

Ivana Schneider*

Universidade do Porto - ILCML

Entre o relato e o silêncio: uma análise comparatista das obras *Maina Mendes*, de Maria Velho da Costa e “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa

Resumo:

Este trabalho pretende desenvolver uma leitura comparatista do romance *Maina Mendes* (1969), de Maria Velho da Costa, e do conto “A terceira margem do rio”, da coletânea *Primeiras Estórias* (1962), de Guimarães Rosa. Neste ensaio, busco observar de que maneira as concepções de silêncio e relato em ambas as obras convocam questionamentos acerca da composição dos discursos, nomeadamente, acerca das relações entre linguagem e suspensão da linguagem, oralidade e escrita, prolongamento e ruptura, com ênfase, sobretudo, na temática das relações familiares. Para tanto, tomarei como referência teórica as investigações de David Le Breton sobre o caráter polissêmico do silêncio, os pressupostos de Tito Cardoso e Cunha sobre a retórica do não-dito, bem como o conceito de diálogo oculto de Mikhail Bakhtin.

Palavras-chave:

Maria Velho da Costa, Guimarães Rosa, Literatura Comparada, Silêncio, “A terceira margem do rio”, *Maina Mendes*

Abstract:

This paper aims to develop a comparative study between Maria Velho da Costa's *Maina Mendes* and Guimarães Rosa's “A terceira margem do rio”. In this essay, I seek to observe how the concepts of silence and testimony in both works evoke some questions about the composition of speeches, specially concerning the relationship between language and language suspension, orality and writing, prolongation and rupture, focusing mainly on the theme of family relationships. For this purpose, I will also refer to the work of David Le Breton on the polysemic character of silence, the studies of Tito Cardoso and Cunha on the rhetoric of the unspoken, as well as the concept of hidden dialogue by Mikhail Bakhtin.

Keywords:

Maria Velho da Costa, Guimarães Rosa, Comparative Literature, Silence, “A terceira margem do rio”, *Maina Mendes*

“Milagres como Guimarães Rosa só há dois:
Guimarães Rosa e Luís de Camões”

Maria Velho da Costa

Maria Velho da Costa impõe-se na história literária de Portugal pela maestria com que trabalha a língua portuguesa e as formas textuais, sempre em irrestrito diálogo com os usos populares da língua e, sobretudo, com línguas de outras nações. Numa entrevista concedida a António Cabrita e Francisco Belard em 2002, ao refletir sobre a sua facilidade com as línguas e os linguajares, Maria Velho da Costa admite ser de uma família de escritores que tomam a escuta das línguas e suas variações como algo incontornável:

[...] uma das razões por que gosto de literatura é gostar de línguas, e ainda ontem estava a pensar nisso: acho que sou de uma família de escritores assim. Estou a lembrar-me do Guimarães Rosa, salvo as devidas proporções – é um homem que aprendeu não sei quantas línguas porque simplesmente queria ler os originais e por esse espantoso gosto dos linguajares, das línguas. (*apud* Guerreiro/Belard 2002: 38)

De fato, a escrita de Maria Velho da Costa parece ecoar algumas das inovações observadas nas obras de escritores mais experimentalistas como Guimarães Rosa, conforme se verifica já no seu primeiro romance *Maina Mendes*. Como bem observou o crítico João Gaspar Simões, “certo é que *Maina Mendes*, embora obra mais citadina do que rústica, se filia na mesma família [de Rosa]: a família dos criadores de uma estilística própria, imaginadores da prosa, manufatureiros de estilo, inventores de giros linguísticos já de si metáforas literárias” (Simões 1970: 18).

No entanto, embora apresente inegáveis laços com escritores mais experimentalistas, o exuberante trabalho com a linguagem na obra de Maria Velho da Costa, tal como apontou Manuel Gusmão, é “um trabalho que aprende, sem imitar, certas inovações do português literário do Brasil e dos crioulos literários africanos, assim como procedimentos inventivos de autores de outras literaturas do primeiro mundo” (Gusmão 2011: 233). Inclui-se, também, James Joyce e Virginia Woolf no acervo de escritores que guardam algum parentesco com Maria Velho da Costa. Eduardo Lourenço já havia sinalizado que o profundo conhecimento da obra de Virginia Woolf e James Joyce prepararam a escritora portuguesa para o encontro com a obra de Guimarães Rosa (Lourenço 2015: 195). Em virtude deste encontro, nasce em Maria Velho da Costa uma grande admiração pela obra do escritor brasileiro. Não é por acaso que, tal como apontou António Guerreiro, Maria Velho da Costa “ergue Guimarães Rosa ao lugar mais elevado do seu panteão. Depois de Camões, o autor de *Grande Sertão: Veredas* é, na sua tabela, o maior escritor de língua portuguesa, precisamente porque põe em jogo todas as dimensões da linguagem” (Guerreiro 2018: 28).

Apoiando-se na premissa de que “todo contacto com Guimarães Rosa é perigoso” (Lourenço 2015: 195), justamente por o escritor brasileiro apresentar uma escrita “tão singu-

lar que não permite assimilá-la sem deixar marcas visíveis” (*ibidem*), Eduardo Lourenço considera que “é preciso ter o seu mundo próprio, estar bem no centro de sua visão, como Maria Velho da Costa, para não correr esse perigo” (*ibidem*). Portanto, podemos concordar que a obra de Maria Velho da Costa investe nas experimentações linguísticas, estilísticas, temáticas e formais, à semelhança de outros autores, sem que haja na sua escrita qualquer vestígio de influência que possa comprometer a singularidade da sua obra. A escrita de Maria Velho da Costa apresenta uma identidade própria inconfundível e, embora guarde semelhanças formais e estilísticas com escritores igualmente experimentalistas, mantém-se absolutamente original na sua forma.

O que proponho neste trabalho não é meramente uma aproximação entre dois escritores apenas por apresentarem uma postura experimentalista com a linguagem. É necessário redimensionar a análise crítica dedicada à obra de Maria Velho da Costa e Guimarães Rosa de maneira a estabelecer um estudo mais abrangente que inclua não apenas a perspectiva experimentalista, mas também outras possíveis aproximações entre eles.

Segundo António Guerreiro,

No escritor brasileiro, [Maria Velho da Costa] admirava em primeiro lugar o modo como a dimensão narrativa se exerce a partir de um trabalho linguístico e de uma dimensão filosófica, sem que estas dimensões – a narrativa, a linguística e a do conhecimento – entrem em conflito ou se eliminem umas às outras. (Guerreiro 2020: 32)

Este parece ser outro ponto de contato entre as obras destes dois ficcionistas. Desenvoltos com a língua portuguesa, mostram-se extremamente hábeis na exploração das potencialidades da palavra, trabalhando a linguagem e suas variadas dimensões – sendo elas narrativas, linguísticas ou filosóficas –, para melhor descrever o modo como as relações humanas são construídas dentro de uma sociedade. Para Manuel Tojal de Meneses, a obra de Maria Velho da Costa apoia-se numa dupla pesquisa: “a do homem, inserido na sociedade (privilegiando nessa investigação os temas da condição feminina e da marginalidade)” (Meneses 1991: 13); e “a da linguagem, explorada através de uma escrita cuja elaboração encerra o gérmen da diferença” (*ibidem*). Nessa perspectiva, Maria Velho da Costa e Guimarães Rosa podem ser lidos em paralelo visto que estabelecem como principais diretrizes da sua escrita a preocupação com a representação do indivíduo marginalizado e com a exploração da linguagem e suas múltiplas combinações.

Assim, o propósito deste trabalho é elaborar uma análise comparatista sustentada pelo eixo de ligação entre Maria Velho da Costa e Guimarães Rosa, incidindo principalmente na dinâmica da diferença e semelhança das obras desses dois escritores. A partir das relações dicotômicas fala e mudez, linguagem e suspensão da linguagem, oralidade e escrita, prolongamento e ruptura, proponho algumas reflexões sobre o livro *Maina Mendes* (1969), de Maria Velho da Costa, e o conto “A terceira margem do rio” (1962), de Guimarães Rosa, tomando como ponto de partida a relação entre as concepções de silêncio e relato dentro de uma rede de

valores estéticos, linguísticos, filosóficos e sociais.

Sugiro que os textos assinalados podem ser lidos comparativamente na medida em que trabalham as concepções de relato e silêncio, utilizando como chave de leitura as problemáticas relações familiares entre pais e filhos para demonstrar o modo como o silêncio pode produzir este efeito desestabilizador, provocando, desta forma, uma reflexão mais ampla a respeito das relações humanas. Cada narrativa, dentro da sua própria dinâmica, suscitará diferentes questionamentos sobre a natureza comunicativa do silêncio, reiterando a versatilidade do próprio conceito do termo. Significa dizer que o sentido do termo silêncio varia de acordo com o uso particular que dele fazemos dentro de um contexto específico de comunicação. Partimos da premissa de que o silêncio nas obras assinaladas funciona como um mecanismo de desordem, pois opera uma perturbação na trama narrativa, incidindo, sobretudo, nos personagens-filhos que passam a perseguir uma explicação para justificar silêncio e o isolamento dos personagens-pais de ambas as narrativas.

Nestes termos, buscamos fundamentações nos estudos teóricos para articular as questões relevantes para este trabalho. A partir dos postulados de David Le Breton, procuramos explorar as mais variadas concepções do silêncio. Os estudos de Tito Cardoso e Cunha contribuíram para a elaboração no campo teórico-crítico sobre os conceitos do silêncio na esfera da comunicação. E, no campo dos estudos da filosofia da linguagem, encontramos em Mikhail Bakhtin o suporte para fundamentar as análises pretendidas neste estudo. Quanto às escolhas dos textos aqui assinalados, parece seguro afirmar que a relação entre voz e silêncio nas narrativas destes dois ficcionistas constitui uma questão central.

A reflexão proposta por ambos os escritores parece condizer com aquilo que postulou David Le Breton no livro *Do Silêncio*:

Se a presença do homem é antes de tudo, a sua palavra, também é inelutavelmente a presença do seu silêncio. A relação com o mundo não é tecida apenas na continuidade da linguagem, mas também nos momentos de suspensão, de contemplação, de retiro, isto é, nos inúmeros momentos em que o homem se cala. (Le Breton 1997: 23)

Veremos nas observações dispostas neste estudo que as narrativas de ambos os escritores parecem indicar uma dinâmica deflagrada na relação conflituosa entre sujeitos portadores de uma voz e sujeitos que se negam a portá-la. No eixo dessas considerações, partirei de algumas reflexões sobre as relações que incidem principalmente nas figuras de Maina Mendes e seu filho Fernando Mendes para esboçar um paralelo com os personagens do pai e o do filho no conto “A terceira margem do rio”, e, assim, problematizar as noções do silêncio enquanto construção simbólica capaz de congrega significações sociais, políticas e filosóficas dentro de uma prática discursiva.

Em texto inédito publicado na revista *Textos e Pretextos*, cujo tema era justamente o silêncio, Maria Velho da Costa dá sua contribuição para as discussões sobre o assunto proposto, explorando a relação das concepções do silêncio e do não-ruído e definindo o silêncio como

fenômeno inerente aos seres humanos, ou, nas suas palavras, uma “invenção da boca humana”:

O silêncio é invenção da boca humana. O animal levantou-se nas suas duas patas e escutou o não-ruído. O predador furtivo estava perto. O não-ruído é o que precede a caça e o caçador. O não-ruído antecipa o uivo e a trituração. As criaturas fizeram então o silêncio para suplantar o não-ruído. A pausa das batidas do coração carnívoro e devorador. Até então até a floresta mugia. Debaixo de água havia silvos e ranger de dentes. Mas o não-ruído era o pior mal – a ameaça e depois a consumação rígida. Então as criaturas inventaram o hiato entre os sons da boca, a arma sublime. A pausa da música, a quebra do verso, a retracção do amor. Tristes criaturas guardaram o silêncio contra a morte, o não-ruído. Cantam para fazer o silêncio, como os pássaros e as baleias no bojo das trevas. Um silêncio mortal sob o signo da sua finitude, a seta disferida, a certa, despedida. (Costa 2004: 115)

A partir da relação entre as concepções do silêncio e do não-ruído, Maria Velho da Costa introduz uma reflexão também suscitada por Tito Cardoso e Cunha no livro *Silêncio e Comunicação: ensaio sobre uma retórica do não-dito*. Ao questionar sobre a possibilidade de haver um silêncio fora da esfera comunicativa, Tito Cardoso e Cunha conclui: “Poderá, como é obvio, se se pensar o silêncio como o simples oposto do ruído ou mesmo de toda e qualquer sonoridade que também o é. Mas não só, porque o silêncio revela ser um fenómeno bem mais complexo” (Cunha 2005: 58).

Apoiando-se no conceito do silêncio, estudiosos como Le Breton desenvolveram um vasto trabalho sobre este fenómeno e seus variados modos de expressão. A figuração do silêncio que pretendemos explorar é justamente a de natureza múltipla, complexa e interacional, sobretudo o silêncio tal como ele tem sido pensado no campo da filosofia da linguagem e dos estudos culturais e sociais. A versatilidade do conceito de silêncio decorre do carácter maleável do seu sentido. Podendo adquirir formas variáveis, o silêncio, segundo Le Breton, “não se refere nunca a um significado permanente, os seus movimentos correspondem à circulação social do sentido” (Le Breton 1997: 75). Por isso, restringiremos a nossa abordagem na utilização do conceito seguindo as diretrizes dos textos que nos propusemos analisar, considerando, portanto, a figuração do silêncio como um recurso possível dentro de um sistema de interação social. Assim, como aponta Le Breton, “o silêncio adquire um significado que não pode ser concebido fora dos hábitos culturais da fala, fora do estatuto de participação de quem fala, fora das circunstâncias e do conteúdo da comunicação e da história pessoal dos indivíduos em presença” (Le Breton 1997: 75-76). A dimensão ativa do silêncio como forma de expressão está de algum modo relacionado com o discurso. Numa primeira reflexão, tendo em conta a própria intencionalidade, o silêncio é entendido como um produto de uma relação dialógica. E, apesar da sua intangibilidade, o silêncio se impõe na medida em que causa um efeito.

Nessa linha de raciocínio, Tito Cardoso e Cunha declara: “Não podemos conhecer o silêncio porque não podemos descrever o que ele é. Mas podemos descrever os efeitos do silêncio” (Cunha 2005: 27). E acrescenta: “Só haverá silêncio quando houver alguém para o escutar. O

silêncio existe em função da escuta” (*ibidem*). Portanto, a reflexão sobre o silêncio deve engendrar tanto aquele que o produz quanto aquele que o escuta, pois é a partir desta escuta que este silêncio ganha sentido.

Assim, parece seguro afirmar que a obra ficcional de Maria Velho da Costa, sendo sobretudo marcada pela insistente presença da proliferação de vozes, também haveria de explorar caminhos dialógicos centrados não somente na fala, mas também na escuta. Aliás, António Guerreiro já havia notado que o experimentalismo linguístico de Maria Velho da Costa “nasce de uma enorme acuidade auditiva em relação a todas as linguagens, mesmo aquelas que não passam pela fala” (Guerreiro 2020: 31). Não é à toa que em *Maina Mendes* o contexto que irá desencadear a mudez de Maina é centrado na linguagem gestual reproduzida por ela, resultando numa resposta agressiva de sua mãe. No fundo, é de se esperar que o conflito de um romance que claramente se constrói sob o signo do silêncio seja provocado por uma espécie de gesto mudo, ou seja, uma linguagem que não passa pela fala. Aliás, embora Maina Mendes permaneça sem contornos nítidos ao longo da narrativa, lança mão do seu silêncio e da sua eloquente linguagem gestual para expressar seus sentimentos.

Em suma, este romance, elemento principal desta análise, embora relate a vida de Maina Mendes, passando da infância até a velhice, é uma história contada pelo olhar e pela voz dos personagens circundantes. Dividido em três capítulos, o romance é narrado ora por um narrador não identificado, ora pelo filho de Maina Mendes, Fernando Mendes, ora pela sua neta Matilde. Há ainda a presença de outras vozes que se cristalizam na forma das inúmeras epígrafes distribuídas pelo romance e que funcionam como elementos introdutórios dos vários subcapítulos, contendo significados cifrados associados aos personagens e ao enredo da própria narrativa. A este propósito, conforme Rui Mesquita assinala, “uma dessas citações (de Victor Segalen) parece aliás condensar o insuspeitado poder comunicativo da mudez de Maina: ‘Je règne par l’etonnant pouvoir de l’absence’ (MM:65) [Eu reino pelo poder surpreendente da ausência]” (Mesquita 2016: 36).

Vale ressaltar que os dois primeiros capítulos são incontestavelmente centrais na narrativa, não apenas por serem consideravelmente maiores do que o capítulo conclusivo, mas também por condensarem todo o enredo do romance, reservando para a última parte apenas a função de epílogo. Assim, esses dois capítulos iniciais – sendo o primeiro, “A Mudez”, focado na mudez de Maina, e o segundo, “O Varão”, construído em toda sua extensão pelo relato de Fernando Mendes ao seu psicanalista – convocam de imediato a relação entre silêncio e comunicação sustentada pela temática do descompasso familiar. Maria Velho da Costa comenta que seus romances apresentam como uma das temáticas recorrentes “a força de repelência-atração do bloco mãe-filha” (*apud* Gomes 1993: 56). Assim, é justamente neste ponto que reside o principal elo entre *Maina Mendes* e o conto “A terceira margem do rio”, uma vez que ambos os textos, sustentados pelo eixo temático do silêncio-relato, exploram a relação de “repelência-atração” entre indivíduos da mesma família.

Dos possíveis aspectos que podemos apontar como base de reflexão sobre o silêncio nessas duas narrativas, em *Maina Mendes* escolhemos nos centrar na questão da mudez de Maina e

no relato de seu filho Fernando feito ao psicanalista silencioso. Enquanto que em “A terceira margem do rio” discorreremos a propósito do silêncio do pai que decide viver a cursar o rio solitariamente e no relato do filho enquanto narrador.

A mudez temporária de Maina durante sua infância sugere uma série de significados, muitos deles já apontados pela crítica. Há qualquer coisa na mudez de Maina que podemos associar a uma desobediência consciente ou, se quisermos, uma atitude de resistência, uma renúncia, um instrumento de transgressão. Naturalmente, nota-se que no caso de Maina Mendes este silêncio apresenta conotações políticas, uma vez que dificilmente poderíamos ignorar o fato de Maina ser uma mulher dentro de um sistema patriarcal opressor. Assim, o silêncio da personagem quando ainda criança, que se estabelece na forma de uma mudez voluntária, surge como maneira de protestar contra a passividade maternal, como apontou Eduardo Lourenço no prefácio do romance:

O que literalmente – e literariamente – falando, deixa sem voz a atenta criatura [...] não é, senão em segundo grau, a violência masculina, mas a diferida e inversa violência da passividade maternal contra a qual ergue o seu punho infantil, possesso “de milenar protesto e sem palavras”. (Lourenço 2017: 283)

O episódio no qual Maina se cala trata justamente da manifestação de autoridade pela parte da sua mãe, que, baseando-se em normas do sistema patriarcal, reage com violência quando Maina faz um gesto considerado inapropriado para meninas. Assim, o silêncio obstinado de Maina funciona como protesto mudo e, portanto, sem direito à réplica. Ao suspender a comunicação e reduzir o outro ao silêncio, nega-lhe qualquer possibilidade de reciprocidade. Le Breton, sobre este tema, afirma: “O silêncio apresenta-se, por vezes, como uma forma organizada de resistência, de recusa em conceder ao outro a mínima palavra que pudesse involuntariamente, legitimar os seus desígnios, banalizar uma conduta que se espera de aprovação” (Le Breton 1997: 84). Assim, a sagacidade de Maina Mendes reside justamente na escolha pelo silêncio não como ferramenta castradora da sua voz, mas sim para simbolizar uma manifestação de resistência.

Le Breton recupera as palavras de Kafka para refletir sobre o fascínio do silêncio, mas parece, a meu ver, que este comentário de Kafka pode também ser igualmente aplicado quando examinamos o silêncio como arma de resistência: “As sereias têm agora uma arma mais fatal ainda do que o seu canto, o seu silêncio. E embora tenhamos dificuldade em imaginar tal coisa, alguém talvez tenha quebrado o encanto das suas vozes, mas o do seu silêncio, nunca” (Le Breton 1997: 12). A afirmação de Kafka parece contemplar a ideia de que o silêncio, quando usado como ferramenta de resistência, pode se manifestar de maneira mais poderosa do que a própria voz. Portanto, se por um lado é possível quebrar o poder perturbador do canto das sereias, por outro lado o poder perturbador do seu silêncio permanece inabalado.

No caso de Maria Velho da Costa, essas rupturas inscritas nas suas obras são formadas por vozes perturbadoras e por silêncios perturbadores que ganham ressonância quando asso-

ciadas aos elementos metafóricos criados pela linguagem. Assim, a dimensão metafórica do silêncio impõe-se através de elementos da natureza que vão assumindo as qualidades particulares de Maina Mendes. Para ilustrar, podemos mencionar a passagem em que o narrador descreve uma tempestade silenciosa, metáfora da própria personagem que dá nome ao título do romance:

Mudo trovão acontecendo ainda, como a enxurrada, no oco do peito e levando-a voada para o ar leve e fino já de um molhado amainar, do fresco pingolejo de goteiras e caudais nos passeios, para o rodar dos trens sulcando a maresia que fica, levantando asas de água na passagem. (Costa 1977: 41)

Para além das metáforas que fazem referência à personagem de Maina Mendes, vale ressaltar também o jogo de linguagem que Maria Velho da Costa recorre ao articular palavras como “amainar”, “amaine”, “amainado”² para fazer direta alusão ao nome de Maina, evocando, desta forma, o sentido de serenidade e quietude condizente com a natureza da própria personagem.

Se no romance de Maria Velho da Costa o “mudo trovão” remete imediatamente à figura de Maina, em “A terceira margem do rio” teremos o rio como elemento alusivo ao pai que navega sem destino, solitariamente. Em entrevista a Gunter Lorenz, Rosa afirma: “[...] amo os grandes rios, pois são profundos como a alma do homem. Na superfície são muito vivazes e claros, mas nas profundezas são tranquilos e escuros como os sofrimentos dos homens” (apud Lorenz 1991: 72). Sendo sobretudo caracterizado pela sua profundidade e quietude, o rio neste conto nos remete justamente para a imagem do homem calado que ali passa a viver: “Nosso pai nada dizia. Nossa casa, no tempo, ainda era mais próxima do rio, obra de nem quarto de légua: o rio por aí se estendendo grande, fundo, calado que sempre” (Rosa 2016: 67). Assim, a deliberada escolha pelo isolamento e pelo mutismo deste personagem, que “nunca falou mais palavra, com pessoa alguma” (idem: 69), instaura na narrativa uma atmosfera de incompreensão.

Em Guimarães Rosa esse silêncio está obsessivamente marcado pelas passagens descritivas do personagem do pai que, sem nenhuma explicação, resolve mandar fazer uma canoa e decide viver indefinidamente vagando pelo rio, numa recusa absoluta de interação com os demais membros de sua família. Passa, portanto, o resto da vida no isolamento a “[cursar] no rio, solto solitariamente” (idem: 68):

Nem falou outras palavras, não pegou matula e trouxa, não fez a alguma recomendação. Nossa mãe, a gente achou que ela ia esbravejar, mas persistiu somente alva e pálida, mascou o beíço e bramou – “Cê vai, ocê fique, você nunca volte!” Nosso pai suspendeu a resposta. (idem: 67)

O problema nuclear deste conto sustenta-se na relação de ruptura, sobretudo das rupturas operadas dentro das relações familiares. No caso de “A terceira margem do rio”, Guimarães Rosa trata da relação de ruptura deste pai com seu filho, que é cristalizada na tris-

teza de um filho inconformado que não compreende a decisão do pai e, por isso, passa a vida a ansiar por uma explicação. A incompreensão, portanto, dá margem a uma série de conjecturas:

doidera. Só uns achavam o entanto de poder também ser pagamento de promessa; ou que, nosso pai, quem sabe, por escrúpulo de estar com alguma feia doença, que seja, a lepra, se desertava para outra sina de existir, perto e longe de sua família. As vozes das notícias se dando pelas certas pessoas – passadores, moradores de beiras, até do afastado da outra banda – descrevendo que nosso pai nunca se surgiu a tomar terra, em ponto nem canto, de dia nem de noite, da forma como cursava no rio, solto solitariamente. (Rosa 2016: 68)

Assim, o silêncio deste pai vem a configurar uma fonte de angústia para este filho que ao longo dos anos permanece à beira do rio, deixando alimentos e tentando estabelecer algum tipo de comunicação com o pai. Do ponto de vista social, uma vez que não se consegue compreender os motivos que levaram este homem ao total isolamento e silenciamento, o comportamento deste pai passa a ser considerado pela comunidade como uma conduta irracional. Tanto Guimarães Rosa quanto Maria Velho da Costa desenvolvem nas suas obras profundas reflexões acerca do tema da loucura. Segundo Guimarães Rosa, os loucos apresentam o pensamento livre das amarras sociais, são aqueles que vivem a margem da sociedade, capazes de melhor compreender aquilo que está para além da própria linguagem. Sobre a novela “O recado do morro”, por exemplo, Guimarães Rosa comenta que esta é uma história sobre “uma revelação, captada, não pelo interessado e destinatário, mas por um marginal da razão, e veiculada e aumentada por outros seres não reflexivos, não escravos ainda do intelecto” (Rosa 2003: 92). São eles os seres capazes de desvendar o sentido cifrado do recado na novela, visto que apresentam uma sensibilidade ainda não contaminada pela racionalidade. Dominados por uma lógica outra, caracterizam-se pelo seu comportamento imprevisível, ora refugiando-se no silêncio, ora na sua excentricidade.

No caso das obras assinaladas para este artigo, tanto o pai no conto de Guimarães Rosa quanto Maina Mendes no romance de Maria Velho da Costa evocam tais reflexões. Tal como o pai de “A terceira margem do rio”, Maina-criança, convicta no seu emudecimento, “tenaz na ímpia solidão e avessa à domesticidade” (Costa 1977: 24), acaba sendo diagnosticada como “uma grande nervosa”, de “comportamento histérico”:

Porque a menina é sobremaneira, minha senhora, uma grande nervosa, como o poriam em França os meus colegas. Os órgãos da fala estão sãos e eu atrevo-me a inquirir de vossas excelências se acaso na família, como direi, algum caso haja surgido de desrazão [...] São estes casos renitentes, devo fazer vossas excelências sabedoras de que a menina se não encontra privada da fala, como direi, é uma grande nervosa, finge está-lo. [...] A má vontade, as ruins inclinações deste tipo, como direi, de comportamento, compreensíveis aliás, sendo uma grande nervosa, o comportamento histérico, e perdoe-me vossa excelência, minha senhora, a lhaneza com que me profiro, a histeria numa criança de tão terna

idade deve até ser tomada a pulso. (Costa 1977: 42)

Como bem observou Monfardini, “o silêncio de Maina Mendes é também uma outra ordem de discurso. Tanto a loucura como o silêncio não podem ser dominados ou manipulados, podendo, por isso mesmo, serem utilizados como táticas de resistência” (Monfardini 2010: 119). Ao lançar mão do “direito ao absurdo” de se recolher na mudez, Maina Mendes desestabiliza deliberadamente a ordem estabelecida. É nesse sentido que o narrador do romance reitera que “por toda vida Maina Mendes sacraria assim, dessa crua distância, o direito ao absurdo dos demais e seu” (Costa 1977: 33).

Nestes termos, tal como Maina, o pai de “A terceira margem do rio” também parece compactuar desta mesma convicção pelo “direito ao absurdo”, gerando, deste modo, uma atmosfera de incompreensão pela parte dos demais membros da família. Mesmo incapaz de compreender as razões pelas quais o pai decide se isolar desta maneira, o filho-narrador parece exercer um papel semelhante ao daquele homem no meio do rio, pois ambos vivem estagnados no silêncio, na margem da palavra, onde nada é possível dizer. Por isso, resta para o personagem-filho, este “homem de tristes palavras” (Rosa 2016: 71), o consolo de narrar a história da impossível comunicação com o pai. Como leitores, não sabemos a razão pela qual o pai decidiu por essa renúncia, esse isolamento, esse silêncio. No entanto, sabemos que ao decidir por essa ruptura, o pai também alterou o curso da vida do seu filho. Não casou, não teve filhos, não deu seguimento na vida, permaneceu com o pai à beira do rio, a espera de uma palavra, de um gesto, de uma manifestação de reciprocidade: “Eu fiquei aqui, de resto. Eu nunca podia querer me casar. Eu permaneci, com as bagagens da vida. Nosso pai carecia de mim, eu sei – na vagação, no rio no ermo – sem dar razão de seu feito.” (*idem*: 70).

Nesse sentido, para efeitos de comparação, esse comportamento do narrador em “A terceira margem do rio” pode ser associado à conduta de Fernando Mendes no longo capítulo intitulado “O varão”. Em *Maina Mendes* o destino de Fernando Mendes parece estar vinculado à inescapável tarefa de passar o resto da vida evocando a lembrança da mãe. Nestes termos, como lembra Rui Mesquita:

[O] seu filho, Fernando, funciona praticamente como um comentário à vida e obra da mãe [...]. Aliás, a própria epígrafe desta secção, retirada a Freud “Wo Es war soll, Ich Werden”, sugere já que o desiderato de Fernando é precisamente o de ser uma personalidade própria e superar a indistinção inicial, terreno vago sobre o qual pesa sobremaneira a sombra de Maina. (Mesquita 2016: 36)

Assim, os filhos narradores destas duas histórias parecem tentar romper o silêncio por meio do relato. Em *Maina Mendes*, este relato irá se estabelecer a partir da relação entre Fernando Mendes e o seu psicanalista, pressupondo-se, deste modo, uma relação que se constrói em duas vias: de um lado um sujeito que fala e do outro um sujeito que escuta. Essa relação funciona, portanto, como condição do tratamento. Por isso, neste caso, a natureza do silêncio é de ordem terapêutica. O papel do silêncio no contexto analítico, tal como apontou Tito Cardoso

e Cunha, atua não como fonte de padecimento e sim como condição de cura (Cardoso e Cunha 2005: 67). “Todo esforço analítico passa pela tentativa de romper o silêncio” (*idem*: 68) para, através da palavra, atingir a cura.

Talvez o modo de narrar adotado no capítulo “Varão” de *Maina Mendes* se aproxime mais da perspectiva assumida pelo narrador de *Grande Sertão: Veredas*, uma vez que, como o crítico Dante Moreira Leite assinalou acerca do longo monólogo de Riobaldo, o “relatório é feito pelo protagonista a um estranho que se limita a ouvi-lo como o psicanalista ouve as confidências do paciente” (*apud* Rónai 2001: 24). O capítulo dedicado ao relato de Fernando Mendes é integralmente formulado de maneira a forjar um monólogo cujo orador, embalado pelo silêncio do interlocutor, tece sua narrativa. Esse interlocutor, que se ocupa em escutar o relato do narrador, acolhe, através do seu silêncio, todo o discurso de Fernando Mendes, tornando-se, portanto, fundamental no desenvolvimento do romance.

No entanto, interessa-me aqui refletir não apenas sobre o interlocutor silencioso que não interfere nos comentários de Fernando Mendes, mas também apontar para o fato de que o relato ao seu psicanalista pode ser interpretado como uma espécie de linha cruzada, onde também temos a figura do leitor funcionando como interlocutor hipotético deste relato. Sob este aspecto, Clara Rowland, em *A forma do meio*, já havia observado a recorrência do diálogo oculto rosiano e refletido sobre como este diálogo se estabelece nos textos do escritor brasileiro:

Como um ator que fale na direção da plateia (da parede ausente do espaço fechado do palco), ou se dirija à câmara, o narrador, ao falar para uma posição vazia, orienta a fala para o olhar que lê. [...] Figuração que se estende a todo o diálogo oculto rosiano e coloca obviamente problemas quanto à definição do interlocutor, ou à sua consistência enquanto personagem — consistência que pode não alcançar, sendo apenas outro, aquele que se opõe ao narrador, posição não preenchida que marca a alteridade no texto. (Rowland 2011: 90)

Neste sentido, todo texto dotado de um interlocutor oculto, ainda que revele sua identidade em uma parte mais avançada da narrativa, pode ter o seu interlocutor confundido com o próprio leitor, pois a fala do narrador é orientada para um destinatário aparentemente extradiegético, causando, dessa forma, um efeito metaléptico. Assim, o carácter ambíguo do interlocutor é alimentado pelo seu próprio ocultamento. Portanto, tal como Clara Rowland já havia referido sobre *Grande Sertão: Veredas*, o que vemos no segundo capítulo de *Maina Mendes* é aquilo que Bakhtin, nos seus estudos sobre a obra de Dostoievsky, chamou de diálogo oculto:

Imagine a dialogue of two persons in which the statements of the second speaker are omitted, but in such a way that the general sense is not at all violated. The second speaker is present invisibly, his words are not there, but deep traces left by these words have a determining influence on all the present and visible words of the first speaker. We sense that this is a conversation, although only one person is speaking, and it is a conversation of the most intense kind, for each present, uttered word responds and reacts with its every fiber to the invisible speaker, points to something outside itself, beyond its own

limits, to the unspoken words of another person. We shall see below that in Dostoevsky this hidden dialogue occupies a very important place and is very profoundly and subtly developed. (Bakhtin 1999: 197)

Em Maria Velho da Costa, a figura do psicanalista, concebida como uma presença que só é praticável na comunicação oral, é também a própria representação de uma ausência, uma vez que não há espaço de réplica para esse interlocutor invisível no diálogo encenado. Posteriormente, ao longo do extenso relato de Fernando Mendes, o apagamento deste interlocutor vai se materializando na forma de uma espécie de “sombra muda” para quem sua fala se dirige:

Não falo perante si, tenho vindo a constatá-lo estes dias. Não é sua presença que me consente o devaneio, o divagar. É antes a descrença de sua presença, o já não mais atentar nela do que na vaga sombra que à contraluz o seu corpo desenha ali no soalho. Sombra muda como a que nos acompanha no lento devaneio em que cantarolamos ao calçar as meias, sentados na cama diante do guarda-fato onde está [...] nossa imagem o que em nada nos incomoda, todas as manhãs assim, há tantos anos já no espelho do guarda fatos. Falo apenas porque não desapareci ainda e porque me radico, me erijo afinal, apenas na averiguação de entre quem fui e não mais do que vou devir. É que a inquietação quanto ao que seremos resolve-se conosco, no orgulho e peso da mão própria. Para saber quem fomos carecemos de testemunhas à nossa memória. (Costa 1977: 187)

De fato, principalmente para o leitor, a figura do psicanalista projeta-se como uma espécie de sombra, uma vez que a sua existência só nos é revelada pela relação que este estabelece com o seu paciente. Não há, ao longo do romance, nenhuma caracterização do personagem psicanalista que possa lhe atribuir alguma forma ou substância. Assim, ancorado pela presença muda do seu interlocutor, Fernando Mendes reflete sobre a própria vida, como quem fala diante do espelho.

Ambos os relatos de Fernando Mendes e o do filho em “A terceira margem do rio” orientam-se precisamente pela busca do reatar dos laços quebrados entre pais e filhos, mas também pela interrogação sobre as razões pelas quais esses laços foram partidos. Precisamente porque a comunicação parece ser a solução para resolver tantos desencontros, surge aí a figura do filho que precisa falar, contar seu testemunho, reescrever sua memória. Para o personagem Fernando Mendes, contar a história de Maina seria, portanto, uma forma de restituir-lhe a voz e reestabelecer os laços entre eles. Razão pela qual Fernando Mendes vai disseminando no seu relato uma esperança de que possa restaurar a voz de sua mãe através da sua filha Matilde, agora “herdeira” das tais “heranças outras” que Maina Mendes anunciava no início do romance. Será Matilde que, ao contrário de Maina, saberá viver “com a milenar sagesa daqueles para quem sobreviver não é uma condenação, mas um gosto” (Costa 1977: 207). No fundo, podemos dizer que para os respectivos filhos das duas histórias viver é uma condenação, uma vez que ambos não conseguem nem se desvincular da imagem fantasmagórica dos pais nem reestabelecer o ato comunicativo com eles.

Em “A terceira margem do rio”, este esforço de reestabelecer o ato comunicativo ocorre

no momento e que o pai decide finalmente escutar o filho. O personagem filho, num ato de desespero, na derradeira tentativa de reestabelecer esse elo comunicativo, propõe-se a substituir o pai na canoa. Esse movimento de alteridade é falhado, pois o filho-narrador ao restituir a comunicação com o pai já não consegue ter a coragem de carregar o fardo de passar pelo mesmo sacrifício que o pai impôs a si próprio.

Ele me escutou. Ficou em pé. Manejou remo n'água, proava para cá, concordando. E eu tremi, profundo, de repente: porque, antes, ele tinha levantado o braço e feito um saudar de gesto – o primeiro, depois de tamanhos anos decorridos! E eu não podia... Por favor, arrepiados os cabelos, corri, fugi, me tirei de lá, num procedimento desatinado. Porquanto que ele me pareceu vir: da parte de além. E estou pedindo, pedindo, pedindo um perdão. (Rosa 2016: 71)

Estamos perante um descompasso provocado pela impossibilidade do encontro. A inviabilidade da comunicação entre os personagens se estabelece numa relação circular onde não há saída. Estes personagens estão no limiar impraticável da vontade de dar voz ao silêncio do outro e sua impossibilidade.

No final das narrativas, resta para estes personagens apenas o silêncio último e permanente, ou seja, o derradeiro silêncio da morte. Por isso o suicídio de Fernando Mendes e por isso a espera do filho em “A terceira margem do rio” que no momento da morte seja depositado também numa canoinha de nada:

Sofri o grave frio dos medos, adoeci. Sei que ninguém mais soube dele. Sou homem, depois desse fali-mento? Sou o que não foi, o que vai ficar calado. Sei que agora é tarde, e temo abreviar com a vida, nos rastos do mundo. Mas, então, ao menos, que, no artigo da morte, peguem em mim, e me depositem também numa canoinha de nada, nessa água, que não pára, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro – o rio. (Rosa 2016: 71-72)

A escolha pela temática do suicídio se repetirá em outros romances de Maria Velho da Costa. No caso de *Maina Mendes*, somos abruptamente informados da morte de Fernando Mendes por meio de um apático relato em forma de anúncio obituário, isento, portanto, de qualquer sentimentalismo. Este relatório de declaração de óbito, revelando o suicídio do personagem, surge logo no princípio do último capítulo do romance:

Lisboa 12. O Eng.º e conhecido Industrial Fernando Mendes, de 49 anos, residente na Rua das Janelas Verdes, foi encontrado morto, na sua residência. Acorrendo aos gritos do pessoal doméstico, compareceu na supracitada residência um agente da esquadra da P.S.P. de Alcântara, que rapidamente tomou as providencias que se impunham, sendo o corpo removido para o Necrotério, após o cumprimento das formalidades legais. (Costa 1977: 229)

Não há suspeita de crime, pois o corpo não apresenta sinais de violência e junto dele viam-se tubos de

barbitúricos vazios. (*idem*: 231)

Há neste ponto do livro uma espécie de ruptura no enredo, pois ao sairmos do capítulo em que Fernando está em terapia, passamos diretamente para um capítulo onde Fernando já é falecido, não havendo na narração qualquer menção ou exposição do momento da morte deste personagem. Entendemos a ausência da representação da morte do Fernando Mendes como uma escolha deliberada, visto que ao deixar a morte do personagem fora da cena da narrativa, Maria Velho da Costa instala uma atmosfera de ruptura. O leitor só toma conhecimento do acontecido pelo texto exposto no capítulo seguinte, que dá a notícia da sua morte. Há também, neste ponto da narrativa, uma quebra da estrutura formal, visto que saímos de um capítulo que privilegiava a oralidade do discurso, para outro que começa com dois textos escritos, revelando justamente a natureza híbrida da obra de Maria Velho da Costa, já presente nesse romance de estreia.

Logo após a revelação da morte de Fernando Mendes, surge a voz de Matilde, mas não a voz falada como a de Fernando no capítulo anterior, e sim a representação desta fala em forma escrita. Refiro-me à carta de Matilde que acompanha notícia da morte do pai:

São Paulo, pai. Seis meses de silêncio somam seis meses, acaso anos, numa ordem de tempo mais clara. Sem nada para dizer-te. Sem nada para dizer-te. O que se passa não tem palavras de ontem, nossas, para. Sim, espera. [...] (Costa 1977: 229)

Dentro do espaço da diegese, a carta final de Matilde ao pai já falecido é uma carta dirigida ao silêncio, visto que neste cenário suas palavras jamais chegarão ao seu suposto destinatário. O ato comunicativo é interrompido pela irremediável impossibilidade de leitura e resposta da parte do presumível receptor. Assim, a escrita desta carta se constrói sob o signo do silêncio, sobretudo por esbarrar em um destinatário inexistente. Tanto o relatório da morte de Fernando Mendes quanto a carta de Matilde apresentam-se como elementos escritos dentro do romance, apontando, portanto, para uma forte mudança da perspectiva da narrativa.

A diferença entre os dois textos que me propus analisar não reside apenas no fato de Maina ser mulher dentro de um sistema opressor. No romance de Maria Velho da Costa há uma terceira personagem que, mesmo não sendo central na narrativa, assume uma função de resgatar o questionamento sobre o papel da mulher na sociedade, mas agora sob o viés da liberdade. Matilde, a filha de Fernando, neta de Maina, é justamente a presença que fará esta diferença primordial. Matilde é descrita como uma mulher sem amarras, que não se prende a nenhuma pessoa e a nenhum lugar, vive como se pudesse dar as costas a todos, “à casa”, “a toda a terra”:

Ah, recordo-me, recordo-me de a ver banhar-se, já adolescente, eu na praia, ela ao longe, apoiada no rochedo em meio à rebentação baixa das ondas, [...] toda num abandono e numa magnífica solidão dando-nos as costas, a nós, à casa, a toda a terra. (Costa 1977: 211)

É neste ponto que se desencontram as narrativas de Maria Velho da Costa e Guimarães Rosa. Em a “terceira margem do rio” não há possibilidade de resgate nem do pai e nem do filho, uma vez que ambos os personagens estão presos na relação de “repelência-atração” da qual falava Maria Velho da Costa. Sem deixar herdeiros, este filho que passou a vida inteira à beira do rio, já nada mais pode fazer para se libertar da sombra fantasmagórica do pai. Por outro lado, em *Maina Mendes*, a figura de Matilde funciona como este elemento reconciliatório entre mãe e filho. E mesmo com o final trágico da morte de Fernando Mendes, o movimento final que se insinua não é de ruptura e sim de continuidade quando Matilde diz: “despeço-me porque te prossigo” (Costa 1977: 230).

Assim, considero que Guimarães Rosa e Maria Velho da Costa buscam equacionar nessas duas narrativas a relação entre relato e silêncio dentro de uma temática familiar, de onde irradiam questionamentos acerca da composição dos discursos ancorados nas relações entre linguagem e suspensão da linguagem, oralidade e escrita, prolongamento e ruptura. Nesse sentido, os dois autores guardam semelhanças não só pelo já mencionado experimentalismo linguístico, mas também por explorarem temáticas afins.

Em ambas as obras assinaladas para este artigo, encontramos a presença de personagens marginais, cujas falas (ou ausência delas) revelam uma postura ora combativa ora contemplativa de seus personagens, incitando uma reflexão sobre o poder que a presença ou a ausência das palavras pode adquirir no corpo do discurso. Para ambos os escritores, nenhuma palavra é arbitrária, dispensável ou gratuita, bem como não é nada arbitrária a sua ausência. O silêncio, para eles, pode atuar como um instrumento desestabilizador do discurso, suplantando, muitas vezes, a força da própria fala. Investem, portanto, na ruptura da linguagem, lançando-se em busca de novas possibilidades. É precisamente nesse ultrapassar de fronteiras que ambos os escritores erguem seus universos ficcionais.

Em conclusão, parece seguro afirmar que muito embora a escrita de Maria Velho da Costa seja menos carregada de invenções linguísticas, partilha semelhanças com aquilo que Guimarães Rosa engenhosamente produzia nas suas composições. Estes escritores apresentam, portanto, uma espantosa aptidão na exploração das múltiplas camadas da língua, bem como uma predisposição pelas temáticas voltadas para personagens marginais, encontrando nestes personagens uma sólida plataforma para o desenvolvimento de suas reflexões filosóficas, temáticas e linguísticas.

NOTAS

* Ivana Schneider possui graduação em Letras pela Universidade da Amazônia (2006); concluiu o curso de especialização em Língua Portuguesa: uma abordagem textual pela Universidade Federal do Pará em 2009; e em 2016, terminou o Mestrado em Estudos Comparatistas na FLUL com a dissertação O espaço poético sertanejo e as figuras performáticas em Corpo de Baile de Guimarães Rosa; atualmente faz parte do quadro de jovens investigadores do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa e está no programa de Doutorado em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos na FLUP, escrevendo a tese intitulada Abrindo o espaço em círculo fechado: a diluição das margens nas obras de Guimarães Rosa e Maria Velho da Costa, com o apoio de uma bolsa de doutoramento da Fundação para Ciência e Tecnologia (SFRH/BD/146138/2019).

¹ “Maina Mendes, usada por ressurreições que nomear não pode, possessa de milenar protesto e sem palavras, sem pensar que amaine o mugir do colosso ameaçado que a habita, apenas não gosta de Dália e de bom grado lhe crava na nuca terna a tesoura que não tem nas mãos” (Costa 1977: 41).

² “Estou depois no colo dela que me lava à beira-água, mas o mar parece-me outro, amainado, e o dia quase quente” (*idem*: 122).

Bibliografia

- Bakhtin, Mikhail (1999), *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Mineapolis, University of Minnesota Press.
- Costa, Maria Velho da (1977), *Maina Mendes*, Lisboa, Moraes Editores [1969].
- (2004), "texto inédito", *Textos e Pretextos*, (abril de 2004): 115.
- Cunha, Tito Cardoso e (2005), *Silêncio e Comunicação: Ensaio sobre uma retórica do não dito*, Lisboa, Livros Horizonte.
- Gomes, Luísa Costa (1993), "Maria Velho da Costa. A Maina volta a atacar", *Ler* (verão de 1993), pp. 56-58.
- Guerreiro, António (2018) "Maria Velho da Costa: A criança de domingo", *Electra*, nº 3, (setembro de 2018): 24-33.
- (2020), "A palavra literária em estado de apoteose", *Público*, Ano XXX, nº 10.988, (25 de maio de 2020): 31-32.
- Guerreiro, António/ Francisco Belard (2002), "A escrita ou a vida? Uma tarde com Maria Velho da Costa", *Revista Expresso*, nº 1552, (27 de julho, 2002): 36-47.
- Gusmão, Manuel (2011), *Uma Razão Dialógica*, Lisboa, Editorial "Avante!".
- Le Breton, David (1997), *Do Silêncio*, Lisboa, Instituto Piaget.
- Lorenz, Gunther (1991) "Diálogo com Guimarães Rosa", in Eduardo F. Coutinho (ed.), *Guimarães Rosa*, 62-100.
- Lourenço, Eduardo (2015), *Do Brasil: Fascínio e miragem*, Lisboa, Gradiva.
- (2017), *O Canto do Signo*, Lisboa, Gradiva.
- Meneses, Manuel Tojal de (1991), "Para uma abordagem do texto romanesco de Maria Velho da Costa", in *Letras & Letras*, nº 5, (junho de 1991): 13.
- Mesquita, Rui (2016), *A situação e a substância: cinco ensaios sobre a ficção de Virginia Woolf e Maria Velho da Costa*, Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa/ Edições Afrontamento.
- Monfardini, Adriana. (2010), "A margem em Maina Mendes, de Maria Velho da Costa: de espaço de exclusão a espaço de resistência", *Olho d'água*, v. 2, nº 2, São José do Rio Preto: 115-120.
- Rónai, Paulo (2001), "Os vastos espaços", in *Primeiras Estórias*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira: 14-48.
- Rosa, João Guimarães (2003), *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- (2016), "A terceira margem do rio", in *Primeiras Estórias*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira: 67-72. [1962]
- Rowland, Clara (2011), *A forma do meio: livro e narração na obra de João Guimarães Rosa*, Campinas, SP, Editora Unicamp.
- Simões, João Gaspar (1970), "Maina Mendes", in *Diário de Notícias* (12 de março de 1970): 17-18.