, organizando-os narrativamente numa diacronia habitual, nem tampouco “objetiva”: ela não mantém o seu referente à [*sic*] distância, à maneira do discurso crítico, ela lida antes com sentimentos [...], e ela os inscreve na própria forma que procura testemunhá-los. (PRADO JR., 1989, p. 21)

Neste contexto de discussão, o silêncio da modernidade imbrica-se às questões evidenciadas pelo crítico. A discussão a respeito do silêncio está emaranhada na complexidade que o “sentimento” significa. Por outro lado, como sublinha o estudioso, o que ele chama de sentimento, em oposição à objetividade, precisa constituir-se numa forma “testemunhada” na estrutura do romance. Neste âmbito, o silêncio, como amálgama do espírito moderno, só tem sentido para efeito de expressão artística, caso esteja vinculado a esta forma romanesca. Interessamo-nos, portanto, pela imanência do inexprimível, isto é, como esta temática, ao longo da modernidade, se valeu de variadas formas de expressão, para colocar-se como discussão na ficção.

Pressupomos, pois, que tanto Guimarães Rosa quanto Clarice Lispector são romancistas que fizeram do silêncio uma questão privilegiada no que tange à representação da intimidade das personagens. Em Clarice Lispector, por outro lado, como é possível verificar

em boa parte de sua fortuna crítica, como nas interpretações de Benedito Nunes³⁸, por exemplo, o silêncio coloca-se no interior de seu projeto estético, aparecendo em diversos romances. Quanto a Guimarães Rosa, arriscamo-nos a dizer que seja muito mais pontual para o caso de *Grande sertão: veredas*, caso comparemos à ficção de Clarice Lispector. Assim, ainda de acordo com Prado Jr., “o sentimento deve vibrar no próprio corpo da frase, se apresentando aqui e agora, ao invés de ser representado pelo que ela significa [...] Representá-lo já seria, ao contrário, introduzir uma distância entre a palavra e o afeto” (PRADO JR., 1989, p. 21). Aceitamos a explicação do crítico e enfatizamos o silêncio como marca moderna que “vibra” na imanência do texto. Seja lutando com a palavra, ao tentar dar nome e revelar a consciência de que, para isso, falta nome, como na fala de Riobaldo, ou, ainda, no discurso do narrador de *A maçã no escuro*, ao expor o silêncio de Martim, fazendo-se crer que “faltariam sinônimos” para dizer aquele orgânico e primitivo novo modo de ser.

Segundo esta abordagem, o silêncio que apresentamos, de acordo com a ótica da modernidade, dá-se como forma de expressão, podendo ser visto como marca do inominável, do impronunciável e do indizível, desenvolvendo-se, paradoxalmente, de variadas maneiras. Quanto ao romance clariceano, Regina Machado (1989) afirma que Martim tem a dura tarefa de dar forma, portanto, de construir o que ele desconstruía. Ao perder a linguagem humana, o narrador precisa criar uma forma de expressão que corresponda à nova realidade. Machado ao comparar Martim a G.H., explica:

G.H. e Martim são esses heróis de Clarice Lispector que pela violência de algo que acontece em suas vidas, perdem a forma humana e se encontram em relação com o inumano, perda essa que se acompanha de uma perda da linguagem. Tanto um como outro não sabem como nomear o que lhes aconteceu, não sabem que forma dar a essa perda que lhes dá a visão da “vida maior”. (MACHADO, 1989, p. 120)

Defendemos ser o silêncio a maneira de que ambos as personagens se utilizam para dar forma à crise da linguagem. Por sua vez, essa temática reveste-se do selvagem ou do inumano, como sublinha Machado. Portanto, é por meio dessas novas construções que Martim deve dar conta de si mesmo, assim, “é nessa criação de si mesmo que ele se constitui, se exterioriza, tende a uma objetividade — o herói tem o impulso inexplicável de se comunicar; ele deve dar aos outros notícias de si mesmo” (MACHADO, 1989, p. 121). Então, Martim, na busca de dar forma à realidade fora da linguagem comum, silencia e passa a

³⁸ Cf. SÁ, 1979, p. 57: “Há, no projeto crítico de Benedito Nunes, uma evolução decidida já no último capítulo ‘Linguagem e silêncio’ do seu primeiro ensaio, no sentido de caracterizar o movimento da escritura ficcional de Clarice Lispector”.

grunhir, dando-nos pistas dessa nova maneira de comunicação.

Em *Grande sertão: veredas*, a busca da expressão, ou seja, de uma forma para aquilo a que “falta nome”, desenvolve-se como movimento que retira da matéria silenciosa a sua própria estruturação: Diadorim. Para ela e com ela, o sujeito-narrador tem consciência da fragilidade e dos limites do nomeável. Em síntese, Diadorim é base-figura que organiza a narração, mas, como argumenta Willi Bolle (2001), quando do seu aparecimento, é a censura que toma conta do romance. No interior desta interrupção, o silêncio aparece como presença elocutória. Neste viés, Riobaldo luta para nomear o objeto, chegando mais próximo possível deste, embora sejam recorrentes os vários avisos ao interlocutor quanto à dificuldade que isso significa, pois o ouvinte não vivenciou, não “experimentou” as vivências de Diadorim, não presenciou sua valentia, seu olhar contemplativo diante da natureza.

Destaca-se o silêncio na forma do romance rosiano como resultado que leva Riobaldo a uma espécie de inquietude, que sua consciência carrega como marcas expostas do passado, segundo as quais Diadorim é mola propulsora. Vê-se, então, que a temática do silêncio moderno, em *Grande sertão: veredas*, emerge de certa melancolia, somada, como argumentamos ao longo da seção, à incapacidade de trazer à fala a vivência completa, antes o silêncio particulariza essa inquietude. Portanto, nossa abordagem considera a imersão do silêncio imanente à narrativa de Guimarães Rosa, como maneira também de demonstrar este estado ou sentimento do ex-jagunço, que se manifesta ao narrar.

Por outra via, o silêncio, em *A maçã no escuro*, reflete um estado de inserção completa do homem no reino animal, vegetal e mineral, formas pelas quais Martim consegue esvaziar-se da sociedade a que antes pertencia, marcada pela moralidade e pelo juízo, que retira o sujeito da potência de apenas existir, como um animal, sem compromisso lógico ou racional. Martim, dessa forma, busca o silêncio na pulsão das coisas. Ao não pensar, simplesmente é. Em oposição a Riobaldo, o silêncio de Martim não se “alimenta” do horror, da violência final que ocasiona a perda do outro; por vezes, ele esquece o crime. Por outro lado, Martim passa a uma nova realidade, após um crime cometido, “mal” que o leva para novas possibilidades e aberturas de uma existência transformadora. Com Riobaldo, o “mal”, prefigurado em Diadorim, em Hermógenes e na linguagem, é o que move a narrativa, portanto, ele não pode esquecê-lo.

Em suma, o silêncio, nos romances de Clarice Lispector e de Guimarães Rosa, prefigura a tentativa de tornar concreto, no plano da narrativa, o que se evidencia como inominável. Em relação à literatura de Clarice Lispector, e que pode servir para dialogarmos

com a ficção de Guimarães Rosa, Prado Jr. (1989), afirma:

Escrever é procurar inscrever o não dito no que é dito, incorporar o sem-forma na forma, isso talvez permita compreender o interesse privilegiado desse modo de escritura por tudo o que é informe, disforme, feio; quer se trate de suas cenas e de seus personagens, quer se trate de sua sintaxe ou de seu léxico. (PRADO JR., 1989 p. 27).

Concordamos com Prado Jr., quando este enfatiza o informe e o disforme na escritura e assinala que o “não dito” precisa ser dito de alguma forma. Inserimos, aqui, o silêncio, na sua imanência, como possibilidade expressiva de dar forma narrativa àquilo que só se evidencia como “verdadeiro” no plano do vivido. Por fim, são silêncios advindos do horror, de tragédias, de figuras diabólicas disformes, que não aparecem ou são apenas turvos e misturados, como Diadorim e Hermógenes, assim como se mostram em grunhidos e chamados da ordem do selvagem.

4.2. Do silêncio como pensamento e presença

Neste momento final de nossa reflexão, elegemos o silêncio como viés que inaugura o pensamento nos romances *A maçã no escuro* e *Grande sertão: veredas*. Por ora, destacamos alguns acontecimentos fundamentais para essa abordagem. Trata-se, no primeiro caso, da inquietação e tentação de Riobaldo na presença de Diadorim, e, no segundo, da atração de Martim, dada a sua experiência em abandonar a linguagem humana, para melhor contemplar o estado selvagem e natural que o cerca. Em ambos os casos, vê-se que as personagens são estimuladas por acontecimentos bruscos ou inesperados, dando-lhes uma vivência rica e intuitiva que nasce a cada contato com o outro. Em suma, revela-se a ausência de controle, de misturas e aproximações selvagens com outros sujeitos e com animais, mediante o acaso.

Pelo acaso, isto é, por aquilo de que não se tem controle, as personagens são envolvidas e “carregadas” para momentos de pura intuição, silêncios e interrupções, próprios de relatos narrativos que nascem da experiência vivida. Nesse sentido, entendemos esses romances como estimuladores do pensamento de que o silêncio faz parte. Ressaltamos, para início de discussão, que o “caráter pensante” dessas narrativas corrobora aproximações com o poético, associado à reflexão sobre a linguagem.

No caso do romance rosiano, Willi Bolle (1998), em *O sertão como forma de pensamento*, afirma que “se fará necessária a análise e interpretação da escrita labiríntica de Guimarães Rosa. [...] o sertão, nesse autor, deixa de ser assunto temático para se tornar uma

forma de pensamento” (BOLLE, 1998, p. 266). Assim, interessa-nos como o silêncio implica uma forma de expressão do romance, conforme se desenvolve na particularidade pensante da narração de Riobaldo. Na esteira da questão, Evando Nascimento (2012) em *Clarice Lispector: uma literatura pensante*, sublinha em relação ao caso de *A maçã no escuro*:

O assassinato da linguagem consensual para obrigar a repensar as relações entre inocência, infância, pecado, mal, maldade, mal do mal, pior, e o que daí decorre, tudo isso é irrevogável, tem força de lei, de outra lei, como lei da alteridade que está na base de todo pensamento intensivo. (NASCIMENTO, 2012, p. 271-272)

Dessa forma, com essas duas citações de estudiosos que já fazem parte da fortuna crítica de Guimarães Rosa e Clarice Lispector, respectivamente, vê-se que o silêncio do ponto de vista da representação, isto é, em expressão artística, só pode ser vislumbrado, caso consideremos os romances aqui estudados como “lugares do pensamento”. O silêncio, como vimos ao longo de nossa reflexão, dá-se de maneira imanente aos textos de variadas formas, coexistindo a temática do silêncio da modernidade com esse caráter pensante.

Para tanto, faz-se mister esclarecer, como argumenta Nascimento a respeito da literatura de Clarice Lispector, que o termo “pensamento” deixa de ser exclusivamente ligado a um caráter filosofante, de onde nascem os conceitos, sendo, antes “um dado do sentimento-experiência” (NASCIMENTO, 2012, p. 36). Como sabemos, a partir do que já foi exposto, o pensamento em *A maçã no escuro*, desenvolve-se também quando o silêncio se prefigura na narrativa, perfazendo-se no contato ou aproximação com o animal. Em *Grande sertão: veredas*, por outro lado, o pensamento no sertão, como destacou Willi Bolle, “responde ao olhar de quem o lê e analisa; responde com um olhar indomado, suçuaranamente selvagem e cristalino, olhar de jaguar verdadeiro, olhar liso” (BOLLE, 1998, p. 269). Sobressai, como fica evidente no argumento dos críticos, a perspectiva do indomável e do selvagem como fio que os une neste “jogo pensante da modernidade”, no qual o silêncio tem destaque.

Aproveitando o comentário sobre a existência do selvagem no interior da constituição romanesca, é oportuno recorrermos ao ensaio *Diadorim, delicado e terrível*, de Ana Luiza Martins Costa (2002). A estudiosa recorre ao termo “vereda” para justificar o jagunço travestido como ser que “encanta e repulsa”, evidenciado, sobretudo na imagem da neblina, como já tivemos oportunidade de explorar. Para ela, vereda significa “caminho” e “ausência de caminho”, pois é um “lugar perigoso, movediço, traiçoeiro, que leva à perdição, enganador como o demo” (COSTA, 2002, p. 43). Como uma vereda, Diadorim carrega essa ambiguidade, sendo atrativo, delicado e terrível. Portanto, faz parte de sua natureza o que não

pode ser domável, domesticado; quando muito, é motor propulsor dos enigmas e das dúvidas. Ao ser neblina, Diadorim participa do pensamento como questão de difícil resolução.

Dessa maneira, pede-se um leitor que tenha a paciência e disposição para emaranhar-se nos enigmas e perguntas postas por Riobaldo, cujas intersecções com Diadorim sempre são o motivo condutor da narrativa. Em síntese, exige-se do leitor a capacidade de leitura das entrelinhas e imagens ligadas à donzela guerreira, cujo silêncio faz parte do seu modo de misturar-se ao sertão, lugar do pensamento, como afirma Bolle (1998, p. 266). Da mesma maneira, em *A maçã no escuro*, assim como em toda a obra de Lispector, como explica Telma Vieira (2004) em *Clarice Lispector: uma leitura instigante*: “o leitor necessitará se render ao que é apresentado pelo texto, abdicando de conceitos prévios, para ultrapassar os limites do signo e ‘ler o silêncio’, ou seja, ler o subtexto que não é expresso verbalmente, mas que existe em sua escritura” (VIEIRA, 2004, p. 95).

Partindo da discussão filosófica, sobretudo com Wittgenstein, cujo *Tractatus Logico-Philosophicus* “pode sim ser visto como uma iniciação ao silêncio” (SALLES, 2014, p. 450), o calar reveste-se de camadas delicadas, ao transformar-se em matéria filosófica. Fala-se em inefável, pois, sendo da ordem do que é impossível dizer, há um calar-se em níveis diversos de silêncio, como pontua Wittgenstein. Em relação ao *Tractatus*, João Carlos Salles (2014) diz que o “inefável se diz então no *Tractatus* de muitas maneiras, é flagrado em diversos níveis, direta ou alusivamente” (SALLES, 2014, p. 450). Não cabe, neste trabalho, por outro lado, uma imersão na questão do inefável no pensamento de Wittgenstein, todavia, é imprescindível uma abordagem que considere o silêncio como questão fundamental da modernidade, que ultrapassa os “muros da filosofia” para emergir em “solo” ficcional. Em resumo, o silêncio como pensamento, nos romances estudados, instaura o caráter instigador no itinerário das personagens. Nos romances, o silêncio é representado como matéria ficcional, podendo ser visto de variadas maneiras, seja nas entrelinhas, interrupções ou na ausência quase completa de fala ao longo de boa parte do romance, como vemos em *A maçã no escuro*. O silêncio, no plano ficcional, instala-se como parte da própria estrutura do romance, sendo, pois, o espaço privilegiado do que chamamos de “pensamento pelo silêncio”. Entenda-se que estamos ressaltando essa temática como expressão máxima do pensamento, à medida que os personagens são elaboradores de perguntas: “O senhor sabe o que o silêncio é?” (ROSA, 1956, p. 415).

Desse modo, o silêncio como pergunta transpõe-se para tentativas narráveis do vivido, devendo ser matéria do pensamento por parte do leitor, sabendo-se, além disso, que “as

palavras, enquanto signos, não conseguem revelar totalmente o objeto que representam. Sempre haverá uma parte inominável” (VIEIRA, 2004, p. 93). Assim, como tópica do espírito moderno, que tem consciência dos limites da linguagem, revela-se o silêncio como expressão máxima desses romances instigantes do ponto de vista da existência de perguntas que se amontoam, sem respostas conclusivas. Como enigmas, as narrativas “guardam” silêncios à maneira de “esfinges” que se diluem nos enredos, fragmentando e dissolvendo assuntos, como revela Bolle (1998) a respeito de *Grande sertão: veredas*:

É precisamente isso que se pode observar como característica do estilo e da composição de *Grande sertão: veredas*. Existem, espalhados pelo grande sintagma do romance, alguns conjuntos de frases discretas que contêm informações estratégicas. Semeadas de forma bem espaçada, essas frases são distantes umas das outras e camufladas por longos trechos com assuntos apresentados enfaticamente, tais como batalhas, envolvimento afetivos, dúvidas existenciais, casos exemplares, especulações metafísicas... Aparentemente de importância menor, as frases em questão são observações feitas *en passant*, formando, no entanto, uma rede de recados secretos. (BOLLE, 1998, p. 269, grifo do autor)

O silêncio como pensamento implica o intercruzamento da temática no plano artístico. Para tanto, esse *leitmotiv* alarga-se como pergunta e dúvida ao longo dos romances rosiano e clariceano, deixando de ser apenas um artifício estilístico, constructo que é das imagens poéticas na prosa, para tornar-se uma narrativa pensante, quando se coaduna como resultado de uma experiência³⁹ com o animal, alteridade significativa de *A maçã no escuro*, ou, ainda, do silêncio que se desenvolve mediante interrupções, inquietações e dúvidas em *Grande sertão: veredas*. Trata-se de uma experiência pelo silêncio que ultrapassa o simples “calar por calar”; ao contrário, o silêncio moderno elabora-se como fio condutor de toda a narrativa.

No romance rosiano, Diadorim assume o silêncio como parte de sua natureza, mas se projeta, além disso, na narração de Riobaldo, movido que é por situações trágicas e de difícil compreensão. O personagem-narrador leva-nos ao alargamento do enigma, conforme afirma ser Diadorim poeticamente misturado em tudo, como explica Costa (2002): “Não só Diadorim é evocado como uma neblina, mas também se assemelha aos rios, bravos e ensombrados; árvores (buriti e mandacaru); e animais do sertão (jaguar ou onça, touro, cobra jararacussu, queixadas, veada-mãe, manuelzinho-da-crôa)” (COSTA, 2002, p. 48). Vê-se que o silêncio não aparece, explicitamente, nesta comparação entre Diadorim e o selvagem do sertão, mas

³⁹ Aqui, compartilhamos da leitura de Evando Nascimento (2013), compreendendo a experiência da aproximação do homem com o animal, como maneira de configurar e compreender uma ancestralidade comum, como o estudioso aborda no ensaio “Clarice Lispector: les animaux, les choses, la pensée.”

surge como jogo retórico. Diadorim é produtor de conhecimento e aprendizagem⁴⁰, sendo de difícil absorção, ao mesmo tempo, é elegante, silencioso e poético.

Dessa forma, o silêncio nasce do discurso riobaldiano, sobretudo, quando deixa explícita a dificuldade de nomear o sujeito amado, misto de atração e repulsa. Portanto, o silêncio emerge da mistura e complexidade do que significa o outro e do efeito que ele promove no sujeito da dúvida. Por outro lado, em *A maçã no escuro*, o silêncio reveste-se de um pensamento que se projeta no “assassínio da linguagem”, posto que abarca o acontecimento do suposto crime cometido por Martim.

O silêncio, pois, ultrapassa qualquer plano moral na existência do personagem, cujo pulo a um terreno antigo e primário o fez esquecer o crime para alcançar desejos outros, ponto de silêncio. De acordo com Nascimento, “mesmo sem ter de fato atingido seu intento de matar a esposa, Martim atentou contra a existência da linguagem, atingindo o ponto do silêncio onde o desejo se afirma e libera, porém sem redimir, apesar de toda aparência” (NASCIMENTO, 2012, p. 277). Nesse sentido, o silêncio de Martim, projeto estético da autora, evidenciado desde o aparecimento de seu primeiro romance, corrobora um acontecimento anterior, que serve como pretexto, o crime, para o personagem vivenciar, pelo drama da linguagem, a experiência com o silêncio, como vimos, em grunhidos, na pulsão da vida latente e orgânica.

Segundo Vieira, “o silêncio, na concepção de Clarice Lispector, é a plenitude da comunicação, que dispensa o uso da palavra e se apresenta como a solução para uma outra original que expressa o ser na sua totalidade” (VIEIRA, 2004, p. 53). Vê-se que o comentário de Vieira abarca uma concepção ontológica, mas nos auxilia a refletir acerca do sentido do silêncio na particularidade pensante da experiência de Martim, pois, com o contato com o animal, o personagem abandona o modo da vida burocrático e moralizante de outrora, para vivenciar um itinerário que, talvez, se justifique pela alteridade e pela ausência de convenções, arbitrariedades e limitações do signo.

Martim, no fundo, esquece a linguagem humana, para envolver-se numa outra, pulsante e contemplativa. Ao contemplar o silêncio das plantas, por exemplo, o fugitivo grunhia, “e não queria falar nunca mais” (LISPECTOR, 1961, p. 90). Poder-se-ia dizer que a recusa de emitir palavras reveste-se de um estado contemplativo, no qual o olhar e o corpo, agora, falam mais que palavras ou sentenças escritas, assim, “no seu terreno, ali sentado,

⁴⁰ Cf. ARISTÓTELES, 2012, p. 200 [*Retórica*, III, 1410 b 111]: “Por isso é que os entimemas superficiais não são os de maior aceitação (chamamos ‘superficiais’ aos que não são absolutamente óbvios, e em que não há nenhuma necessidade de nos esforçarmos por compreender), nem os que, uma vez expressos, não compreendemos, mas sim aqueles em que ou o conhecimento surge ao mesmo tempo que são pronunciados, mesmo que não existisse previamente, ou o entendimento segue pouco depois.”

ficava gozando o vasto vazio de si mesmo” (LISPECTOR, 1961, p. 90). Em relação à perspectiva pensante, Nascimento diz tratar-se de um romance que se experimenta como “poesia e como pensamento” (NASCIMENTO, 2012, p. 261). Assim sendo, devemos entender o silêncio como particularidade temática e estilística, em suma, como um *leitmotiv*, que envolve o teor do pensamento na constituição geral do romance.

O silêncio, como forma de pensamento em *A maçã no escuro* e em *Grande sertão: veredas*, desenvolve-se como reflexo de situações anteriores, que servem como motivo ou pretexto, cujos “silêncios” justificam dores e inquietações antigas, como se verifica na narração de Riobaldo ou na atração diante de uma nova realidade contemplativa em Martim. Todavia, ao lado do silêncio, verifica-se a presença de indagações, como declara Evando Nascimento, no que diz respeito à ficção rosiana e clariceana: “Martim, personagem ‘contemporânea’ de Riobaldo, hamletianamente se autoindaga” (NASCIMENTO, 2012, p. 273). Imbuídos desse caráter indagador, as personagens experimentam a dúvida, quando começa o silêncio, isto é, quando só é possível comunicar-se por entrelinhas, responsabilidade dos leitores. Em *Um lance de “dês” do Grande sertão*, Augusto de Campos sublinha em relação à dúvida riobaldiana:

Sem querer esgotar a riqueza de planos semânticos do romance, pode-se vislumbrar uma de suas significações-chaves na dúvida, a dúvida existencial, a dúvida hamletiana — ser ou não ser — que Guimarães Rosa equaciona com uma fórmula própria: DEUS OU O DEMO. (CAMPOS, 1983, p. 334)

Portanto, os romances que comungam do espírito moderno, como foi exposto neste trabalho, ao mesmo tempo, indagam-se por meio dos personagens, instaurando-se, dessa forma, uma ficção que se perfaz sempre pelo pensamento, sendo o silêncio consequência dessas “almas” questionadoras. Como vimos em uma passagem de *Grande sertão: veredas*, o próprio silêncio é colocado como questão a perquirir. Essa dúvida e esses rastros de silêncio ligam-se, sobretudo, à “figura chave Diadorim” (SCHWARZ, 1981, p. 48), que se personifica para Riobaldo como máscara de atração e engano, reflexo do diabo.

O silêncio como expressão artística nos romances, portanto, não significa nunca a simples ausência, isto é, um mero ausentar-se da palavra, antes inaugura a presença do pensamento, desenvolvendo-se na relação corpo a corpo com a linguagem. Sob esta perspectiva, é imprescindível pensarmos o que significa a representação do silêncio no plano ficcional. Para isso, é oportuno recorrermos à reflexão de Renato Lessa (2014) em *O silêncio e sua representação*. O ensaísta, em forma de abertura por fragmentos, indaga-se:

Se o mundo humano é configurado por jogos de linguagem, como imaginar um mundo no qual a linguagem foi suprimida? Ou ainda: que linguagem adotar para designar e descrever um mundo no qual opera essa falha monstruosa? Como representar o silêncio?. (LESSA, 2014, p. 297)

Pela pergunta de Lessa, é possível situarmos nosso questionamento a respeito da maneira como o silêncio se torna chave da constituição das narrativas em questão. Em *Grande sertão: veredas*, como evidencia Bolle (1998, p. 269), por meio de “frases espaçadas, distantes e camufladas”, assuntos diversos são apresentados no decorrer do romance. Acreditamos, pois, que o silêncio, como todos os conteúdos do discurso riobaldiano, coloca-se “dissolvido” na reflexão do narrador-personagem. Dessa forma, o silêncio só pode ser pensado na ficção rosiana, caso consideremos a temática do silêncio como uma de muitas abordagens, dúvidas e indagações do ex-jagunço. Assim, o silêncio não se configura apenas como uma anulação de “sons humanos” (LESSA, 2014, p. 295) e interrupções, devendo ser entendido como parte de uma complexidade maior, da ordem da reflexão.

Como sabemos, o silêncio como particularidade moderna na ficção rosiana e clariceana não se restringe aos romances *Grande sertão: veredas* e *A maçã no escuro*. No que tange ao primeiro, o silêncio, como temática “dissolvida” na narrativa, apresenta também uma importância singular no conto “A terceira margem do rio”, sexta narrativa do livro *Primeiras histórias*, publicado pela primeira vez em 1962. No conto, narra-se a estranha “estória” de um pai que resolve construir uma canoa, sem avisar previamente a família e, sem explicações, viaja entre uma margem e outra, mas sempre próximo da casa.

Neste ato, o silêncio se coloca como o grande motor da angústia do filho mais velho, que o espera à beira do rio: “E nunca falou mais palavra, com pessoa alguma. Nós, também, não falávamos mais nêle. Só se pensava” (ROSA, 1962, p. 35). Arriscamo-nos a dizer que, nesta ausência de palavra, se revela a possibilidade de novas leituras, sendo, pois, um “calar” criador, cuja “estória, em qualquer silêncio, talvez, de novo se inicia” (ARSILLO, 2001, p. 330). Como vemos, o silêncio prefigura um tema moderno presente na obra de Guimarães Rosa, na maioria das vezes, “dissolvida” em outros assuntos ao longo das “estórias”.

O silêncio, como questão da modernidade, também tem destaque em Clarice Lispector, conforme demonstramos nas seções anteriores. Todavia, é importante destacarmos o grau desta “importância”, porque a temática do silêncio é uma marca explícita no conjunto da obra ficcional da escritora. Assim, em Clarice Lispector, o silêncio se mostra como projeto estético, aparecendo desde o primeiro romance, *Perto do coração selvagem* (1943). Para demonstrar essa presença, bastaria recorrermos a qualquer romance da autora, para

encontrarmos o vocábulo “silêncio” sempre à mostra. Escolhemos *A paixão segundo G.H.*, para exemplificar esta presença.

No romance, uma mulher, G.H, “propõe-se a narrar a sua paixão, ou seja, a experiência que vivenciou” (VIEIRA, 2004, p. 58). A paixão tem início quando G.H. resolve arrumar o quarto da empregada que fora despedida. No quarto, a protagonista encontra um lugar limpo e uma barata, esta “seduz G.H., que, por sua causa, provará o proibido (a massa branca) e também passará a ter consciência de si mesma” (VIEIRA, 2004, p. 65). Vejamos um trecho:

O quarto me incomodava fisicamente como se no ar ainda tivesse até agora permanecido o som do riscar do carvão seco na cal seca. O som inaudível do quarto era como o de uma agulha rodando no disco quando a faixa de música já acabou. Um chiado neutro de coisa, era o que fazia a matéria de seu silêncio. (LISPECTOR, 1988, p. 29)

Portanto, percebe-se que o silêncio, como temática presente “no espírito do tempo”, isto é, como *leitmotiv*, desenvolve-se em ambos os romances, mas se projeta em vários outros textos dos autores em questão. Em Clarice Lispector, como se verifica com base em sua fortuna crítica, o silêncio é visto como questão fundamental de toda a escritura da autora, sendo, pois, parte de seu projeto estético. Em Guimarães Rosa, o silêncio também é evidenciado pela crítica, embora de maneira muito mais pontual para o caso de *Grande sertão: veredas*.

Vincenzo Arsillo, em *O olhar do silêncio: maiêutica do discurso dialógico e representação do outro em Grande sertão: veredas*, por exemplo, destacou o silêncio como fundador da relação intrínseca entre o ouvinte, o doutor ilustrado e Riobaldo, cujo valor *in medium* se dá na “dialética interna do texto” (ARSILLO, 2001, p. 318). Embora a interpretação de Arsillo esteja voltada à figura do interlocutor, silêncio que se desenvolve como criação e produção, visto que é estimulador da narração, a nossa abordagem direciona-se mais ao silêncio que advém do misturado sentimento de Diadorim, “diá”, e o antigo jagunço. Todavia, a questão posta por Arsillo, no início de seu estudo, é de grande valor para o nosso estudo. Vejamos:

A pergunta, não adiável, fundadora, essencial no seu ser limiar é: pode o silêncio *ser falado*? Pode ele — não tendo uma possível representação direta — ter uma forma indireta, passiva, de configuração e de definição, isto é, pode o silêncio entrar no ato do discurso como sujeito, como uma presença e não como uma ausência? (ARSILLO, 2001, p. 317, grifo do autor)

Parece-nos que a pergunta do estudioso em relação ao silêncio como presença e nunca

ausência, sobretudo no que tange à sua representação ficcional, evidencia, no fundo, o que é mais importante e fundamental: como este é representado no plano do discurso? Nesse sentido, o problema posto por Arsillo, em relação ao romance *Grande sertão: veredas*, poderia servir como pergunta-chave de toda a ficção que se propõe a representar o limite da linguagem — a sua crise.

Em *A maçã no escuro*, por exemplo, o silêncio que se revela na narrativa, carrega uma complexidade na existência de Martim, que se justifica pelo chamado selvagem, como explica Olga de Sá (1979) em *A escritura de Clarice Lispector*: “quando entra no mundo animal, Martim tem de imitar o modo de ver dos bichos, quase tomar-lhes a forma, para captar sua linguagem” (SÁ, 1979, p. 251). Assim, ao tentar captar a linguagem animal, como sabemos, o fugitivo deixa de usar a sua linguagem humana.

Por outro lado, o silêncio implica uma reflexão muito mais abrangente, porque significa pensarmos experiências que devem ser “comunicáveis”, embora o narrador encontre dificuldade em dizer, como sublinha Arsillo para o caso de Riobaldo:

O primado da experiência é incontestável e, ademais, da experiência como forma incomunicável, mas é só na palavra, na narração da palavra imaginada, que a vida que foi, o “ter sido” de Riobaldo, pode assumir um sentido dizível, mesmo se não comunicável na sua integridade e plenitude. (ARSILLO, 2001, p. 322)

Em resumo, trata-se do silêncio imbricado nas experiências do narrador ou personagem diante do inexprimível. No fundo, o romance moderno inaugura o silêncio como discussão temática da narrativa para expressar vivências que precisam ser comunicadas. Olga de Sá (1979), ao argumentar sobre *A maçã no escuro*, explica: “a linguagem trai o ser; porém ela é o único esforço possível ao homem, o único modo de se atingir o que jamais se consegue dizer, isto é, o indizível. O indizível é, finalmente, a posse do silêncio pela linguagem” (SÁ, 1979, p. 258). Desse modo, o silêncio só é possível como aparecimento na representação ficcional, caso consideremos sua ligação com o inexprimível e sua aproximação com o “caráter pensante” dessas literaturas.

Para nossa abordagem, consideramos o silêncio como limite da linguagem, quando esta prefigura estados de presença de questões relacionadas aos personagens, de seu contato com o outro ou, ainda, de situações trágicas que se resumem em dúvida e “panes” do discurso, mas, que, ao mesmo tempo, está “dissolvido” como assunto, ao lado de vários outros. Assim, Arsillo afirma que “a genial invenção narrativa de Guimarães Rosa consiste na personificação do silêncio, no transformar o silêncio em uma personagem que, como locutário, numa

paradoxalmente presença física encarna alteridade *dentro* e no *devoir* do texto” (ARSILLO, 2001, p. 332, grifo do autor). O crítico, como já dissemos, faz referência ao silêncio do interlocutor e sua importância como continuação indagadora por parte de Riobaldo. Acrescentamos, para efeito de contribuição, o desenvolvimento do silêncio riobaldiano como presença que marca o outro — “diá” — em sua silenciosa maneira de ser, cujos enigmas se misturam às inquietações do ex-jagunço.

Em relação ao silêncio em *Martim*, é inegável a riqueza crítica da abordagem desse aspecto como constructo temático do romance clariceano. Em suma, os estudiosos parecem concordar com a explicação de Benedito Nunes (1995) no que tange ao drama da linguagem, conflito em que se coloca o silêncio. Segundo Nunes, “a contingência de narrar, transformada numa necessidade cautelosa que perpassa o romance, é a contingência desse conflito dramático, desse *drama da linguagem* que se incorpora à forma narrativa, minando-a internamente” (NUNES, 1995, p. 53, grifo do autor).

Como se verifica, o silêncio como discussão coexiste na recepção crítica de ambos os romances, sendo em Clarice Lispector muito mais abrangente, pois se trata de uma particularidade inerente ao conjunto de sua obra. Por fim, enfatizamos o viés temático do silêncio como uma concepção complexa na constituição do romance moderno, de que Guimarães Rosa e Clarice Lispector são representantes. Estes fazem do silêncio uma manifestação mais densa do pensamento e da forma das narrativas.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A definir-nos bastava um acto só, / E já que nas
palavras me não salvo, / Diz tu por mim, silêncio,
o que não posso.

(José Saramago, “Diz tu por mim, silêncio”)⁴¹

Neste trabalho, apresentamos um panorama do silêncio como temática moderna recorrente nos romances *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, e *A maçã no escuro*, de Clarice Lispector. Para isso, tentamos responder como o silêncio se perfaz nas narrativas, vislumbrado como “aparecimento”, isto é, como marca ficcional dos textos rosiano e clariceano. Partindo do esclarecimento sobre os termos “modernidade” e “silêncio”, sublinhamos o lugar deste último na produção ficcional, visto como *leitmotiv*. De acordo com a necessidade de dar forma ao silêncio, desenvolvemos uma abordagem que se manifesta conforme outras tópicas irradiadoras do inexprimível. Trata-se do selvagem e do informe que convergem, como em caleidoscópio, no itinerário de personagens.

O intento da presente dissertação foi analisar o silêncio em sua particularidade moderna, inserindo-o em uma espécie de *Zeitgeist*, ou seja, de um espírito de época, demarcado no *corpus* de nosso estudo. Para isso, aprofundamos uma interpretação que marca a presença do silêncio na estrutura, forma e conteúdo dos romances estudados. Em suma, conscientes de que o indizível aparece em textos ficcionais de várias épocas, assim como esclarecidos de que estamos diante de uma problematização que se alarga na modernidade, tentamos, aqui, explicitar a existência de um silêncio evidente na ficção de dois autores da literatura brasileira. Neste esforço, acreditamos ter chegado ao ponto central de nossa abordagem, demarcando a discussão em questão no projeto literário de Clarice Lispector, representado pelo romance *A maçã no escuro*, cujo emudecimento se perfaz pela aproximação com o selvagem, e *Grande sertão: veredas*, analisado, sobretudo, à luz de Diadorim, neblina riobaldiana.

Neste sentido, Clarice Lispector e Guimarães Rosa participam de um mesmo “espírito do tempo”, no qual o silêncio é temática comum, em maior ou menor grau. Em Clarice Lispector, trata-se de uma longa produção ficcional em que o silêncio é presença constante, enquanto que, em Guimarães Rosa, o silêncio é compreendido como uma questão mais pontual para a sua narrativa de maior fôlego, o romance *Grande sertão: veredas*. Dessa maneira, há, aqui, dois escritores que problematizaram o silêncio em seus universos

⁴¹ SARAMAGO, 1997, p. 181.

ficcionalis, mergulhando em Martim e Riobaldo, personagens chave para este trabalho, um cabedal temático profundamente moderno. Portanto, são tentativas de marcar, pela linguagem, o indizível, o inominável ou, ainda, a demasiada vivência particular dos sujeitos, que, por vezes, radicalizam e demonstram a crise da linguagem, em sua “dificuldade” de dizer com exatidão, pelo menos do ponto de vista mimético tradicional, o vivido. Recorre-se, para isso, ao silêncio, que, ao não dizer, diz tudo.

No silêncio da modernidade, vimos que o itinerário de Martim e Riobaldo prefigura um espírito unificador, em que exprimir o vivido se torna uma tarefa que escapa à exatidão, à objetividade e à maneira tradicional de narrar, antes inaugura “naufrágios” na escritura, pois, na própria vivência, percebe-se a incapacidade de dizer tudo. Dessa maneira, neste movimento do dizer, são os momentos que mais demonstram a abstração e a sensibilidade que interessam como selecionadores de situações que, em parte, condizem com o estado fragmentário do sujeito.

Neste caso, no romance *A maçã no escuro*, abordamos o silenciar de Martim pela via do informe e do selvagem, vistos como caleidoscópio da temática do silêncio. Em suma, o herói clariceano, à medida que foge de um passado criminoso, inaugura, inesperadamente, como uma espécie de encontro, o descortinar de uma nova dinâmica e maneira de vivenciar o orgânico. Neste ato, desenvolvemos o silêncio como sintomático de uma experiência martiniana que se dá no plano do acontecimento imprevisível. Ressaltamos, assim, que o caminhar de Martim, numa espécie de terreno antigo, primário e terciário, corrobora um silêncio moderno, em que a mudez do fugitivo se emaranha como jogo contemplativo do olhar e do corpo. Em nosso trabalho, portanto, no que tange à interpretação de *A maçã no escuro*, o silêncio coexiste como presença do chamado ou, ainda, do encontro, como dissemos anteriormente, configurando-se numa narrativa que emudece o personagem, fazendo-o grunhir, para melhor ver o outro, como que num “espelhamento” de alteridade.

No contato ou intimidade com o orgânico é que o silêncio de Martim faz o inexprimível dizer, sendo, pois, implicado como intuição, em que a possibilidade de fazer aparecer o silêncio, isto é, dar-lhe forma, significa demonstrá-lo pela ausência de fala do personagem, que, no entanto, continua a fazer a trama desenrolar-se pelo modo performático de caminhar, que, por vezes, dinamiza gestos selvagens, assim como expande a capacidade do olhar, fundamentais quando a fala é retirada. Desenvolvemos uma análise, na qual fica demonstrada a perspectiva do silêncio como *leitmotiv* na narrativa clariceana, sendo facilmente percebido pela quantidade de vezes em que o vocábulo “silêncio” aparece.

Da mesma maneira, tentamos desenvolver o silêncio como temática moderna no romance *Grande sertão: veredas*. Nele, o personagem-narrador Riobaldo desenvolve uma narração que privilegia uma figura chave para o romance. Trata-se de Diadorim, ser que gostava de silêncios, como confirma o ex-jagunço. Dessa maneira, em nossa análise, enfatizamos esta figura “neblina”, vendo-a como ponto nodal do silêncio na vivência do narrador. Assim, apontamos que o silêncio nasce da narração de Riobaldo, pois, sendo um herói moderno complexo, que não se preocupa com cronologias feitas em linha reta, antes prefigura uma seleção do vivido, daquilo que mais o impressionou no tempo de jagunço.

É Diadorim que “organiza e desorganiza” o discurso desse ex-jagunço. Enfatizamos, sobretudo, este ponto que desorganiza o discurso, porque acreditamos estar, principalmente, nele o silêncio. Desse modo, em nossa reflexão, sublinhamos um silêncio particular da donzela guerreira, ou seja, daquilo que faz parte da sua característica de ser, mas que, ao mesmo tempo, é intrínseco à forma do romance, em sua estrutura narrativa, já que, por meio dele, a narração, por vezes, é interrompida, “naufrega”. Isto não significa que o conteúdo seja desimportante; ao contrário, o vivido apresenta tanta força em sua subjetividade, que, apenas pela experiência, seria possível conhecê-lo. Dessa forma, apenas o silêncio revestido de interrupção é capaz de dizer, em parte, essas experiências. Argumentamos que o silêncio, não sendo ausência, é presença que se dá nas entrelinhas, no vazio, na interrupção, no caótico, devendo ser lido, portanto, como parte fundante da narração riobaldiana.

Nosso estudo, então, compara esses dois romances como ficções que compartilham de um espírito do tempo, cujo silêncio temático é parte dessas narrativas, em que se desenvolve como conteúdo e forma. Em *Grande sertão: veredas*, desenvolvemos essa ideia de silêncio imbricada no projeto que articula, juntamente com a figura de Diadorim, o romance. Em síntese, consideramos esses movimentos de silêncios como parte da obra, sendo, pois, inseparáveis da própria complexidade do narrar de Riobaldo. Não se trata de um narrador “acomodado” à cronologia tradicional, já que emenda o tempo passado ao presente, em duração, fazendo do acontecimento uma coisa sempre viva.

Nesta dissertação, portanto, argumentamos o silêncio temático implicado na modernidade, fazendo-se parte de projetos de autores diversos, advindo de artistas que o fizeram “aparecer”, de maneira imanente no corpo do texto, como Mallarmé, chegando à literatura brasileira moderna, como se dá nos casos da criação ficcional de Clarice Lispector e Guimarães Rosa. Por fim, podemos dizer que, se o silêncio é presença na produção de tantos artistas modernos, ele precisa apresentar-se em uma forma, todavia, para entendê-lo e

percebê-lo, é necessária uma interpretação minuciosa, porque, nele, congregam-se, por vezes, movimentos que se dão anteriormente à linguagem, perfazendo-se em estado puro da vivência. Para isso, é fundamental a leitura das entrelinhas, dos “etc.”, do vazio, da interrupção do discurso, da perda quase completa da fala. Conscientes, porém, de que, nesta ausência de linguagem, no fundo, nesta crise, o silêncio é mola propulsora do pensamento e de textualidades que se amalgamam para além do dito e do revelado.

Assim, conscientes de que a recepção crítica de ambos os autores cresce a cada ano nos mais diversos centros e institutos acadêmicos do Brasil e de várias partes do mundo, esperamos ter contribuído para o estudo crítico desses autores, com nossa interpretação do silêncio moderno nos romances estudados neste trabalho. Além disso, enfatizamos que, sendo obras ficcionais de grande valor artístico, portanto, sempre abertas a novas leituras, esperamos que este silêncio continue sendo escutado por muitos leitores, os quais saberão que, para percebê-lo, é necessária uma leitura paciente, cuidadosa, feita corpo a corpo com os textos.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Ed. 34, 2003. p. 55-63.
- AGAMBEN Giorgio. *O aberto: o homem e o animal*. Trad. Pedro Barbosa Mendes. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017. 162 p.
- ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Trad. Cristiano Martins. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1979. 2 v.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. Trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. São Paulo: Martins Fontes, 2012. 252 p.
- ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 40, p. 7-29, nov., 1994.
- ARSILLO, Vincenzo. O olhar do silêncio: maiêutica do discurso dialógico e representação do outro em *Grande sertão: veredas*. In: DUARTE, Lélia Parreira; ALVES, Maria Theresa Abelha (Org.) *Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica/ PUC Minas, 2001. p. 317-330. 368 p.
- AUERBACH, Erich. *Figura*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 1997. 86 p.
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993. 745 p.
- BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos seguidos de O grau zero da escritura*. Trad. Heloysa de Lima Dantas, Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1974. 167 p.
- BARTHES, Roland. *O neutro*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 444 p.
- BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Trad. Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989. 224 p.
- BATAILLE, Georges. *Documents*. Trad. João Camilo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018. 272 p.
- BATAILLE, Georges. L'expérience intérieure. In: *Œuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1973. v.5, t. 1, p. 5-189.
- BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris: Garnier, 1958. 332 p.
- BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. 151 p.
- BAUDELAIRE, Charles. *Petits poèmes en prose*. Paris: Éditions Garnier Frères, 1958. 265 p.

- BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Trad. Heindrun Krieger *et alii*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. 108 p.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*; org. Willi Bolle. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009. 1168 p.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. 360 p.
- BLANCHOT, Maurice. *Faux Pas*. Paris: Gallimard, 2011. 354 p.
- BLANCHOT, Maurice. *L'écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 1991. 220 p.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. 278 p.
- BOLLE, Willi. Diadorim: a paixão como medium-de-reflexão. *Revista USP*, São Paulo, n. 50, p. 80-99, jun.-ago. 2001.
- BOLLE, Willi. O sertão como forma de pensamento. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 259-271, 2. sem. 1998.
- CAMPOS, Augusto de. Um lance de “dés” do Grande sertão. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983. p. 321-349.
- COSTA, Ana Luiza Martins. Diadorim, delicado e terrível. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 38-52, 1. sem. 2002.
- COUTINHO, Eduardo Faria. *Grande sertão: veredas: travessias*. São Paulo: É Realizações, 2013. 135 p.
- DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Ed. UNESP, 2002. 92 p.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mille Plateaux: Capitalisme et Schizophrénie*. Paris: Éditions de Minuit, 1980. 641 p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A semelhança informe ou O gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Trad. Caio Meira, Fernando Scheibe e Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015. 460 p.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. O certo no incerto: o pactário. In: COUTINHO, Eduardo Faria (Org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983. p. 408-421.
- GARBUGLIO, José Carlos. *O mundo movente de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ática, 1972. 138 p.

GUIMARÃES, Mayara Ribeiro. *Clarice Lispector e a deriva dos continentes: da descoberta do mundo à encenação da escrita*. Rio de Janeiro, 2009, 249 p. Tese de Doutorado em Literatura Brasileira, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

HANSEN, João Adolfo. Benedito Nunes, leitor de Guimarães Rosa. In: NUNES, Benedito. *A Rosa o que é de Rosa*; org. Victor Sales Pinheiro. Rio de Janeiro: Difel, 2013. p. 23-34.

HELENA, Lucia. *Nem Musa, nem Medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*. 3. ed. Niterói: EDUFF, 2010. 155 p.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Trad. Jaa Torrano. 5. ed. São Paulo: Iluminuras, 2003. 166 p.

HOMERO. *Iliada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. 25. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. 536 p.

HUMPHREY, Robert. *O fluxo de consciência: um estudo sobre James Joyce, Virgínia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros*. Trad. Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976. 110 p.

JAUSS, Hans Robert. Tradição literária e consciência atual da modernidade. Trad. Heidrun Krieger Olinto. In: KRIEGER, Heidrun (Org.) *Histórias de literatura: as novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996, p. 47-100.

LESSA, Renato. O silêncio e sua representação. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O silêncio e a prosa do mundo*. São Paulo: SESC, 2014. p. 295-311.

LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1961. 376 p.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.*; edição crítica coordenada por Benedito Nunes. Brasília: CNPq, 1988. 366 p.

MACHADO, Regina Helena de Oliveira. Crime e desistência nos textos de Clarice Lispector. *Remate de Males*, Campinas, v. 9, p. 119-130, jun. 1989.

MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1945. 1659 p.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *O manifesto comunista*. Trad. Álvaro Pina. 4. ed. São Paulo: Boitempo, 2005. 254 p.

MOISÉS, Carlos Felipe. Clarice Lispector: ficção em crise. *Remates de Males*, Campinas, v. 9, p. 153-160, jun. 1989.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2013. 533 p.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: da decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2017. 238 p.

NASCIMENTO, Evando. A literatura à demanda do outro. In: DERRIDA, Jacques. *Essa*

estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida. Trad. Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014. p. 7-41.

NASCIMENTO, Evando. Clarice Lispector: les animaux, les choses, la pensée. In: GRACIETE, Marie; SETTI, Nadia (Org.). *Clarice Lispector: une pensée en écriture pour notre temps*. Paris: L'Harmattan, 2013. p. 99-117.

NASCIMENTO, Evando. *Clarice Lispector: uma literatura pensante*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. 303 p.

NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a Literatura: "Notas" de Literatura e Filosofia nos textos da desconstrução*. Niterói: EdUFF, 1999. 363 p.

NUNES, Benedito. A estética e o saber moderno, ou os paradoxos da estética. In: *No tempo do niilismo e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1993. p. 52-60.

NUNES, Benedito. A matéria vertente. In: *A Rosa o que é de Rosa*; org. Victor Sales. Rio de Janeiro: Difel, 2013. p. 169-195.

NUNES, Benedito. *Grande sertão: veredas: uma abordagem filosófica — a figura da narração ou as ciladas do tempo no romance de Guimarães Rosa*. In: *A Rosa o que é de Rosa*; org. Victor Sales. Rio de Janeiro: Difel, 2013. p. 196-217.

NUNES, Benedito. O amor na obra de Guimarães Rosa. In: SALES, Victor (Org.). *A Rosa o que é de Rosa*; org. Victor Sales. Rio de Janeiro: Difel, 2013. p. 37-77.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1995. 175 p.

OLIVEIRA, Delambre Ramos de. O pacto de Riobaldo com o Diabo em *Grande sertão: veredas* — por uma teodicéia desafiada. In: YUNES, Eliana; BINGEMER, Maria Clara Lucchetti (Org.). *Bem e Mal em Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Uapê, 2008. p. 39-56.

PENNA, João Camillo; MORAES, Marcelo Jacques de. Posfácio. In: BATAILLE, Georges. *Documents*. Trad. João Camilo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018. p. 255-270.

PRADO JR., Plínio. O impronunciável: notas sobre um fracasso sublime. *Remate de Males*, Campinas, v. 9, p. 21-29, jun. 1989.

ROSA, João Guimarães. A terceira margem do rio. In: *Primeiras histórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962. p. 32-37.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. 594 p.

ROSENFELD, Anatol. Kafka e o romance moderno. In: *Letras e Leituras*. São Paulo: Perspectiva, 1994. p. 41-64.

- ROSENFELD, Anatol. Reflexão sobre o romance moderno. In: *Texto e Contexto I*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 75-97.
- ROSSET, Clément. *Lógica do pior*. Trad. Fernando J. Fagundes Ribeiro e Ivana Bentes. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989. 198 p.
- SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes, 1979. 280 p.
- SÁ, Olga de. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2004. 272 p.
- SALLES, João Carlos. O silêncio é mais que o silêncio. In: NOVAES, Aduato (Org.). *O silêncio e a prosa do mundo*. São Paulo: SESC, 2014. p. 449-458.
- SANTIAGO SOBRINHO, João Batista. O silêncio trágico do sertão. *Em Tese*, Belo Horizonte, v. 20, n. 2, p. 53-64, 2014.
- SANTIAGO, Silviano. *Genealogia da ferocidade: ensaio sobre o Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. Recife: Cepe, 2017. 117 p.
- SARTRE, Jean-Paul. *Saint Genet: comédien et martyr*. Paris: Gallimard, 1952. 578 p.
- SARAMAGO, José. *Os poemas possíveis*. 6. ed. Lisboa: Caminho, 1997. 189 p.
- SCHWARZ, Roberto. Grande-sertão e Dr. Faustus. In: *A sereia e o desconfiado: ensaios críticos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. p. 43-51.
- SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector. Figuras da escrita*. Braga: Universidade do Minho / Centro de Estudos Humanísticos, 2000. 506 p.
- STEINER, George. *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. Trad. Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. 361 p.
- TAITTIRIYA-UPANISHAD. In: *Os Upanishads: sopro vital do eterno*. Trad. Cláudia Gerpe. São Paulo: Pensamento, 1987. 157 p.
- VIEIRA, Telma Maria. *Clarice Lispector: uma leitura instigante*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2004. 104 p.
- VOLPI, Franco. *O Niilismo*. Trad. Aldo Vannucci. 2. ed. São Paulo: Loyola, 2012. 163 p.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Trad. José Arthur Giannotti. São Paulo: Nacional, 1968. 152 p.