

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS VERNÁCULAS

A BELEZA DO SILÊNCIO EM GUIMARÃES ROSA

BIANCA DE OLIVEIRA BACSA

Rio de Janeiro

2024

BIANCA DE OLIVEIRA BACSA

DRE: 119035479

A BELEZA DO SILÊNCIO EM GUIMARÃES ROSA

Monografia submetida à Faculdade de Letras da
Universidade Federal do Rio de Janeiro, como
requisito parcial para obtenção do título de
Licenciado em Letras: Português-Literaturas.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Maria Lucia Guimarães de Faria

Rio de Janeiro

2024

CIP - Catalogação na Publicação

B577b Bacsa, Bianca de Oliveira
A beleza do silêncio em Guimarães Rosa /Bianca
de Oliveira Bacsa. -- Rio de Janeiro, 2024.
27 f.

Orientadora: Maria Lucia Guimarães de Faria.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade
de Letras, Licenciado em Letras: Português -
Literaturas, 2024.

1. Silêncio. 2. Ausência. 3. Imagens poético
simbólicas. 4. Guimarães Rosa. 5. Literatura
Brasileira. I. Guimarães de Faria, Maria Lucia ,
orient. II. Título.

BIANCA DE OLIVEIRA BACSA

A BELEZA DO SILÊNCIO EM GUIMARÃES ROSA

Monografia submetida à Faculdade de Letras da
Universidade Federal do Rio de Janeiro, como
requisito parcial para obtenção do título de
Licenciado em Letras: Português-Literaturas.

Data de aprovação: ____/ ____/ ____

Banca Examinadora:

Prof^a. Dr^a. Maria Lucia Guimarães de Faria, UFRJ – Orientadora

Nota:

Prof^a. Dr^a. Anélia Montechiari Pietrani, UFRJ – Leitor crítico

Nota:

Média:

AGRADECIMENTOS

Àquele que me salvou, me trouxe para a luz e que nunca me abandonou. Sem Ti nada seria, pois do pó me tiraste para viver para sempre ao Teu lado. aguardo ansiosamente pelo dia em que verei face a face toda a Tua glória e o Teu esplendor.

Ao meu pai, por ter me feito chegar até aqui. Obrigada por todo incentivo e por cada sorriso que deu comigo, pois eles me mantêm de pé até nos dias mais tristes. Mesmo sem ti agora, levo comigo cada lembrança e cada ensinamento seu. Obrigada por todo seu amor.

À minha mãe, por me ensinar a ser forte nos momentos mais adversos. Obrigada por ser meu exemplo de mãe, contigo aprendi a ser a mulher que sou hoje. Você sempre me deu tudo aquilo que podia e tudo aquilo que não podia, nunca mediu esforços para mim e meu irmão, por isso sou grata por toda sua dedicação e carinho.

Ao meu irmão, por ser meu apoio e meu amigo. Obrigada por estar ao meu lado nos momentos mais difíceis da minha vida e por me mostrar um mundo de possibilidades para o meu futuro. Admiro muito a pessoa que é tanto para mim quanto para todos ao seu redor, nunca deixe de ser luz onde quer que vá.

Às minhas amigas de Letras, Lorena e Juliana, por estarem sempre comigo mesmo nos momentos mais caóticos. Não é fácil entrar e tampouco sair de uma universidade pública, mas vocês sempre me deram forças para continuar. Carregarei no peito toda a nossa cumplicidade e todas as nossas conversas, obrigada por me mostrarem que mesmo em um ambiente super hostil, ainda é possível criar laços verdadeiros.

A todos os meus professores que me formaram professora e que despertaram em mim o amor por lecionar. Meu sonho é, um dia, ser metade do que meus professores foram para mim, me acolhendo e nunca desistindo de mim, sobretudo os professores da minha época de pré-vestibular. Hoje, o brilho no olhar que via em vocês é, na verdade, o brilho dos meus olhos quando estou em sala de aula.

Ao fim do dia, o velho se recostava na cadeira da varanda. E era assim todas as noites: me sentava a seus pés, olhando as estrelas no alto do escuro. Meu pai fechava os olhos, a cabeça meneando para cá e para lá, como se um compasso guiasse aquele sossego. Depois, ele inspirava fundo e dizia:

— Este é o silêncio mais bonito que escutei até hoje. Lhe agradeço, Mwanito.

Antes de nascer o mundo, de Mia Couto.

RESUMO

O presente trabalho busca explorar a representação do silêncio na literatura, destacando a sua profundidade e a sua beleza, partindo da premissa de que o silêncio não é uma mera ausência de linguagem, mas uma força fundante e polissêmica que preenche lacunas geradas pela linguagem. A partir da novela “Dão-Lalalão” e do conto “A terceira margem do rio”, ambos de João Guimarães Rosa, o silêncio é analisado sob o viés de expressão da diversidade e da interioridade das personagens. Além disso, as obras também são analisadas pela perspectiva fenomenológica das imagens poético-simbólicas de Gaston Bachelard, sobretudo pensando nas imagens da casa e do rio. Conclui-se que o silêncio na literatura de Rosa é um espaço de contemplação e transformação, essencial para compreender a condição humana e a complexidade das relações e dos sentimentos expressos nas suas narrativas.

Palavras-chave: Silêncio. Ausência. Imagens poético-simbólicas. Guimarães Rosa. Literatura Brasileira.

ABSTRACT

This work seeks to explore the representation of silence in literature, highlighting its depth and beauty, based on the premise that silence is not a mere absence of language, but a founding and polysemic force that fills gaps generated by language. Taking as our corpora the novel “Dão-Lalão” and the short story “The third margin of the river”, both by João Guimarães Rosa, we analyze silence from the perspective of the diversity and interiority of the characters. Furthermore, the works are also analyzed from the phenomenological perspective of Gaston Bachelard's poetic-symbolic images, especially the images of the house and the river. We conclude that silence in Rosa's literature is a space for contemplation and transformation, essential for understanding the human condition and the complexity of relationships and feelings expressed in his narratives.

Keywords: Silence. Absence. Poetic-symbolic images. Guimarães Rosa. Brazilian Literature.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	8
2. DÃO-LALALÃO: SILÊNCIO, LINGUAGEM E EROS.....	11
3. A TERCEIRA MARGEM DO RIO: SILÊNCIO COMO PLENITUDE E COMO CARÊNCIA.....	17
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	23
REFERÊNCIAS	25

1. INTRODUÇÃO

Muito antes de ingressar na Faculdade de Letras, o silêncio já se apresentava para mim como um melhor amigo e como única forma possível de tradução dos meus sentidos. Sentia que a linguagem não dava conta de expressar todo o meu ser, mesmo que eu tentasse com veemência. Tentei tanto que entrei para a universidade com uma esperança de que seria possível colocar em palavras tudo aquilo que me fora silenciado, seja por mim mesma seja por todos à minha volta. O silêncio para mim ora era meu refúgio ora era minha prisão, pois, ao mesmo tempo que sentia que nunca fui de fato ouvida, também sentia que somente o silêncio poderia me abraçar.

Depois de alguns anos na universidade, descobri obras literárias que me encheram da completude do silêncio, pois o traduziam com toda sua beleza e sua profundidade. Na literatura, pude ler obras que explicitavam todos os meus sentimentos, até mesmo os mais escondidos, como disse Bachelard: “Seja como for, todo leitor que relê uma obra que ama sabe que as páginas amadas lhe *dizem respeito*” (1993, p. 10). Comecei a ficar cada vez mais intrigada com o tema: como eu poderia escrever e estudar sobre uma potência tão única e tão poderosa sem perder a sua essência? Como eu poderia traduzir o silêncio sem que eu corresse o risco de reduzi-lo à ausência ou à perda? Como falar da sua beleza, da sua delicadeza e da sua melancolia sem perder o fio condutor da minha pesquisa?

Comecei a buscar o que o silêncio representava em algumas obras específicas e, ao longo dos estudos, percebi que o silêncio podia adquirir múltiplos significados, tanto na própria obra em questão quanto em outras obras. Comecei a pensar o quanto a humanidade busca incansavelmente atribuir significado a tudo ao seu redor, pois “o homem está 'condenado' a significar” (ORLANDI, 2007, p. 29). É impossível para a existência humana não querer atribuir significado às coisas, e com o silêncio não seria diferente. Trazendo a questão para a perspectiva da literatura, sobretudo pensando nas obras de Rosa, observei essas tentativas de significação ao analisar as lacunas que a linguagem produz e que só podem admitir possíveis traduções com o silêncio.

Com isso, começo fazendo uma distinção a respeito do que considerarei ser de fato o silêncio. É preciso ter cuidado para não analisar o silêncio simplesmente como ausência da linguagem, pois isso seria reduzir toda sua importância. O silêncio é fundante, é uma potência por si só, não é ausência, mas carrega plurais significados. As lacunas que são geradas pela linguagem são preenchidas pelo silêncio, não por ser falha a linguagem, mas porque este é o cerne do silêncio. O silêncio encontra lugares e os preenche sem que seja preciso de fato ser

falado ou expresso, isto é, traduzido em palavras, porque isso também seria outra coisa que não o silêncio, pois, como dito anteriormente, o silêncio é fundante, um elemento único e autocentrado, bem como aponta Orlandi:

Ele tem significância própria. E quando dizemos fundador estamos afirmando esse caráter necessário e próprio. Fundador não significa aqui “originário”, nem o lugar do sentido absoluto. Nem tampouco que haveria, no silêncio, um sentido independente, autossuficiente, preexistente. Significa que o silêncio é a garantia do movimento dos sentidos. Sempre se diz a partir do silêncio. (ORLANDI, 2007, p.23)

O silêncio não existe sozinho, porém ele não deixa de ser significativo no discurso, pois o silêncio é polissêmico, ele norteia os sentidos do não-dito. É uma linguagem própria, propondo vastos sentidos no discurso. Ao mesmo tempo que é lacuna e ausência, é também preenchimento e transformação, é completo e incompletude, é o tudo, sendo também o nada. Nas obras de João Guimarães Rosa, essa grandeza é trabalhada, entre outras coisas, para enfatizar a interioridade e a complexidade de personagens que só conseguem traduzir sentimentos grandiosos por meio da polissemia melancólica e libertadora do silêncio, sendo um espaço de contemplação do próprio ser. Rosa trata o silêncio como um modo de estar no mundo, como uma solidão necessária e intrínseca a cada ser humano, deixando transparecer que até mesmo a linguagem é permeada pelo seu oposto, pois “[...] as próprias palavras transpiram silêncio” (ORLANDI, 2007, p.11).

Nas duas obras de Rosa que irei analisar, o silêncio assume formas essenciais para que as narrativas sejam guiadas pelos múltiplos sentidos de possíveis traduções do não-dito. A primeira obra que escolhi como objeto de estudo foi a novela “Dão-Lalalão”, originalmente publicada no livro *Corpo de Baile* que foi posteriormente dividido em três volumes. É no último, *Noites de Sertão*, que se encontra o casal Doralda e Soropita, protagonista da novela que iremos estudar. Em um segundo momento, decidi estudar o famoso e sempre enigmático conto “A terceira margem do rio”, cujos protagonistas — o pai e o filho — são detentores do silêncio, mas de maneiras completamente distintas.

Escolhi como segundo objeto de estudo esse conto de Rosa, não pelas suas inesgotáveis leituras acadêmicas, mas pela sua ressonância no mais fundo do meu ser. Hoje leio esta obra com eternas saudades de meu pai que foi para seu além-túmulo, assim como o pai protagonista da estória de certa forma também foi. Escolhi esta obra como um refúgio para dar vazão a uma

dor que nunca vai embora, pela forma como Rosa conseguiu traduzir essa ausência com o silêncio, e também pela forma como o rio corre como uma esperança e ao mesmo tempo como uma solidão para esse filho que precisa viver — ou sobreviver — sem o seu pai. Escolhi esta obra para que talvez assim eu pudesse, bem como o filho, fluir no rio da vida e aceitar o que não podemos controlar.

Comecei minha pesquisa sobre o silêncio com a seguinte pergunta: será que se pode estabelecer uma diferença entre o masculino e o feminino com base no par palavra-silêncio? A questão, com certeza, é muito ampla e eu não tinha a pretensão de respondê-la cabalmente, mas pensei em testá-la em algumas narrativas literárias. Meu objeto de investigação foi a estória “Dão-Lalalão”, e assumi a premissa inicial de que a figura feminina de Doralda seria a detentora da linguagem, do que é dito, e a figura masculina de Soropita estaria encapsulada no silêncio, no não dito. Contudo, ao longo de minha pesquisa, compreendi, verificando o próprio desdobrar-se do texto, que afirmar essa tese seria reduzir a obra a dicotomias, pois a verdade é que nem o dualismo antagônico feminino-masculino na consideração linguagem-silêncio se sustenta, nem a novela pode ser tratada somente a partir de um foco único, já que é por demais rica temática e formalmente para que se possa isolá-la em um único viés. Meu estudo reafirmou a polissemia do silêncio e descobriu a quantidade de dobras do texto, vale dizer, a sua complexidade.

Esta complexidade me levou a investigar as imagens poéticas-simbólicas que animam o texto. Sob o olhar da fenomenologia da imagem de Gaston Bachelard, aprendi que é possível transfigurar e ultrapassar os significados patentes das palavras — ou da ausência delas —, acessando os vazios e as brechas que habitam os textos literários. Nas obras de Rosa, o essencial quase sempre é velado, e o silêncio predomina sobre a linguagem. A poética fenomenológica de Bachelard sugere analisar uma obra como uma experiência essencialmente nova, assumindo que uma imagem composta em um texto literário tem sua própria realidade.

Assim, é preciso nos disponibilizarmos para a novidade da imagem e, conseqüentemente, do mundo que ela descortina, desvencilhando-nos de todo conhecimento prévio que bloqueie o livre desempenho da imaginação e abdicando de interditos lógicos para dar voz ao direito de imaginar.

2. DÃO-LALALÃO: SILÊNCIO, LINGUAGEM E EROS

Não há dúvida de que Doralda é a extrovertida do casal, enquanto Soropita é todo voltado para dentro, tendo bastante dificuldade de mostrar-se e exprimir-se explicitamente. No entanto, logo se tornou nítido para mim que as diferenças entre eles não poderiam ser traçadas com as linhas tão seguras da distinção entre palavra e silêncio. Em primeiro lugar, por causa da complexidade, riqueza e dinamismo dos dois personagens. Em segundo lugar, em virtude da própria natureza complexa tanto da linguagem quanto do silêncio.

A novela narra a história de Soropita, um ex-jagunço, típico sujeito enrustido em seus preconceitos de homem viril e másculo, e de Doralda, uma ex-prostituta, muito livre e dona de si. Eles se conheceram num bordel em Montes Claros, onde Doralda trabalhava como “Sucena”, e se apaixonaram de imediato. Soropita sugeriu que fugissem para um lugar bem distante dali e Doralda aceitou de bom grado, sem ter sido coagida, apenas por amor mesmo. Eles, então, passam a viver no povoado do ão, minúsculo lugar apesar do irônico aumentativo, lugar totalmente afastado da civilização e carente de recursos. Por essa razão, Soropita ia toda semana ao Andrequicé se abastecer, ocasião em que ouvia os capítulos de uma novela de rádio, que depois transmitia aos moradores do ão.

Essa peregrinação de Soropita é que dá título à novela. A versão original de *Corpo de Baile* continha dois índices, um no início, outro no fim. No primeiro, a novela se chamava “Dão-Lalalão”; no segundo, “Lão-Dalalão”. O jogo de inversão entre os títulos configura um movimento pendular, que traduz o ir e vir do pensamento de Soropita, enquanto trota em seu cavalo, deslocando-se do ão ao Andrequicé, e do Andrequicé ao ão, como o badalar contínuo de um sino. Nessa trajetória, Soropita abre caminho para que sua mente viaje muito além do corpo:

Soropita se entregava: repassava na cabeça, quadros morosos, o vivo que viera inventando e afeiçoando, aos poucos, naquelas viagens entre o ão e o Andrequicé e o ão, e que tomava, sobre vez, o confêcho, o enredo, o encerro, o encorpo, mais verdade que o de uma estória muito relida e decorada. Seu segredo. Nem Doralda nunca o saberia; mesmo quando ele invocava aqueles pensamentos perto (ROSA, 2013, p. 37).

Durante as “expedições”, Soropita pensa nos mais remotos acontecimentos de seu passado, narrando-os aos poucos, mas também divagando sobre eventos que sequer aconteceram. Esses delírios de Soropita são extremamente complexos e bem articulados. Ele é capaz de criar situações, personagens, falas, todo um universo somente na sua cabeça.

Já aqui uma primeira descoberta da pesquisa se impôs: a fabulação de Soropita, feita no mais absoluto silêncio é, na verdade, cheia de linguagem, pois sua mente não para de “falar” e inventar coisas nem por um segundo. Pode-se dizer, então, que *o silêncio de Soropita nutre e potencializa um pensar palpitante* e extremamente sofisticado, que não se esperaria encontrar num jagunço matador de valentões. É, portanto, um silêncio *fabuloso e fabulante*, que, sem falar, faz falar.

Em sua solta imaginação, ele dá vida a uma prostituta a quem batiza como Izilda, certamente inspirada em Doralda, mas *outra*, talvez para ampliar a liberdade e a malícia do sonho. Izilda o tinha como favorito, mas deitava-se com clientes também, e Soropita divaga, inclusive, sobre o estar à porta, corroendo-se pela folia de Izilda com o outro homem:

Izilda ria mais, mostrava a ponta da língua, fazia uma caretinha, um quebro. E desaparecia. Aí, estava escuro. Soropita estava lá, involuntário. Assim, à porta de um quarto, cá da banda de fora. As coisas que ele escutava, que, dentro daquele quarto, por dentro trancado, aferrolhado, estavam se passando: chamego, um nhenhém dengoso, risadas; o barulho de dois se deitando, homem puxando a si a mulher, abraçados, o ruge-ruge do colchão de palha... (ROSA, 2013, p. 49-50)

A fantasia é inspirada na realidade, dela se distancia para melhor sonhar, mas a realidade se infiltra por dentro do devaneio, perturbando-o e revelando a remota motivação para aquelas ousadas fantasias de uma amante prostituta que se divertia com outros homens. Numa das viagens de volta ao ão, Soropita reencontrara um velho amigo, o Dalberto, que integrava uma comitiva da qual fazia parte um negro alto, forte e musculoso chamado Iládio. Todos os homens são, para o ciúme de Soropita, potenciais ex-clientes de Doralda, razão pela qual ele quis residir tão longe com a esposa, com quem se casou de papel passado. O preconceito, porém, o leva a fixar sua ira ciumenta no preto Iládio. Eis que este se imiscui na fábula de Izilda, cuja máscara cai, deixando ver Doralda, para desespero de Soropita:

Mas — não era Izilda, quem estava com o preto vespuço, com o Iládio... — a voz era outra: Doralda! Doralda, transtornados os olhos, arrepiada de prazeres... O preto se deliciava, no forcêjo daquele viôlo, Doralda mesma queria, até o preto mesmo se cansar, o preto não se cansava [...]. Soropita atônito, num desacordo de suas almas, desbordado — e o que via: o desar, o

esfrego, o fornízio, o gosmoso... Depois, era sempre ainda Doralda, na camisinha de cambraia, tão alva, estendida na cama larga, para se repousar; mas que olhava-o, sorrindo, satisfeita, num derretimento, num quebramento, nas harmonias! (ROSA, 2013, p. 49).

No silêncio da mente de Soropita, cria-se toda uma cena terrível. O passado de Doralda como Sucena, a *Dadã*, o perturba profundamente, por isso esse é o principal enredo de suas fantasias eróticas. O tempo todo estamos no interior delirante de Soropita com seu silêncio expansivo, tão expansivo que é preciso estar no exterior, nas andanças entre um lugar a outro, para que ele se manifeste por completo. O fabular silencioso de Soropita inventa deliciosas palavras, que têm um pico, um acúmen, uma concretude erótica que aviventam a cena imaginada. A sequência “o desar, o esfrego, o fornízio, o gosmoso” contém um enredo por si só, em que a evolução do ato sexual vai gradativamente esquentando até a consumação. O “desar” são os amantes meio descabelados e desalinhados no enlace dos corpos. Com o “esfrego”, a fricção corporal se intensifica. A genial criação “fornízio” sugere a penetração, com o membro masculino entrando no “forno” feminino. “Gosmoso”, por fim, insinua o orgasmo com o melaço do amor. Pode-se ouvir na palavra a aglutinação de “gosma” e “gozoso”.

Com certeza, não é nada silencioso o silêncio de Soropita. O seu próprio passado de matador também o assedia. Fora as inúmeras cicatrizes e os processos legais em que se envolveu, as histórias escabrosas voltam, gerando a culpa e o remorso. Esse estado atormentado está sugerido no subtítulo da estória, “O devente”. Quando Soropita se encontra com Dalberto e comitiva, uma engenhosa estratégia narrativa faz com que o leitor tenha acesso aos lances violentos do passado do jagunço. Ele imagina o que os homens estariam dizendo sobre ele e um verdadeiro coro de vozes se anima em sua mente, criando um efeito barulhento de incômoda reverberação:

“Espera, seô, espera Iládio. Vocês sabem quem aquele é?: Surupita” “– Surrupita?! *Gimaría!* Sur-ru-pi-ta!...” “– Surrupita!” “– Surrupita?” “– Ele, o diabo dele, santo Deus: quem é que a gente vem topar aqui neste lugar!” “– É o Surrupita, Rufino, o que matou Antônio Riachão e o Dendengo... O que matou João Carcará!” “Ox’, Virgem! Pisei chão quente...” “– É machacá...” “– Já ouvi falar. Ah, uíxe, esse não desperdiça uma legítima-defesa!” “– O Pereira sabe...” “– Ara, se sei. Matou o Mamaluco, também. Respondeu júri no Rio Pardo...” (ROSA, 2013, p. 40-41).

A mente de Soropita se transforma num palco de eventos, e o seu silêncio, num diálogo vivo. Não se pode, então, dizer que seja o contrário da palavra esse silêncio. E sobre Doralda, pode-se afirmar que ela é a detentora da linguagem? Sim. Mas aqui, também, colhi do texto uma série de nuances. É certo que ela fala desembaraçadamente, não teme a palavra nem os assuntos, como Soropita, ri com franqueza e responde a todas as perguntas dele sobre sua vida de prostituta sem nenhum pudor. Doralda não tem nenhuma vergonha de seu passado. Estava tão bem estabelecida na casa da Clema quanto está agora no lar com Soropita:

Falava sincera, não formava dúvida. A gente podia fiar por isso, o rompante certo, o riso rente, o modo despachado. Doralda não tinha os manejos de acanhamento das mulheres de daqui, que toda hora estão ocultando a cara para um lado ou espiando para o chão. Sertaneja do Norte, encarava as pessoas, falava rasgado (ROSA, 2013, p. 26).

Mas percebi que a facilidade dela com a linguagem decorre de uma desenvoltura mais profunda, que é também uma forma de expressão: a linguagem do corpo. E esta, embora eloquente, é toda feita de silêncio. Doralda é tão bem assentada em seu corpo que tudo nela parece ser produto dessa harmonia essencial. Ela tira a dureza do corpo de Soropita com o mexer do corpo dela e o ensina a destravar seus desejos, entendendo que a união carnal e emocional é uma fusão cósmica entre duas pessoas que se amam. Doralda ensina não “pelos livros”, mas por si mesma, somente por ser quem ela é, como somente um ser repleto de si mesmo pode transbordar com outro. Sua linguagem é multissensorial: é sonora, com suas risadas que preenchem a casa toda de alegria; é tátil, quando explora ao máximo o amor carnal entre ela e Soropita, atijando a pele do amante; é visual, quando deixa Soropita extasiado com seus requebros; é gustativa, no preparo de comidas apimentadas; e é olfativa, quando preenche até mesmo os pensamentos dele com seu cheiro, que desencadeia, sobretudo, uma atmosfera de erotismo, conforto e prazer:

Do cheiro, mesmo, de Doralda, ele gostava por demais, um cheiro que ao breve lembrava sassafrás, a rosa mogorim e palha de milho viçoso; e que se pegava, só assim, no lençol, no cabeção, no vestido, nos travesseiros. Seu pescoço cheirava a menino novo. Ela punha casca-bona e manjerição-miúdo na roupa lavada, para exalar, e gastava vidro de perfume. Soropita achava que tanto perfume não devia de se pôr, desfazia o próprio daquela frescura. Mas ele gostava de se lembrar, devagarinho, que estava trazendo o sabonete.

Doralda, ainda mal enxugada do banho, deitada no meio da cama (ROSA, 2013, p. 27).

Além dessas múltiplas linguagens e ensinamentos, Doralda também se mostra na linguagem silenciosa da intuição e do mudo amor:

Mesmo a mulher não indagava donde ele arranjara aqueles sinais de arma alheia; ela adivinhava que ele não queria. Mas, quando estavam deitados em cama, Doralda repassava as mãos nas grossas costuras, numa por uma, ua mão fácil, surpresas de macia, passava a mão em todo o corpo, a gente se estremecia, de cócega não: de ser bom, de ânsia. Mel nas mãos, nem era possível se ter um mimo de dedos com tanto meigo (ROSA, 2013, p. 29).

Essa cena é curiosa, pois mostra que até mesmo o silêncio de Doralda é permeado pelo corpo, em particular pelo tato. É de uma sutileza tremenda tocar o outro e ao mesmo tempo respeitar um limite invisível que indiretamente foi estabelecido pela união desses dois corpos, demonstrando que o corpo vai muito além de apenas um desejo carnal. Dessa forma, por aprender com Doralda a explorar seus desejos, Soropita irá protagonizar seus desejos em seus devaneios:

Doralda era um consolo. Uma água de serra — que brota, canta e cai partida: bela, bôa e oferecida. A gente podia se chegar ao barranco, encostar a boca no minadouro, no barro peguento, amarelo, que cheira a gosto de moringa nova, aquele borbotão d'água grogolejava fresca, nossa, engolida (ROSA, 2013, p. 52).

A linguagem do corpo de Doralda, ao mesmo tempo acolhedora e estimulante, fornece a Soropita uma morada. Na passagem abaixo, a tripla acepção de casa e a sua estreita conexão com Doralda sugere uma tríade de sentidos, fundamental dentro de “Dão-Lalalão” e muito significativa para a ampliação do horizonte deste trabalho: LINGUAGEM-CORPO-CASA:

Chegava a casa, abria a cancela, chegava à casa, desapeava do cavalo, chegava em casa. A felicidade é o cheio de um copo de se beber meio-por-meio; Doralda o esperava (ROSA, 2013, p. 32-33).

No trecho citado, o conceito de lar se constrói gradualmente por meio de elementos linguísticos, trabalhando as sutilezas das preposições para aprofundar a própria noção de **chegar**. Quando se diz “chegava a casa”, há ainda uma distância física de Soropita, que se encontra *do lado de fora*, antes ainda de abrir a cancela. A construção solene e oficial “chegar a casa”, com o uso seco da mera preposição, dá ao local uma noção de simples endereço, o lugar onde se reside. Logo depois, quando se introduz o artigo “a” ao lado da preposição, destaca-se *aquela casa em particular*. Depois de desapear do cavalo, Soropita já se encontra *perto*, chegando a A casa que é *sua*, morada propriamente, lugar de ser e estar. A aproximação e o **chegar** culminam quando ele “chega EM casa”. Agora, sim, cria-se o sentido de interioridade, de um *estar dentro* que é receptividade, conforto e delícia.

Mas a sequência do texto sugere que a aquisição desses valores só se tornou possível devido à presença de Doralda. *Chegar em casa é se achegar a ela*, pousar em seu corpo, nele se *aconchegar*. Ela é essa casa como lar para Soropita, pois foi ela, com sua linguagem verbal ou velada, carnal e emotiva, que o ensinou sobre o amor, o respeito e, principalmente, sobre o desejo e a sensualidade:

Podia estar vestida de comum, ou como estivesse: era aquela onceira macieza nos movimentos, o rebrilho nos olhos acinte, o nariz que bulia — parecia que a roupa ia ficando de repente folgada, muito larga para ela, que ia sair de repente, risonha e escorregosa, nua, de dentro daquela roupa. [...] Chegar de volta em casa era mais uma festa quieta, só para o compor da gente mesmo, seu sim, seu salvo. De tão esplêndido, tão sem comparação, perturbando tanto, que sombreava um medo de susto, o receio de devir alguma coisa má, desastre ou notícia, que, na última da hora, atravessasse entre a gente e a alegria, vindo do fundo do mundo contra as pessoas (ROSA, 2013, p. 32-33).

A tríade linguagem-corpo-casa, desentranhada da própria escrita da novela, sugeriu um possível desdobramento para a leitura da novela, tomando como suporte a poética do espaço de Gaston Bachelard. O conflito insinuado no final da citação, entre um interior seguro e protegido e um exterior imprevisível e ameaçador, é desenvolvido por Bachelard e encontra ressonância em “Dão-Lalalão”. Para o autor, a casa é nosso canto do mundo, é corpo e alma, é o nosso espaço de intimidade e nosso aconchego, pois nele podemos viver nosso bem-estar interior e resgatarmos nossa essência enquanto seres deste cosmos:

Na vida do homem, a casa afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades das vidas. É corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano (BACHELARD, 1993, p. 26).

Assim, para Soropita, Doralda representa este aconchego de casa, pois é com ela que ele pode realmente descansar e ser ele mesmo. Mesmo que ele seja um sujeito mais irritado e nervoso com outras pessoas, *em* Doralda a tempestade de pensamentos cessa, pois ele pode finalmente baixar sua guarda. A preposição *em* é por si só um devaneio de intimidade. Ela concentra em si todo o cosmos da casa. A errância de Soropita se redime *em* Doralda, porque com ela, *nela*, ele aprendeu a *habitar*. Diz Bachelard: “Todo espaço verdadeiramente habitado traz a essência da noção de casa”. Explica Maria Lucia Faria que “o habitar antecede e excede qualquer casa. Não é a casa que promove o habitar, mas o habitar que propicia todas as casas, reais ou imaginárias, onde repousa o espírito humano” (FARIA, 2012, p. 141). Talvez o mais precioso dom de Doralda a Soropita tenha sido este habitar, mediante o qual, via EROS, silêncio e linguagem se fundem numa comunicação feita de corpo e de alma.

3. A TERCEIRA MARGEM DO RIO: SILÊNCIO COMO PLENITUDE E COMO CARÊNCIA

Logo na primeira frase do conto, é possível observar que a estória será contada pelo olhar do filho, já que o narrador está em 1ª pessoa, ou seja, tudo que será apresentado na narrativa será permeado pelos sentimentos e emoções dele. Assim ele abre sua narrativa: “Nosso pai era homem cumpridor, ordeiro, positivo; e sido assim desde mocinho e menino, pelo que testemunharam as diversas sensatas pessoas, quando indaguei a informação.” (ROSA, 2019, p. 37). As palavras “cumpridor”, “ordeiro” e “positivo” traçam o perfil de um homem conformado e obediente, que desempenha os papéis que se esperam dele. Elas revelam um pai que nunca teve grandes mudanças na vida, sempre sendo a mesma pessoa. O destaque nesta frase fica por conta da forma verbal “sido” em que o particípio passado dá uma intensidade à ausência de movimento do pai. É exatamente em virtude de uma vida de inação e passividade que a que a atitude que vai tomar – e que deslancha toda a estória – causará tão profunda perturbação em todos.

“Mas se deu que, certo dia, nosso pai mandou fazer para si uma canoa.” (ROSA, 2019, p. 37). O conectivo adversativo “mas” marca uma tremenda ruptura com relação ao que era esperado desse pai. Ele rompe a sua inércia e o seu conformismo, a sua aparente falta de

determinação e ousadia, para, sozinho, viver numa canoa. Essa atitude não gera estranhamento somente por conta do fato ilógico em si — pois quem em sã consciência passaria anos e anos ao relento, sem comer ou beber em uma canoa? —, mas também pela falta de explicação do pai ao tomar essa decisão. A principal característica do pai era essa quietude, ele “significava” sensorialmente e não verbalmente. Ele detinha o dom das palavras, mas, por escolha própria, preferiu preencher com o silêncio as lacunas que a própria linguagem não seria capaz de traduzir.

Chocado ele também, o filho constata numa frase fundamental que introduz na estória a dimensão do silêncio: “Nosso pai nada não dizia” (ROSA, 2019, p. 37). Fica assinalado que a intimidade do silêncio está associada diretamente ao pai e sugerido que o silêncio era, para ele, uma prática diária e constante. A frase é notável por sua construção formal. Sobressai, em primeiro lugar, a dupla negação “nada não” que estreita a relação dos recursos linguísticos da estória com o silêncio paterno. Eni Orlandi, em seu livro *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*, escreve: “A linguagem empurra o que ela não é para o ‘nada’, mas o silêncio significa esse ‘nada’ se multiplicando em sentidos: quanto mais falta, mais silêncio se instala, mais possibilidades de sentidos se apresentam” (ORLANDI, 2007, p. 47). Para o pai, o silêncio abre precisamente essa multiplicidade de sentidos; o nada é para ele potência geradora, força de plasmação, de modo que o “nada não” assume caráter de intensificação positiva. Da perspectiva do filho, porém, o silêncio é lacuna, perda, carência. A dupla negação da dolorosa frase por ele pronunciada se reveste, nesse caso, de uma carga de sofrimento, dramatizada pela forte incidência de nasais, que dão uma constringência à frase.

Do mesmo modo que o pai vivencia uma intimidade com o silêncio, o rio também será apresentado com essa feição: “o rio por aí se estendendo grande, fundo, calado que sempre” (ROSA, 2019, p. 37). O silêncio do rio é análogo ao do pai de modo que se configura a fundamental isomorfia entre o rio e o homem. A introdução do rio na estória já aponta para seu caráter grandioso e para sua amplitude, como que para antecipar a experiência inovadora e pioneira que o pai irá realizar. O pai e o rio se caracterizam por uma quietude profunda e polissêmica.

A falta que o pai deixa na vida de sua família, sobretudo na vida de seu filho, só pode ser preenchida pela polissemia do silêncio, pois só o silêncio é capaz de se multiplicar cada vez mais no vazio: “Sem alegria nem cuidado, nosso pai enalçou o chapéu e decidiu um adeus para a gente. Nem falou outras palavras, não pegou matula e trouxa, não fez a alguma recomendação” (ROSA, 2019, p. 37).

Parte o pai, no dia inesquecível para todos, dia que foi um divisor de águas. “*Cê vai, ocê fique, você nunca volte!*” (ROSA, 2019, p.37),: a mãe faz uma recomendação àquele que não fez recomendação alguma. Ela queria, talvez, que o pai repensasse seriamente sobre sua atitude, pois essa despedida definitiva iria interferir diretamente na dinâmica familiar. Mais uma vez, agora na personagem da mãe, a estória é permeada pelo silêncio, representado por meio de recursos linguísticos com as incompletudes e com os vazios da palavra “você” com as formas “cê” e “ocê”, traçando as partes do pai que ficariam e as que iriam embora com aquela decisão. A gradual distensão do pronome indica o rompimento da familiaridade. Ao contrário do movimento assinalado na estória de Soropita, marca-se, aqui, também por meio tão somente do hábil manejo da linguagem, a perda da intimidade. Assim, a distância é formada:

Nosso pai não voltou. Ele não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais. A estranheza dessa verdade deu para estarrecer de todo a gente. Aquilo que não havia, acontecia (ROSA, 2019, p. 38).

Novamente, podemos ver o acúmulo de negações que a passagem comporta: “não tinha ido”, “nenhuma parte”, “não saltar” e “nunca mais”. Realça-se o abismo que essa ruptura causa na relação entre pai e filho. E a “estranheza dessa verdade” está em não haver destino algum para se ir. Na verdade, o destino do pai era justamente viver nos espaços do rio, habitar as margens, residir em um grande “entre lugar”. O pai cria para si uma nova morada, passando a existir em consonância com o perpétuo fluir das águas do rio. De novo, a noção bachelardiana do habitar é relevante. Enquanto possuía casa, o pai parece jamais ter habitado. Lançando-se agora ao relento, ao aberto desguarnecido do rio, no entanto, ele encontra o seu domicílio, tornando-se habitante do silêncio e da solidão. Pode-se dizer que foi em busca desse autêntico habitar que ele procurou o rio, fundando a sua “casa” na impermanência estranhamente receptiva da metamorfose das águas. Encontrando-se consigo mesmo, recepcionando a potência do silêncio, ele passou a habitar.

A frase mais reveladora da citação acima é a última: “Aquilo que não havia, acontecia”. Sugere-se que o choque acontece com a coragem do pai de se lançar ao desconhecido mesmo sabendo de todos os riscos. Ele preferiu começar algo totalmente inédito a continuar vivendo uma vida “desacontecida”. Esse pai valeu-se do silêncio para revolucionar o seu agir, ele acrescentou à sua experiência a dimensão da solidão como liberdade: “nosso pai [...] cursava no rio, solto solitariamente.” (ROSA, 2019, p. 38). Comprova-se, assim, que o silêncio não é

um vazio ou uma lacuna, ele é, por si só, significado, ele é uma grande potência, um elemento fundante do próprio ser e isso se reflete no trecho “solto solitariamente”, já que o pai só pode estar realmente “solto” em sua solidão, pois é nela que o silêncio pode propagar todos os seus múltiplos sentidos.

Para Guimarães Rosa, o homem só se encontra consigo mesmo e com as potências criadoras do cosmos, quando tem a coragem de enfrentar essas duas imensidões: o silêncio e a solidão, que o rio acolhe e representa. Contudo, o filho tinha uma visão totalmente diferente dessa solidão do pai. Para o filho, em toda a estória, é muito difícil colocar em palavras a experiência vivida pelo pai, porque, para ele, a quietude dessa atitude era sombria e melancólica: “Sou homem de tristes palavras. De que era que eu tinha tanta, tanta culpa? Se o meu pai, sempre fazendo ausência: e o rio-rio-rio, o rio – pondo perpétuo” (ROSA, 2019, p. 40-41). Nesse trecho, é possível observar claramente o contraste da tristeza do filho em relação à plenitude do pai, porém, o que realmente sobressai é a culpa do filho. Mas culpa de quê?

Uma sugestão se apresenta na construção da frase com a expressão “fazendo ausência”. Diz-se que o pai é construtor do seu próprio vazio, ou seja, ele mesmo fabrica aquilo que ele quer viver, que é a solidão e o silêncio. *Fazer ausência* se conjuga, nesse sentido, com o verbo *acontecer* da passagem comentada anteriormente: ambos anunciam eventos inaugurais. Trata-se de *fazer acontecer* aquilo que não tem antecedente, modelo ou paradigma, marco zero de um existir inédito e inaudito.

Só que essa construção retira a força vital do filho, porque agora quem está no lugar de estagnação é o filho. Todos da família seguiram suas vidas, mas ele ficou ali, parado, naquela mesma casa, olhando o mesmo rio durante anos com a esperança de que o pai voltasse. A culpa que o filho atribui a si mesmo – ninguém mais o faz! – talvez advenha de ele se colocar na obrigatoriedade de ocupar o lugar do pai, mesmo que nem o pai nem ninguém tivessem manifestado qualquer coisa nesse sentido.

Devido à grande afinidade que criou com seu pai depois da partida deste para o rio, a ideia de seguir os mesmos passos dele se infiltra no espírito do filho:

Só fiz, que fui lá. Com um lenço, para o aceno ser mais. Eu estava muito no meu sentido. Esperei. Ao por fim, ele apareceu, aí e lá, o vulto. Estava ali sentado à popa. Estava ali, de grito. Chamei, umas quantas vezes. E falei, o que meurgia, jurado e declarado, tive que reforçar a voz: – “Pai, o senhor está velho, já fez o seu tanto... Agora, o senhor vem, não carece mais... O senhor vem, e eu, agora mesmo, quando que seja, a ambas vontades, eu tomo

o seu lugar do senhor, na canoa!...” E, assim dizendo, meu coração bateu no compasso do mais certo (ROSA, 2019, p. 41).

O filho assume que o correto é trocar de lugar com o pai. Ele se coloca nesse dever, mas isso diverge totalmente do que o pai fez, pois ele só foi para a canoa como uma forma de gerar vida, como um modo de libertação e não de dever. Assim, o filho estaria indo contra os supostos ensinamentos de seu pai. E o rapaz não está preparado para isso. Afinal, a *sua* vida não deve se pautar pela de seu pai. Então, ele foge: “E eu não podia... Por pavor, arrepiados os cabelos corri, fugi, me tirei de lá, num procedimento desatinado. Porquanto que ele me pareceu vir: da parte do além. E estou pedindo, pedindo, pedindo, um perdão” (ROSA, 2019, p. 41).

Nesse ponto, é importante ressaltar o contraste entre a frase referente ao pai – “o rio-rio-rio, o rio – pondo perpétuo” – e a frase pronunciada pelo filho – “e estou pedindo, pedindo, pedindo um perdão”. Ambas as frases se constroem em um ritmo ternário e em ambas se estabelece uma aliteração das consoantes *p* e *d*, criando a possibilidade de comparação entre os dois personagens. Contudo, essas comparações só realçam a distância abissal entre as existências do pai e do filho. De um lado, o dinamismo fluido do rio e o deslizar livre por meio das águas, construindo um caminho que revigora; de outro, a impossibilidade de resolução e uma culpa que se junta ao remorso e à impotência.

O que se segue é o desespero e o desalento do filho:

Sofri o grave frio dos medos, adoeci. Sei que ninguém soube mais dele. Sou homem depois desse falimento? Sou o que não foi, o que vai ficar calado. Sei que agora é tarde, e temo abreviar com a vida no raso mundo (ROSA, 2019, p. 41).

Confirma-se a quietude do filho como carência e associada ao fracasso e à falência existencial, porque para ele o seu “salto existencial” deveria ser exatamente como o do pai. Na construção “Sou o que não foi”, a forma verbal “foi” acumula os sentidos de “ser” e “ir”, explicitando a falta de coragem do filho de ir tomar o lugar do pai. A frase poderia traduzir-se assim: “Sou o que deixou de ser porque falhou em ir”. Ou: “Sou o que deixou de ir porque não teve a ousadia de ser”. Seja como for, fica patente que, para o filho, aquele modo de existência representa uma opressão e uma sensação de esmagamento. A solidão para ele é castigo, e o silêncio, penitência, penúria, perda. Embora tivesse intuído, desde o início, a grandeza do gesto do pai, somente no fim ele se aproxima de uma percepção reveladora.

Agora é o filho que detém todas as palavras para si, promovendo um gesto de ausência e silêncio para seu pai. Ele agora entende que para trocar de lugar com o pai é preciso “morrer em vida” e fundir-se com as águas para, assim, “viver morrendo”, pois mergulhar nas águas significa permitir um perpétuo renovar-se, reconstruindo-se e construindo-se infinitamente. A imaginação poética da água, para Gaston Bachelard, traz justamente essa profundidade: a renovação das águas acontece quando o velho morre e o novo surge, tal como o rio de Heráclito, em que não é possível entrar duas vezes. Em *A água e os sonhos*, Bachelard escreve:

A água é realmente o elemento transitório. É a metamorfose essencial entre o fogo e a terra. O ser votado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente. A morte cotidiana não é a morte exuberante do fogo que perfura o céu com flechas; a morte cotidiana é a morte da água. A água corre sempre, a água cai sempre, acaba sempre em sua morte horizontal. Em numerosos exemplos veremos que para a imaginação materializante a morte da água é a mais sonhadora que a morte da terra: o sofrimento da água é infinito (BACHELARD, 2018, p. 6-7).

Essas palavras dialogam diretamente com o final do conto: “Mas, então, ao menos, que, no artigo da morte, peguem em mim, e me depositem também numa canoinha de nada, nessa água, que não para, de longes beiras: e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro – o rio” (ROSA, 2019, p. 41). O filho finalmente compreende a simbiose entre o rio e o pai. Então, já que não conseguiu em vida, almeja, na morte, se unir a esse rio de águas profundas e libertadoras.

Redimindo-se da culpa e do sentimento de fracasso, o filho finalmente “falará”, deixará de ser “o que ficou calado”, *fazendo-se* narrador de sua própria história e adquirindo uma relação totalmente inédita com as palavras e com a quietude, já que é preciso transitar pelas brechas e lacunas entre a linguagem e o silêncio para enunciar uma história tão enigmática e sensível como esta.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, foi explorada a complexa e profunda relação entre linguagem e silêncio, através das personagens de Soropita e Doralda em “Dão-Lalalão” e do pai e do filho em “A terceira margem do rio”, ambas obras de João Guimarães Rosa. Estas narrativas evidenciam como o silêncio não é essencialmente a ausência de palavras, mas uma forma rica de expressão e comunicação, permeada por nuances de significado e emoção.

No intercâmbio do silêncio e das palavras, trabalhamos a composição da consciência imaginativa dessas histórias. A investigação das imagens se apresenta como uma possibilidade de alcançar camadas esquivas das histórias, colaborando para o acesso ao interior dos personagens. No conto “A terceira margem do rio”, no qual a única palavra disponível é a do filho, mas todo o mistério incide sobre o pai, que “nunca mais falou palavra”, a imagem do silêncio se apresenta fundamentalmente de duas formas. No que concerne à insólita experiência do pai, o silêncio é a imagem de um sigilo que não se desvenda e parece sinalizar a excessividade de uma vivência que não cabe em nenhum dizer. Não comunicando a ninguém o que o moveu ou aquilo que descobriu, o pai não fornece nenhuma certeza de nada. Talvez ele nada tenha dito, por intuir que apenas quem estivesse naquele mesmo limiar do novo, prestes a ingressar numa dimensão inteiramente sem precedentes, seria capaz de compreendê-lo e, nesse caso, palavras seriam supérfluas. Suspeita-se, no entanto, que ninguém suportaria tão duradoura solidão e tão cultivado silêncio, se daquelas duras e penosas condições não adviesse um algo infinitamente plenificador, resultado do encontro do ser consigo mesmo. No *Grande sertão: veredas*, Riobaldo pergunta ao seu interlocutor: “O senhor sabe o que o silêncio é?” E ele mesmo responde: “É a gente mesmo, demais” (ROSA, 2015, p. 345). O pai de “A terceira margem do rio” haveria de concordar com essa colocação.

Na perspectiva do filho, por outro lado, o silêncio é a imagem de uma dor, que traduz a ausência e a falta deixadas pelo pai. De todos os membros da família, só o filho mais velho pareceu não ver na atitude do pai um desatino. Contudo, mesmo a princípio animado com aquela novidade e sempre preocupado com o bem-estar do pai durante aquela longa travessia a seu ver desoladora, ele não conseguiu dela extrair uma vivência que o plenificasse. Pelo contrário. Era como se ele aguardasse um sentido, uma revelação, um descortínio, que nunca se concretizaram, porque ele as esperava *de fora*, e não como brotação de uma alguma descoberta *interior*. E assim o tempo, como o rio cujas águas não se detêm, foi passando, e a vida lhe pareceu só o “demoramento”. É por intermédio das imagens, respaldadas pelo dito, pelo meio-dito e pelo não dito, que acessamos esses sentidos. Por elas, percebemos uma

representação da família, da casa, da dinâmica dos relacionamentos e, conseqüentemente, dos personagens, suas dúvidas, suas dores e seu abatimento.

Em “A terceira margem do rio”, a escolha do pai de viver solitariamente em uma canoa no meio do rio desafia a compreensão convencional da comunicação e do silêncio. Para ele, o silêncio e a solidão são formas de liberdade e plenitude, enquanto, para o filho, representam um vazio doloroso e uma ausência incompreensível. Esta dicotomia entre a visão do pai e a do filho ilustra como o silêncio pode ter significados radicalmente diferentes dependendo da perspectiva e da experiência individual.

Em “Dão-Lalalão”, linguagem e silêncio se associam a experiências mais alentadoras. A introspecção de Soropita revela um mundo interior vibrante e cheio de linguagem, onde o silêncio se transforma em uma ferramenta poderosa para a fabulação e a elaboração de suas complexas fantasias e reflexões. Doralda, por sua vez, exemplifica uma linguagem multissensorial, na qual o corpo e suas expressões silenciosas têm um papel fundamental na construção de sua identidade e na relação com Soropita. Na vida de cada um individualmente e na vivência compartilhada pelos dois, silêncio e linguagem são ativos essenciais, em particular porque são atravessados e potencializados pela força de Eros. Se em “A terceira margem do rio” parece não haver vozes e talvez só se ouça o surdo marulhar das águas do rio, em “Dão-Lalalão”, o silêncio é buliçoso. Sobre ele, pode-se dizer, como o Grivo de “Cara-de-Bronze”: “A gente sabe que esses silêncios estão cheios de mais outras músicas” (ROSA, 1978, p. 116). Em “A terceira margem do rio”, o silêncio é sentido; em “Dão-Lalalão”, ele é propriamente linguagem.

Este trabalho revela, enfim, como o silêncio pode nutrir um pensamento sofisticado e profundo, demonstrando que a comunicação verdadeira pode ir muito além das palavras. O silêncio não é um simples vazio, mas uma dimensão carregada de significados e possibilidades. Ele pode ser um espaço de introspecção e criação, como no caso de Soropita, ou um símbolo de ruptura e transformação, como no caso do pai na canoa. Através do silêncio, as personagens encontram formas de expressão que transcendem as limitações da linguagem verbal, revelando a riqueza e a complexidade da experiência humana.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. 3ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.

_____. *A poética do espaço*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

FARIA, Maria Lucia Guimarães de. *Aletria e hermenêutica nas estórias rosianas*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

_____. *Bachelard, o espaço poético e a isomorfia imagética*. Revista *Vértices*. Volume 4, número 1 especial, 2012, pp. 135-160.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: No movimento dos sentidos*. 6ª ed. São Paulo: UNICAMP, 2007.

ROSA, João Guimarães. *Noites do sertão*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

_____. *Primeiras estórias*. 1ª ed. São Paulo: Global Editora, 2019.

_____. *Nu Urubuquaquá, no Pinhém*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

_____. *Grande sertão: veredas*. 21ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

SOUZA, Ronaldo de Melo e. *A saga rosiana do sertão*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008.