



## O SILÊNCIO TRÁGICO DO SERTÃO

**João Batista Santiago  
Sobrinho\***

\* joaliter@hotmail.com  
Doutor em Literatura Brasileira pelo Programa de  
Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade  
de Letras da UFMG, professor do Centro Federal de  
Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET/MG.

**RESUMO:** Faz algum tempo perscrutamos a escritura rosiana em sua tragicidade. Nesse sentido, a maneira como Clément Rosset percebe o silêncio em seu livro *A lógica do pior* se revelou um excelente dispositivo teórico para pensar o silêncio do sertão. Tomamos a palavra sertão, da maneira ampliada que João Guimarães Rosa o concebeu em sua escritura, isto é, para o escritor mineiro, “sertão é o mundo”. Sendo assim, nossa análise partirá de uma ideia mais geral do silêncio, não desgarrado da vida, sobretudo contemporânea, na sua relação com a técnica, para enfim se debruçar sobre o que queremos divisar no sertão: o silêncio trágico.

**PALAVRAS-CHAVE:** Silêncio, Trágico, Sertão

**ABSTRACT:** For a while, I have been looking into the rosean writings for its tragicity. In this sense, the way Clément Rosset perceives silence in his book *Logic of the Worst* has revealed itself as an excellent theoretical resource to think about the silence in the wild inland. I have embraced the sense João Guimarães Rosa has given to the expression throughout his writings, i.e., for the writer, “the wild inland is the world”. Thus, my analysis will start with a more general idea of silence, which is not segregated from life, especially the contemporaneous one, in its relationship with technique, to, at last, dedicate myself on what I intend to devise in the wild inland: the tragic silence.

**KEYWORDS:** Silence, Tragic, Wild inland

*Silêncio na cidade não se escuta.*

*Chico Buarque de Holanda*

*O único silêncio que a utopia da comunicação conhece é o silêncio da avaria, da falha da máquina, da paragem da transmissão. É mais um cessar da tecnicidade do que o aparecimento de uma interioridade.*

*David Le Breton.*

O silêncio começa a desaparecer, digamos, com a modernidade e sequer pode ser imaginado na contemporaneidade. No âmbito literário, o problemático Baudelaire é, por exemplo, um dos incomodados com o “alarido”, isto é, o barulho excessivo no “auge do capitalismo”. O que pode ser conferido na tradução e estudo realizado por Walter Benjamin, no comentário clássico que faz do poeta no ensaio “O flâneur”.<sup>1</sup>

Definitivamente não há mais lugar para o silêncio, este se desmanchou no ar. Em todos os cantos a presença da técnica sobressai com seus imperiosos *gadgets*. De acordo com Abraham Moles, em seu livro *O kitsch*, os *gadgets* são artefatos encantadores e engenhosos que existem em profusão e “nos quais podemos captar melhor a alienação consumidora. Por sua engenhosidade, ele [o *gadget*] nos distrai e encanta, representa um jogo sutil entre o ser, sua razão e a natureza técnica”.<sup>2</sup> Jean Baudrillard, também, problematizará os *gadgets* em duas de suas produções, no livro *Sociedade do*

*consumo* (2008a) e no livro *Sistema dos objetos* (2008b), em ambos, a crítica de Baudrillard não difere do que afirmamos com Moles, ou seja, do caráter encantador e alienante dos dispositivos. Na verdade, com a popularização de dispositivos como, por exemplo, o celular, estamos todos a mercê de uma infinidade de sons que cotidianamente atravessa nossos ouvidos sem que deles possamos nos defender, na medida em que estes produzem novos hábitos, sobretudo aquele de nunca desligá-lo em nenhuma hipótese. A “necessidade” do artefato plasma seu incômodo e a vida segue.

A tecnologia produz, paradoxalmente, um inferno sonoro cada vez mais difundido e normatizado em detrimento do silêncio, fazendo deste, conforme afirma David Le Breton, “um simples resíduo do ruído. Nessas circunstâncias, a contradição entre natureza e a técnica é clara”.<sup>3</sup> Ainda conforme Breton, o ruído está ligado à velocidade, à força, à energia e ao poder. Aspectos que compõem aquilo que chamamos de técnica e Agamben chama de dispositivo, cuja proliferação, em concordância com Scramim e Honesco, prefaciadores do livro *O que é o contemporâneo e outros ensaios* (2012), produz “espectros de sujeitos”.<sup>4</sup> Os dispositivos são empresas, “bens econômicos”, em cujas raízes, dirá Agamben, “está a razão de um desejo demasiado humano de felicidade”.<sup>5</sup> Sob a plasticidade técnica liquida-se o silêncio, até que a ausência deste se torne natural.

1. BENJAMIN. “O flâneur”. *Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, p. 34-35.

2. MOLES. *O kitsch*, p. 206.

3. BRETON. *Do silêncio*, p. 172.

4. AGAMBEN. *O que é contemporâneo e outros ensaios*, p. 20.

5. AGAMBEN. *O que é contemporâneo e outros ensaios*, p. 44.

O silêncio traduzir-se-ia como uma necessidade do corpo, mas subsume ordinariamente ante a vontade dos *gadgets*. O próprio corpo se vê em estado de obsolescência, conforme fazem ver, por exemplo, Paula Sibilia, no livro *O homem pós-orgânico: corpo subjetividade e tecnologias digitais* (2002) e Paul Virilo, no livro *Velocidade de libertação* (2000). E se estamos ante o desaparecimento do corpo, que é para Nietzsche a grande razão, estamos por isso mesmo, também, mediante o trágico, pois que ensombrados pela morte daquilo que sequer conseguimos vislumbrar, sucumbimos silenciados à potência das promessas tecnológicas e seus engenhos. A popularização dos utensílios os transforma numa unanimidade e quem não os carrega, como se carrega um braço, se torna ultrapassado. Com isso, o silêncio sequer se aproxima da categoria do inútil, entre as quais encontramos a poesia, embora, quem sabe, seja na poesia onde possamos garimpar sua expressão mais íntima.

Em público ou recluso no quarto, o barulho nos atingirá. Vivemos a consumação fascista do barulho de sirenes, rádios, alarmes, aviões etc. Talvez faça parte de outro fenômeno da contemporaneidade, aquele da publicização da intimidade, que não deixa de ser uma espécie de ruído cuja excitação é provocada pelo ambiente midiático. Hannah Arendt, problematizando a questão do privado e do social, no livro *A condição humana* (2009), afirma:

Uma existência vivida inteiramente em público, na presença dos outros, torna-se, como diríamos, superficial. Retém a sua visibilidade, mas perde a qualidade resultante de vir à tona a partir de um terreno mais sombrio, terreno este que deve permanecer oculto a fim de não perder sua profundidade num sentido muito real e não subjetivo. O único modo eficaz de garantir a sombra do que deve ser escondido contra a luz da publicidade é a propriedade privada – um lugar só nosso, no qual podemos nos esconder.<sup>6</sup>

No entanto a publicização na contemporaneidade chegou a um nível de banalização e reprodutibilidade que não há mais como dela esconder-se, tampouco como produzir um contra-argumento que reverbere na razão instrumental que preside essa publicidade, liame do sujeito com o encantador mundo dos artefatos. Manter o mínimo de privacidade soa como se um equívoco. Porém, cremos que a publicização, também, por intermédio, por exemplo, de um jorro de palavras que constitui a informação, cessa o silêncio da palavra, esse “terreno sombrio”, obscuro, a que se refere Arendt e que, sem tempo para uma intermitência, morre à luz da publicidade. Utilizamos o adjetivo “obscuro”, porque problematizaremos essa questão da importância da obscuridade logo à frente. Dessa forma, encena-se, portanto, apenas o ruído de um desejo irrefreável de dizer ao infinito o que deve permanecer no âmbito privado. É assim que o espaço virtual

6. ARENDT. *A condição humana*, p. 81.

se torna esse fácil alhures, metafísico, onde irrefreadamente se despeja o que é da ordem vivencial e afetiva, ou seja, da intimidade.

Estaríamos, em certa medida, imitando a vontade que as mercadorias encontraram ao longo do tempo para se publicizarem criando toda sorte de caminhos ostensivos ou subliminares, no mínimo suspeitos. E, nesse sentido, provocados pela lógica da publicização imediata, milhares de usuários se lançam no espaço luxuoso do público, para também se ofertarem numa narrativa infinda de “nadas”, para voltar ao âmbito do trágico, de acontecimentos cotidianos que, somente ao indivíduo, em sua solidão, deveriam dizer respeito. Dessa forma, pela proximidade que mantém com a informação, a fala da intimidade se transforma num ruído.

Escrever um texto cujo tema é a problematização do silêncio, revela uma dupla preocupação e prazer. Primeiramente, o fato de o fazermos para dar voz a uma necessidade interna de expressar o apreço que temos por esse instante raríssimo cuja memória de tê-lo defrontado, em algum momento, já se escasseia e, segundo, não deixa de ser um complemento do primeiro, refletir sobre o silêncio em suas possibilidades estéticas e trágicas por intermédio de Riobaldo, personagem protagonista e narrador do romance *Grande sertão: veredas*, romance que tem por fim, talvez, o desejo de traduzir o silêncio do impossível que é o trasladar de um corpo por intermédio

das palavras ou, como diz Riobaldo ao fim do romance, “como se de tudo revendo, refazendo, eu pudesse receber outra vez o que não tinha tido, repor Diadorim em vida?”<sup>7</sup>

E isso exigirá um exercício de proximidade com o silêncio para aquém do resíduo industrial que denominamos silêncio no início do texto, por intermédio de David Le Breton, mas que, paradoxalmente, nos serviu de antecâmara para uma investigação mais aprofundada rumo à radicalidade do silêncio na sua proximidade com o horror até onde possível. Uma pesquisa rápida pela internet mostrou-nos que não se trata de um estudo propriamente inédito a problematização do silêncio com o sertão. Mas cremos que a perspectiva trágica do silêncio seja, pois, a diferença que nos instiga a levar adiante essa investigação no sentido de somar criticamente a essas outras perspectivas. Sendo assim, mais nuclearmente, este texto pretende sondar o silêncio no romance *Grande sertão: veredas*. Ver de que maneira Riobaldo o expõe no “mundo misturado” do sertão e em que medida podemos afirmar que se trata de mais uma instância trágica na escritura rosiana. Para tanto utilizaremos de maneira inspiradora o que diz Clément Rosset sobre o silêncio e o trágico no livro *A lógica do pior* (1989).

Imaginamos que deveríamos começar a pensar o silêncio do sertão pela água. A partir de uma imagem que nos é cara, avistamo-nos diante de um grande rio sozinho e absolutamente distante “zaguizigueando” onde ele perfizesse

7. ROSA. *Grande sertão: veredas*, p. 45.

sua lenta e líquida forma para que, em um quando distante, pudéssemos nos lembrar de sua ausência pesada como uma montanha sem que nenhuma palavra o perturbasse. Não é apenas uma imagem romanceada, advinda do labirinto líquido da linguagem e travessia riobaldiana, mas uma intensidade uterina, uma saudade que vem de nossa infância à beira do Rio Grande, rio-margem da cidade de São João Batista do Glória, onde tivemos, em menino, o privilégio de viver. Memórias de um silêncio natural que compartilho, de certa forma, com Riobaldo.

Sobremaneira o silêncio é caro àquele dado, como Riobaldo, à contemplação, posto que este o procura, particularmente, como uma necessidade, mas o faz por intermédio de

*ideias obscuras e distintas, como se diz G. Deleuze em Diferença e repetição. Obscuras por sua distinção mesma: a ideia “distinta”, ou seja, inteiramente distinguida das outras, não é clara, mas obscura; ausência de referenciais em que se mensurar a torna silenciosa e cega.*<sup>8</sup>

Nesse sentido, Rosset ainda afirma que, no jogo da memória, sempre perdemos algo na razão interpretativa e “é nisso que, finalmente, a diferença é o trágico mesmo: no fato de que porta em si a razão do não-interpretável, ou seja, o princípio de silêncio”.<sup>9</sup>

Como leitor “crítico” de si mesmo, Guimarães Rosa afirma em carta longa a Meyer-Clason, em 9 de janeiro de 1965: “Todos os meus livros são simples tentativas de rodear e devassar um pouquinho o mistério cósmico, esta coisa movente, impossível, perturbante, rebelde a qualquer lógica, que é a chamada “realidade”, que é a gente mesmo, o mundo, a vida”.<sup>10</sup> O que confirma um aspecto trágico da grandeza de seu projeto escritural, a ilogicidade de tudo e também uma dimensão puramente humana dessa busca, pois, conforme ele já havia dito no romance *Grande sertão: veredas*, na última frase do romance: “Existe é o homem humano. Travessia”.<sup>11</sup> Outro fator importante nessa mesma carta a Meyer-Clason, é que o escritor valoriza a obscuridade em sua escritura. Nesse sentido, ele afirma: “Antes o obscuro que o óbvio, que o frouxo. Toda lógica contém inevitável dose de mistificação. Toda mistificação contém boa dose de inevitável verdade. Precisamos também do obscuro”.<sup>12</sup> Essa obscuridade na escritura rosiana produz, quase de imediato, no leitor, uma lufada de silêncio que, pelas razões que apresentamos, tratar-se-ia de um silêncio em proximidade com o trágico.

E nós barranqueiros somos assim, contemplativos. Mas o impacto maior do silêncio se mede, menos no diário e mais das vezes, quando o homem se depara com o real em sua radicalidade, ou seja, a morte. Diante dela todos os apoios caem por terra, seja a religião, a ontologia ou a história, para

8. ROSSET. *A lógica do pior*, p. 79.

9. ROSSET. *A lógica do pior*, p. 79.

10. ROSA. *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason*, p. 238.

11. ROSA. *Grande sertão: veredas*, p. 460.

12. ROSA. *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason*, p. 238.

usar frase do prefácio que José Thomaz Brumm fez para o livro de Clément Rosset, *O real e seu duplo* (1988). Nesse sentido, estamos diante de outra especificidade de abordagem do silêncio: a estética trágica do silêncio. Cedo ou tarde essa especificidade apresenta a todos sua cara. Dessa forma, caminhamos para distante do silêncio em sua forma residual com a qual iniciamos o texto e mesmo da forma natural que faz pouco abordamos.

Riobaldo, barranqueiro, conheceu como ninguém o silêncio aquoso da natureza que notamos em nossa infância e quem lhe apresenta a natureza como relação consciente é Diadorim. Mas conheceu, em especial, de inúmeras formas, o horror que, por fim, também o silêncio trágico é: esse “não-interpretável” terrível e extraordinário que sua voz inventou para poder dizê-lo desde “nonada” a “travessia”, palavras, respectivamente de abertura e “fechamento” do romance *Grande sertão: veredas*. Ele o faz como menino à beira d’água, como chefe de Jagunço em sua vendeta pelo sertão e, por fim, como fazendeiro rico. Elucubrando sobre o silêncio, Riobaldo narra sua estória singular e, a certa altura, pergunta ao seu narratário silencioso, numa relação de proximidade semelhante aquela do analisado com seu analista: “O senhor sabe o que o silêncio é?”, sem dar tempo à resposta, ele mesmo responde: “É a gente mesmo, demais”.<sup>13</sup> Paradoxalmente, quebrando o silêncio, Riobaldo se inventa

no “gosto de especular ideia”<sup>14</sup> e põe em cena uma multiplicidade de ângulos cujo ponto nodal ressoa a ausência de Diadorim que “gostava de silêncios”.<sup>15</sup> E o faz de maneira trágica. Após a “pane” sofrida por Riobaldo, causada pela morte de Diadorim, que o leva inicialmente à lona, depois a um silêncio que atravessa, digamos, décadas.

Conforme Rosset, o conceito de pane “designa [uma intermitência] um discurso detido, um pensamento imobilizado”,<sup>16</sup> quando, ainda de acordo com Rosset, nenhum comando funciona, é impossível perguntar e não há nenhum socorro à vista. E mesmo quando Riobaldo se dispõe a falar, esbarra com o indizível: “O senhor não me pergunte nada. Coisas dessas não se perguntam bem”.<sup>17</sup> Essa sua fala se relaciona com a batalha do Tamanduatão, onde, afinal, morre Diadorim. Não é apenas um desmembramento, como ele afirma ao seu interlocutor, mas um travo que só o silêncio responde. Não é apenas um recurso retórico, artimanha do excepcional contador de estórias que é Riobaldo.

Sabemos que Guimarães Rosa não gostava dos filósofos. Segundo o escritor, na entrevista concedida a Günter Lorenz, “a filosofia é a maldição do idioma. Mata a poesia”.<sup>18</sup> Faz ressalvas, por exemplo, a Unamuno e Kierkegaard, filósofos ligados à metafísica. No entanto, contrariando-o em sua razão interpretativa, percebemos que sua linguagem aproxima-o de uma filosofia trágica, na medida em que ela se distancia do

14. ROSA. *Grande sertão: veredas*, p. 11.

15. ROSA. *Grande sertão: veredas*, p. 30.

16. ROSSET. *Lógica do pior*, p. 65.

17. ROSA. *Grande sertão: veredas*, p. 77.

18. COUTINHO. *Guimarães Rosa*, p. 33.

13. ROSA. *Grande sertão: veredas*, p. 398.

ordenamento possível da vida e expõe desta o caráter ilógico e paradoxal que lhe é inerente. Isso colocaria a literatura rosiana, sua verve filosófica, no campo dos excluídos, no qual Rosset reúne Pascal, Lucrécio, Montaigne e Nietzsche, por exemplo, justamente por exporem um pensamento que não nasceu de uma exigência da razão, mas de uma afetividade cuja lógica não é mais ilógica do que nenhuma outra forma de pensamento, segundo nos faz ver Rosset, que desconstrói a vontade de lógica de uma tradição filosófica, por intermédio dos filósofos que citamos acima. A filosofia trágica, segundo Rosset, é

a visão do múltiplo que, levado a seus limites torna-se cego, culminando numa espécie de êxtase ante o acaso (que não é, necessariamente, sem relações com o êxtase de Plotino). A filosofia trágica é a história desta visão impossível, visão de nada (*rien*) de um nada que não significa a instância metafísica chamada nada (*néant*), mas antes o fato de não ver nada que *seja* da ordem do pensável e do designável. Discurso a margem, pois que não se propõe revelar nenhuma verdade, mas somente descrever da maneira mais precisa possível – donde a expressão “lógica do pior” – o que pode ser, ao espetáculo do trágico e do acaso, esse “antiêxtase” filosófico.<sup>19</sup>

Reiteradamente ao longo do livro, Rosset aproxima o *acaso* do silêncio e, se definir silêncio utilizando-se dos barulhos

das palavras é difícil, com o *acaso* não é diferente. E se para Rosset o *acaso* significa uma ausência de referência, o chamaríamos, também, por essa razão de *travessia*, aspecto tão caro ao texto rosiano.

O “Nonada” de abertura do romance *Grande sertão: veredas*, o que é, senão uma provocação-enigma que, para além do contexto de fala do narrador, se abre para multiplicidades de provocações como esta que nos ocorre neste texto? Percebemos na visão trágica de Riobaldo a verdade como fábula, pois sabe que aquilo que pretende é da ordem do impossível, do impensável, do indesignável, daí Riobaldo não pretende revelar nenhuma verdade, mas descrever sua travessia em sua fala. Uma fala que, se foi pensada, também se inventa no acudir da memória e das sensações do falante no momento de fala.

Conferindo uma universalidade ao trágico, muitas vezes não admitida, Rosset afirma que o trágico “é um patrimônio universal da humanidade”.<sup>20</sup> Que não se fale dele, que não se o admita, isso é outra estória. Riobaldo, em grande medida, em vista de suas origens, em que pese o fato de ser “letrado”, confirma essa universalidade. Quanto ao *acaso*, importante no trágico, conforme o expõe Rosset - a certa altura do romance rosiano, após narrar encontro com Vupes, um alemão, espécie de ambulante, a quem Riobaldo pede emprego e em seguida arrepende, por ver que arranjará um patrão

19. ROSSET. *Lógica do pior*, p. 11.

20. ROSSET. *Lógica do pior*, p. 34.

mas perderia um “amigo” - No curso erradio de sua prosa, entrecruzada de *acazos*, Riobaldo pensa no Mestre Lucas e em seguida fala das pernas de Rosa’uarda, recordação que ele tem depois, quando canta uma canção, para enfim elucubrar sobre o *acaso*, fazendo ver que ele tem plena consciência do efeito deste em sua vida:

Ao que, digo ao senhor, pergunto: em sua vida é assim? Na minha, agora é que vejo, as coisas importantes, todas, em caso curto de acaso foi que se conseguiram – pelo pulo fino de sem ver se dar – a sorte momenteira, por cabelo por um fio, um clim de clina de cavalo. Ah, e se não fosse, cada acaso, não tivesse sido, qual é então que teria sido o meu destino seguinte? Coisa vã, que não conforma respostas. As vezes essa idéia me põe susto.<sup>21</sup>

Certamente a categoria do *acaso* no sertão, por si, merece longo desenvolvimento que o espaço desse texto provocativo não permite. Todavia, nos entrechoques do *acaso*, Riobaldo sabe que o que fala, é coisa “vã”, sem resposta, sua vida, “ideia” que põe “susto” e que ele descreve da maneira mais precisa que pode, então, titubeante, ou seja, de maneira imprecisa.

Numa passagem crucial do ensaio de Rosset e, notadamente inspiradora a este texto que apresentamos, ele afirma:

“o trágico é o que deixa mudo todo discurso, o que se furta a toda tentativa de interpretação: particularmente a interpretação racional (ordem das causas e dos fins), religiosa, moral (ordem das justificações de toda natureza). O trágico é então o silêncio”.<sup>22</sup> Mas haveria na origem da filosofia trágica um desejo. De acordo com Rosset, existiria uma intenção, na qual acreditamos a narrativa riobaldiana se encaixa, “de ordem psicanalítica ou catártica: o voto de fazer passar o trágico da inconsciência à consciência (mais precisamente: do silêncio à fala)”.<sup>23</sup>

Digamos que durante três dias Riobaldo, intérprete de si mesmo, irá falar como jamais o fizera antes a nenhum visitante. Mas fala tragicamente, “pois fala para dizer a impossibilidade de ver (...) descobrindo-se incapaz de pensar o mundo”<sup>24</sup> no caos ou no “redemunho” da travessia cujo cessar só se dá com a morte. Nesse sentido, antes de principiar sua longa prosa, ele se encaixa perfeitamente naquilo que ele possui de relação mais direta com silêncio tomado como um “não falar, não pronunciar”,<sup>25</sup> e tudo aquilo que isso produz em mistério, segredo, desassossego etc. No entanto, quando Riobaldo diz, “o silêncio é a gente mesmo, demais”, creio que entramos numa seara que foge à condição metalinguística e/ou dos significados dicionarizados. O silêncio aí é espécie de excesso que nos escapa, posto que, “demais”, demasiado, um excesso, talvez imperscrutável, do qual só em silêncio se aproxima.

21. ROSA. *Grande sertão: veredas*, p. 98.

22. ROSSET. *Lógica do pior*, p. 65.

23. ROSSET. *Lógica do pior*, p. 19.

24. ROSSET. *Lógica do pior*, p. 20.

25. HOUAISS. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, p. 2570.



Para saber de que silêncio Riobaldo está falando é preciso conhecer sua estória e mergulhar literariamente no estado abissal a que este silêncio se refere. Para tanto, voltamos ao texto rosiano no instante terrível em que Diadorim corre para a morte, e ele o faz amouco, quer dizer: “cheio de fúria, votado à morte”.<sup>26</sup> “Diadorim a vir – do topo da rua, punhal em mão, avançar – correndo amouco”.<sup>27</sup> Testemunhamos com Riobaldo, impedidos também por nosso sufocado silêncio de leitor, vemos em silêncio aterrador Riobaldo amordaçado e paralisado pelo medo que o toma nesse momento final para o qual corre Diadorim. Riobaldo diz “Querer mil gritar, e não pude, desmi de mim-mesmo, me tonteava, numas ânsias. E tinha o inferno daquela rua, para encurralar comprido... Tiraram minha voz”.<sup>28</sup> O silêncio que por força do horror abate Riobaldo tira-lhe literalmente a voz. Para narrar esse momento, Riobaldo diz a seus interlocutores (narratário e leitor):

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 choro e sofisma – terra funda e ossos quietos... O senhor havia de conceber alguém aurorear de todo amor e morrer como só para um. O senhor devia de ver homens a 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 repelo: quando o que já defunto era quem mais matava... O senhor... Me dê um silêncio. Eu vou contar.<sup>29</sup>

Conclamando uma vivência corporal que seu interlocutor não teve, posto que intransferível, Riobaldo faz ver que a visão da morte e a impossibilidade de combatê-la é maior do que “terra funda e ossos quietos”, ou seja, maior hiperbolicamente do que a morte. 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 – e para tanto, pede um “silêncio” ao narratário, para adentrar ao estupor do que lhe sobrou ante o horror. Pede, como quem quer mais “proximidade do silêncio” para alcançar o “demais” do silêncio. Acreditamos que esse pedir, analogamente ao que afirma Rosset, é um pedir por aquilo que “no homem é força eficaz [mas] não fala, não está “estruturado como uma linguagem”.<sup>30</sup> Repetir, quer dizer, repetição diferencial, literatura, “dir-se-á que na repetição diferencial, tudo se renova, mas também que tudo se perde para sempre antes de ter sido sequer pensado”.<sup>31</sup>

Tudo em Riobaldo, pode-se afirmar, diz respeito a Diadorim, a quem ele chama de “neblina”. Quando Riobaldo diz: “Diadorim é minha neblina”, ele nos coloca na proximidade de enorme calado. Aqui, jogo com a ambiguidade. “Enorme calado”, quer dizer, o silêncio que a esse momento se nos toma e, ao mesmo tempo, devemos nos calar como espécie de reverência concomitantemente à grandeza incalculável desse silêncio. E imediatamente essa névoa nos provoca

26. HOUAISS. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, p. 195.

27. ROSA. *Grande sertão: veredas*, p. 450.

28. ROSA. *Grande sertão: veredas*, p. 450.

31. ROSSET. *Lógica do pior*, p. 79.

30. ROSSET. *Lógica do pior*, p. 71.

29. ROSA. *Grande sertão: veredas*, p. 449.

com seu efeito taciturno indevassável. Ariscamos a dizer que a neblina é uma espécie de silêncio.

Conforme Walter Benjamin “a neblina é o consolo do solitário. Ela preenche o abismo que o cerca”.<sup>32</sup> Sabemos que no romance a neblina também remete à cegueira edipiana de Riobaldo, mas também para a espera de um sonho impossível, uma vontade não realizada que o fabulista Riobaldo tem em sua proximidade. O dicionário de símbolos se refere ao nevoeiro como o indeterminado, a indistinção, que precede a uma revelação importante e termina citando a bíblia, Êxodo, 19, 9: “Eis que virei a ti na escuridão de uma nuvem”.<sup>33</sup> A frase bíblica se encaixa no olhar que Riobaldo sobre Diadorim, que, chamando-a de sua “neblina”, produz uma espécie de expectativa que, mesmo irrealizável, continua acenando e encenando.

Em uma das tentativas malogradas de se aproximar de Diadorim, Riobaldo, sem se lembrar se foi apenas uma vez ou mais, afirma: “teve um instante, bambeeii bem (...) Meu corpo gostava de Diadorim”.<sup>34</sup> Como sempre, nada acontece, senão uma intensidade silenciosa entre os corpos. Entre eles, o discurso interpõe-se como forma de censura. Falam do pai de Diadorim, Joca Ramiro, de um “amigo” falecido de Diadorim, “Leopoldo”, enquanto sentem uma enorme tristeza que Riobaldo só sabe explicar poeticamente: “As tristezas ao redor de nós, como quando carrega para toda chuva”.<sup>35</sup>

Riobaldo convida Diadorim para irem embora, voltar quem sabe ao “de-janeiro, para o sertão do baixio, para o Currealim, São Gregório, ou para aquele lugar nos gerais, chamado Os-porcocos, onde seu tio morara”.<sup>36</sup> O que se colhe de toda essa cena é “um silêncio de ferro”,<sup>37</sup> frase que ressoa numa outra, anterior a esse momento da narrativa, em que a dimensão metafórica inapelável, surda e muda, do ferro aparece mediante ao malgrado amor de Riobaldo por Diadorim, na qual o grande silêncio já ressoa no resultado trágico da travessia de Riobaldo ao lado de Diadorim: “Amor? Pássaro que põe ovos de ferro”.<sup>38</sup>

De volta à cena derradeira da guerra no Tamanduatão, mediante a morte de Diadorim, Riobaldo afirma: “O fuzil caiu de minhas mãos, que nem pude segurar com o queixo e com os peitos. Eu vi minhas agarras não valerem! Até que trespassei de horror, precipício branco”.<sup>39</sup> Há um capítulo que Rosset chama de “Acaso, princípio de pavor: o estado de morte/ Definição do conceito de trágico”. Em especial, nesse capítulo ele afirma:

De uma maneira geral, a expressão do trágico supõe um coeficiente de cegueira, de imprevisibilidade, de irresponsabilidade; de qualquer maneira que se figure o branco que aparece, por ocasião da tragédia, em substituição de uma paternidade assinalável – “fatalidade:”, “destino”, “ironia” – haverá relação entre esse branco e o acaso.<sup>40</sup>

32. BENJAMIN. *Passagens*, p. 383.

33. CHEVALIER & GEERBRANT. *Dicionário de símbolos*, p. 635.

34. ROSA. *Grande sertão: veredas*, p. 140.

35. ROSA. *Grande sertão: veredas*, p. 140.  
40. ROSSET. *Lógica do pior*, p. 90.

36. ROSA. *Grande sertão: veredas*, p. 141.

37. ROSA. *Grande sertão: veredas*, p. 141.

38. ROSA. *Grande sertão: veredas*, p. 49.

39. ROSA. *Grande sertão: veredas*, p. 450.

41. ROSA. *Grande sertão: veredas*, p. 451.

O recorte acima parece ter sido escrito para Riobaldo, às suas atitudes e ao momento que lhe sucede no Tamanduatão. Ante o que se passou mais crucial, Riobaldo consegue apenas testemunhar seu pesadelo: “mar que eu queria um socorro de rezar uma palavra que fosse, bradada ou em muda; e secou...”<sup>41</sup> O silêncio, como se vê, é tudo, vale dizer, trágico, e Riobaldo engole mudo o urro que nele se instala, mudo, sem socorro:

42. ROSA. *Grande sertão: veredas*, p. 451.

que engoli vivo. Gemidos de todo ódio. Os urros... como de repente, não vi mais Diadorim! Naquilo, eu não pude, no corte da dor: me mexi, mordi minha mão, de redoer, com ira de tudo... Subi os abismos... De mais longe, agora davam uns tiros, esses tiros vinham de profundas profundezas. Trespassei”<sup>42</sup>

43. ROSA. *Grande sertão: veredas*, p. 451.

Em seguida Riobaldo, desconstruindo o ditado popular, afirma: “E estou depois da tempestade”,<sup>43</sup> ou seja, em travessia, entre os estragos deixados pela tempestade, entre os quais a bonança seja, talvez, a possibilidade ulterior de falar sobre o acontecido. O luto de Riobaldo pela morte de Diadorim quase o leva a morte. Passa um tempo “deslembrado, detido”. Em “pane”, digamos, radical. Com o tempo se “recupera” e se casa com Otacília e vivem “felizes e infelizes, misturadamente”.<sup>44</sup>

44. ROSA. *Tutaméia*, p. 23.

O romance *Grande sertão: veredas*, pelas razões e des-razões apresentadas se limita com o pensamento trágico também em vista do silêncio que passado à fala mais expõe e menos responde,

pois não há o que responder. Riobaldo, depois da tempestade, faz combinações verossímeis, quase sempre, daquilo que viveu, e viveu notadamente uma impossibilidade, marcada por uma recusa de síntese que o romance *Grande sertão: veredas*, em sua multiplicidade de perspectivas, faz ver. A inteligibilidade do que ele narra transcende as possibilidades da lógica. Nesse sentido de ordenar as ideias, Riobaldo não fracassa, nem obtém sucesso, como no caso da filosofia trágica. Sua prosa é afetiva, aberta, inconclusa, indecível e exemplar como singularidade intrasferível. Como na proposta trágica de Rosset, o trágico rosiano está para além das “qualidades que foram ao longo do tempo, mais ou menos vinculadas ao conceito de trágico: tristeza, crueldade, absurdidade, inelutabilidade, irracionalidade.”<sup>45</sup> O que não quer dizer que o trágico não seja atravessado por essas qualidades. E isso, em vista, pois, de um silêncio sem alhures, apenas Riobaldo sozinho, do interior dele mesmo, expondo, falando, sua vida como “artífice de sua própria perda” dissonante.<sup>46</sup> Assim é, por fim, o que nos permite viver, a percepção de que a vida é dissonante. Dissonância que, de acordo com Nietzsche, é onde a alegria deve ser buscada. E seja, talvez, quem sabe, a intermitência, o tempo privado da intimidade, que dá a estória de Riobaldo a profundidade e grandeza que falta à imediatez do silêncio como “resíduo do ruído” que ora nos provoca. Ouvindo Riobaldo, nós nos aproximamos de sua estória e não raro a ela retornamos, mas como afirma Quelemém: “Riobaldo, a colheita é comum, mas o capinar é sozinho...”<sup>47</sup>

45. ROSSET. *Lógica do pior*, p. 66.

46. ROSSET. *Lógica do pior*, p. 68.

47. ROSA. *Grande sertão: veredas*, p. 47.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

ARENDET, Hanna. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forence Universitária, 2009.

BAUDRILLARD, Jean. **Sociedade do consumo**. Lisboa: Edições 70, 2008.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BENJAMIN, Walter. **Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BRETON, Davi Le. **Do silêncio**. Lisboa: Editora Piaget, 1997.

CHEVALIER, Jean; GEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora.

COUTINHO, Eduardo (Org.). **Guimarães Rosa**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991 (Coleção fortuna crítica, 6).

HOUAISS, Antonio; VILAR, Mauro de Sales. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MOLES, Abraham Antoine. **O kitsch: a arte da felicidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ROSSET, Clément. **Lógica do pior**. Rio de Janeiro: Espaço tempo, 1989.

ROSSET, Clément. **O real e seu duplo**. Porto Alegre: L&PM, 1988.

ROSA, João Guimarães. **Tutaméia**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1967.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1968.

ROSA, João Guimarães. **Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.