

## O SILÊNCIO EM *A MAÇÃ NO ESCURO*, DE CLARICE LISPECTOR, E EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*, DE GUIMARÃES ROSA: UM ESTUDO COMPARATIVO

*THE SILENCE IN A MAÇÃ NO ESCURO, BY CLARICE LISPECTOR, AND IN GRANDE  
SERTÃO: VEREDAS, BY GUIMARÃES ROSA: A COMPARATIVE STUDY*

Fabrcio Lemos da Costa<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo pretende analisar o silêncio como projeto moderno em *A maçã no escuro* (1961), de Clarice Lispector (1920-1977), e em *Grande sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa (1908-1967). Trata-se do silêncio como pensamento e presença, o qual une, numa espécie de espírito do tempo, as mencionadas produções ficcionais. Nosso intento, portanto, é verificar como o silêncio se revela na criação, isto é, dado em forma expressiva. Assim, colocando-se como questão fundamental e singular em cada romance, desenvolveremos uma abordagem comparativa para melhor situar o silêncio nas narrativas.

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

**Abstract:** This article aims to analyze the silence as a modern project in *A maçã no escuro* (1961), by Clarice Lispector (1920-1977), and in *Grande sertão: veredas* (1956), by Guimarães Rosa (1908-1967). It is about silence as thought and presence, which unites, in a kind of spirit of time, the aforementioned fictional productions. Our purpose, therefore, is to verify how silence is revealed in creation. In other words, given in expressive form. As a result, placing itself as a fundamental and singular issue in each novel, we will develop a comparative approach to better situate silence in the narratives.

**Keywords:** *A maçã no escuro*, Clarice Lispector, *Grande sertão: veredas*, Guimarães Rosa, Silence.

### 1. O silêncio moderno: do terreno terciário ao sertão

*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, 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

---

<sup>1</sup> Graduado em Letras-Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Pará (2012), Mestre em Letras - Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará (PPGL/UFPA, 2020). Atualmente, é doutorando em Estudos Linguísticos e Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará (PPGL/UFPA).

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 nesse estudo, 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 na representação 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, 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 ele 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 contemplativo e de alteridade, 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 silenciozinho 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 imagem quase virtual, 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 erroso 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”. 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*.

O silêncio em *A maçã no escuro* e em *Grande sertão: veredas*, assim, 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”, na maneira como entende Rosset (1989) no que tange aos acontecimentos trágicos que interrompem a fala, embargando a voz. 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 monologais, 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 ele 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 impostação 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 do nomear, visto como parte fundamental do enredo:

Provavelmente aquela coisa para a qual, incerto, o homem caminhava era apenas criada pela sua ânsia. E aquele modo intenso de querer se aproximar — pois solto no campo de luz o que aquele 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 neste estudo, 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 selvagemente e, neste contar, por vezes, sente dificuldade de narrar os eventos de maneira organizada.

Hermógenes cruzou, adiante, chato no chão, relando barriga em macio. Aquêlê homem era danado de tigre, estava cochichando na cabeça do Garanço, depois com o Montesclarensê — 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 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. 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 e em alteridade, pois, num ato radical, rompe, por um longo período, com o discurso para apenas existir sem pensamento, passando sua linguagem a ser a dos gestos, do corpo. Neste ato, o homem deixa de nomear as coisas, para apenas contemplá-las. Neste bojo, 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<sup>2</sup> e também 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” do “dizer” 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).<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> O termo “guia”, aqui, deve ser compreendido na maneira como pensou Auerbach (1997, p. 58) em *Figuras*, segundo o qual o poeta Virgílio conduz Dante para um motivo maior em *A Divina Comédia* — o encontro com Beatriz, no paraíso. Diadorim/Reinaldo, nesse sentido, pode ser compreendido, ao mesmo tempo, como guia e estrutura figural.

<sup>3</sup> No original (BLANCHOT, 2011, p. 122), lê-se: “L’histoire du silence de Mallarmé, si elle était faite, aurait, à 29 – Conexão Letras, Porto Alegre, v. 17, n. 27, p. 19 - 48, jan-jun. 2022. E-ISSN 2594-8962.

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 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 júbilo<sup>4</sup> 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,

---

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.”

<sup>4</sup> 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).

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 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 Riobaldo à “pane” na narração. 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 desponta-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. 194-195)

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, 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 retira o homem 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, aquele 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 ele ser o único próprio ponto de partida.

Então, como se contemplasse pela última vez antes de partir o lugar onde sua casa fora incendiada, Martim olhou o grande vazio ensolarado. Ele 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 retiram 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 ele 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 Nunes<sup>5</sup>, 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

---

<sup>5</sup> 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”.

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 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 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 pelo pensamento moral, 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.

## **2. Do silêncio como pensamento e presença**

Neste momento, elegemos o silêncio como viés que inaugura o pensamento nos romances. 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, 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 alteridade. 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, p. 95), “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.”

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 experiência<sup>6</sup> com o animal, alteridade significativa de *A maçã no escuro*, assim como 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 surge como jogo retórico. Diadorim é produtor de conhecimento e aprendizagem, 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 “assassinio 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

---

<sup>6</sup> 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.”

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 e limitações do signo.

Martim, no fundo, esquece a linguagem humana, para envolver-se numa outra, pulsante e orgânica. 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 de alteridade, no qual o olhar e o corpo, agora, falam mais que palavras ou sentenças escritas, assim, “no seu terreno, ali sentado, 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 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. 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 estórias*, 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 interessa ao 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 *dever* 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.

### Considerações Finais

Com base na leitura e análise de *A maçã no escuro* e *Grande sertão: veredas*, o 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. Neste artigo, 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.

### Referências

- AUERBACH, Erich. **Figura**. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 1997. 86 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.
- BLANCHOT, Maurice. **Faux Pas**. Paris: Gallimard, 2011. 354 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.

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.

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

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.

NUNES, Benedito. A matéria vertente. In: SALES, Victor (Org.) **A Rosa o que é de Rosa**. 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: SALES, Victor (Org.) **A Rosa o que é de Rosa**. Rio de Janeiro: Difel, 2013. p. 196-217.

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

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 estórias**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962. p. 32-37.

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

ROSSET, Clément. **Lógica do pior**. Trad. Fernando J. Fagundes Ribeiro e Ivana Bentes. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.

SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes, 1979.

SÁ, Olga de. **Clarice Lispector: a travessia do oposto**. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2004.

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.

VIEIRA, Telma Maria. **Clarice Lispector: uma leitura instigante**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2004.

Recebido em: 29/01/2022; Aceito em: 02/09/2022.